Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano

TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ
CAROLINA VANEGAS CARRASCO
ANA MARÍA TORRES ARROYO
editoras

V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

ISBN 978-987-4019-89-9
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2017

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar
www.filo.uba.ar

V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano

TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ
CAROLINA VANEGAS CARRASCO
ANA MARÍA TORRES ARROYO
editoras

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

IBERO
Ciudad de México • Tijuana

grupo de estudio sobre arte público en Latinoamérica
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

DECANA
Graciela Morgade

VICEDECANO
Américo Cristófalo

SECRETARIO GENERAL
Jorge Gugliotta

SECRETARIA ACADÉMICA
Sofía Thisted

SECRETARIA DE HACIENDA
Y ADMINISTRACIÓN
Marcela Lamelza

SECRETARIA DE EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA Y BIENESTAR
ESTUDIANTIL
Ivanna Petz

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN
Cecilia Pérez de Micou

SECRETARIO DE POSGRADO
Alberto Damiani

SUBSECRETARIA DE BIBLIOTECAS
María Rosa Mostaccio

SUBSECRETARIO
DE TRANSFERENCIA
Y DESARROLLO
Alejandro Valitutti

SUBSECRETARIA DE
RELACIONES
INSTITUCIONALES E
INTERNACIONALES
Silvana Campanini

SUBSECRETARIO
DE PUBLICACIONES
Matías Cordo
CONSEJO EDITOR
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Ayelén Suárez

DIRECTORA DE IMPRENTA
Rosa Gómez

DIRECTOR DEL INSTITUTO
DE TEORÍA E HISTORIA DEL
ARTE "JULIO E. PAYRÓ"
Ricardo González

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO

RECTOR
David Fernández Dávalos

VICERRECTOR ACADÉMICO
Alejandro Guevara Sanginés

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN
DE HUMANIDADES Y
COMUNICACIÓN
Carlos Mendoza Álvarez

DIRECTOR DEL
DEPARTAMENTO DE ARTE
Luis Javier Cuesta

CC BY

V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica : intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano / Teresa Espantoso Rodríguez ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires ; México D.F. : Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2017.
484 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-4019-89-9

1. Arte Latinoamericano. I. Espantoso Rodríguez, Teresa
CDD 709.8

COMITÉ ORGANIZADOR

Teresa Espantoso Rodríguez
(Universidad de Buenos Aires, GEAP-Latinoamérica)
Carolina Vanegas Carrasco
(TAREA-IIPC, Universidad Nacional de San Martín – UBA, GEAP Latinoamérica)
Ana María Torres Arroyo
(Universidad Iberoamericana, México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Cecilia Belej, José Cirillo, Dina Comisarenco, Gloria Cortés, Javier Cuesta, Agustín Diez, Silvia Dolinko, Marcela Drien, Teresa Espantoso Rodríguez, Patricia Favre, Cesar Floriano dos Santos, Sylvia Furegatti, María Laura González, Ángela Grando, Paulo Knauss, Laura Malosetti, Elio Martucelli, Marta Molina, Fernando Pedro, Raúl E. Piccioni, Isabel Plante, Diana Ribas, Adriana Sandoval, Almerinda da Silva, Ignacio Szmulewicz, Ana Torres, Viviana Usubiaga, Carolina Vanegas Carrasco, Ana Vidal.

AVAL ACADÉMICO

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Argentina.
Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana, México.
Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (TAREA-IIPC), Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile.

V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica:
Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano

EDICIÓN
Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica
(GEAP-Latinoamérica)

COORDINADORA
Teresa Espantoso Rodríguez

CO-COORDINADORA
Carolina Vanegas Carrasco

DISEÑO GRÁFICO:
Regina Escofet Torres y Milagros Castro

REVISIÓN DE TEXTOS
Teresa Espantoso Rodríguez
Sylvia Furegatti
Ana María Torres Arroyo
Carolina Vanegas Carrasco.

FOTO DE TAPA
Sombras en la Calle / Ana Santos, 2004

DISEÑO DE CUBIERTA
Milagros Castro

Los autores son responsables del contenido de sus trabajos,
así como también de la autoría de las imágenes adjuntas en sus ponencias.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
sea cual fuere el medio, sin el consentimiento por escrito del titular de los derechos.

Esta publicación se ha realizado con el aporte financiero de:
Universidad Iberoamericana de México - Universidad de Buenos Aires,
Facultad de Filosofía y Letras - GEAP Latinoamérica.

ÍNDICE

Presentación *13 y 14*

(Anti) Monumentos y (Anti) Memoriales. Prácticas hegemónicas y contra hegemónicas: acciones políticas, censuras, vandalismos y desplazamientos. *17*

Sylvia Furegatti (Brasil), Da Visualidade para a Visibilidade. Outras perspectivas para a Escultura Pública na cidade contemporânea. *19*

Andrea Tavares (Brasil), "O monumento é de papel crepom e não tem porta". *33*

Maria José de Azevedo Marcondes (Brasil), Ruínas: práticas artísticas contemporâneas e poéticas da destruição**.** *51*

Carmen Muñoz Burbano (Colombia), Disputas simbólicas y espacio público en Santiago de Cali. Los casos del Tríptico franciscano y el Obelisco a los próceres caleños. *67*

Hiram Villalobos Audiffred (México), Las complicaciones por el monumento a Benito Juárez en el Paseo Juárez "El Llano" de la ciudad de Oaxaca. *83*

Raúl Piccioni (Argentina), Monumento conmemorativo versus proyecto urbano. Una lucha de intereses. *99*

Verónica González Illescas (México), El gaucho y el chinaco como habitantes (des)ubicados dentro de la gran ciudad. *113*

José Robert Coitiño (Uruguay), Indios en el espacio público: el monumento a Los últimos charrúas. *129*

Patricia Herrera Styles (Chile), Protagonistas y figurantes: La escultura pública y la fabricación heroica en Chile (1909-1920). *143*

Ubiraelcio da Silva Malheiros (Brasil), Visualidades da Arte Pública em Belém: entre monumentos e outras possibilidades de expressão na rua. ***159***

Jose Cirillo y Marcela Belo Gonçalves (Brasil), Arte publica: a escultura espontânea como monumento no Espírito Santo. ***169***

Jose Cirillo (Brasil), Papahoo: sobre o kitsch e a intencionalidade antimemorial em intervenções urbanas no Espírito Santo (BR). ***183***

João Wesley de Souza (Brasil), O budismo filosófico como fundamento teórico para intervenções artísticas no espaço público. ***197***

Arte público en las manifestaciones sociales de protesta e intervenciones callejeras. Censura institucional y crítica instituyente. ***209***

Luiz Sergio de Oliveira (Brasil), Nos limites da Arte Publica. ***211***

Samuel Hernández Dominicis (Cuba), Torre de marfil versus compromiso político: el artista como cientista social de nuevo tipo. ***225***

Edina de Marco (Brasil), A esfera pública –conflitiva- na performance online 111 Vigilía Canto Leitura de Nuno Ramos. ***237***

Christine Brault (Canadá), Arte de performance y compromiso: la apropiación de un espacio público a través de la denuncia poética de las problemáticas sociales, con el objetivo de sensibilizar al público y/o potencialmente a las autoridades políticas o gubernamentales. ***249***

Gabriela Pelayo (Chile), "Invisibilizadas". La calle como medio para visibilizar lo invisible. ***265***

Oscar Mauricio Ardila (Colombia), Abierto, Cerrado y No-Programado. Arte y espacio público en el Festival de Performance de Cali 1997 – 2012. ***279***

Diana I. Ribas (Argentina), Cumpleaños infelices. Intervenciones artísticas de resistencia en Bahía Blanca (Argentina, 2016). ***295***

Giovana Aparecida Zimermann (Brasil), Experiências em arte pública latino-americana. ***311***

Fernando Escobar Neira (Colombia), Representaciones de lo artístico, lo político y lo comunitario en dos intervenciones en el espacio público de Bogotá y Medellín. ***327***

Ayelén Vásquez (Argentina), "Carteles de la memoria": la ciudad de Buenos Aires señalada por la historia. ***339***

Thiago Bortolozzo da Silva (Brasil), Os tapumes invisíveis, o contexto urbano de São Paulo como gerador da intervenção artística Empena Cega. ***353***

El muralismo como propuesta estético-política ***369***

Daniela Tomeo (Uruguay), Muralismo en instituciones de enseñanza montevideanas en los años treinta. ***371***

Almerinda da Silva Lopes (Brasil), História, Memória e Ironia no painel "Inconfidência Mineira" de João Câmara Filho (1986). ***383***

Roxana Cañedo Vela (México), La imagen que habito: ¿Es el Macromural de Palmitas en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, una propuesta de pausa a la violencia? Una reflexión del contexto desde el concepto de la no violencia de Judith Butler. ***399***

Dina Comisarenco Mirkin (México), Para recuperar las huellas del horror: el caso del ciclo mural Un clamor por →

la justicia (2006-2009) de Rafael Cauduro. ***411***

Magdalena Dardel Coronado (Chile), Claves para una reinterpretación política del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso**.** ***429***

Natalia Pérez Torres (Colombia), Del *graffiti* al muralismo: transformaciones del arte público bogotano en tiempos de paz. ***441***

Elio Martucceli Casanova (Perú), La brigada muralista. Una experiencia de muralismo participativo en el Perú. ***455***

Carmen Pereyra (Argentina), Muralismo y arte público-estatal en la Ciudad de Buenos Aires. ***467***

Presentación

La historia cultural latinoamericana se enfrenta hoy a pensar los problemas de exclusión, desigualdad y violencia que surgen del actual orden global. Diversas narrativas conviven y se debaten en los espacios públicos produciendo tensiones entre la institucionalización, el olvido, las prácticas instituyentes y las memorias críticas. Las investigaciones sobre las prácticas artísticas contemporáneas han abierto espacios de reflexión que evidencian su efectividad para presentar otras formas de conocer, de saber y de ver. Asimismo nuevas aproximaciones sobre las intervenciones artísticas de más larga tradición como las estatuas y murales, contribuyen a enriquecer las visiones sobre el arte público. Las tensiones surgidas entre estas distintas modalidades de intervenciones en el espacio público en diferentes momentos y épocas en Latinoamérica fortalecen la idea de éste como un espacio multipolar en el que se ponen en acto los más trascendentes debates públicos sobre las memorias locales, nacionales y globales.

El V Seminario sobre Arte Público en Latinoamérica que organiza el GEAP-Latinoamérica de la Universidad de Buenos Aires, en esta ocasión en coordinación conjunta con el departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana de México, reúne un conjunto de ponencias en las que se proponen reflexiones referidas a las intervenciones estético-políticas del arte público latinoamericano desde un abanico disciplinar abierto, buscando responder a la complejidad del espacio público a partir de enfoques teórico-metodológicos propuestos desde los campos de la historia del arte, el urbanismo, la arquitectura, los estudios culturales, la sociología, la antropología, etc.

Con el objetivo de enriquecer las perspectivas sobre los sentidos de resistencia, transgresión y subversión en el arte público en Latinoamérica desde el siglo XIX hasta el presente, algunos de los textos aquí incluidos hacen referencia a obras permanentes o efímeras, así como a las diversas prácticas e intervenciones artísticas contemporáneas que apuntan a los debates en pos de la construcción de lugares de memoria hegemónicos y sus resistencias. Otro conjunto de ponencias se refiere más precisamente a las relaciones entre visibilidad y poder y proponen el acercamiento a diversas formas de contribuir a la construcción de nuevas "subjetividades colectivas", así como recuperar a través de ciertas acciones de activismo artístico,

acontecimientos sociales y políticos que han quedado en el olvido, o han sido censurados por la memoria oficial. Un tercer grupo dialoga con los dos anteriores a partir de diferentes aproximaciones al muralismo como propuesta estética-política desde varias perspectivas y lugares de América Latina que dan cuenta de las permanencias y derivas de esta práctica artística en la región.

Con este conjunto de textos esperamos aportar a los debates sobre el arte público como activador de las reflexiones sobre los conflictos sociales actuales, las políticas de representación ciudadana así como nuevas formas de resistencia social.

Teresa Espantoso Rodríguez
Carolina Vanegas Carrasco
Ana María Torres Arroyo

Apresentação

A história cultural latino-americana tem como desafio hoje, pensar os problemas de exclusão, desigualdade e violência que surgem da ordem global atual. Diversas narrativas convivem e se chocam nos espaços públicos produzindo tensões entre a institucionalização, o esquecimento, as práticas instituintes e as memórias críticas. As pesquisas sobre as práticas artísticas contemporâneas abriram espaços de reflexão que evidenciam sua efetividade para apresentar outras formas de conhecer, de saber e de enxergar. Assim sendo, novas aproximações sobre as intervenções artísticas de maior tradição, como estátuas e murais, contribuem para enriquecer as visões sobre a arte pública. As tensões surgidas entre estas distintas modalidades de intervenção no espaço público, em diferentes momentos e épocas na América Latina, fortalecem a ideia deste como um espaço multipolar, onde se põem em ação os mais transcendentes debates públicos sobre as memórias locais, nacionais e globais.

O V Seminário sobre Arte Pública na América Latina, organizado pela GEAP – Latinoamerica da Universidade de Buenos Aires, nesta ocasião em coordenação conjunta com o departamento de Arte da Universidade Ibero-Americana do México, reúne um conjunto de propostas que buscam refletir acerca das intervenções estético-políticas da arte pública latino-americana, desde um leque disciplinar aberto, buscando responder à complexidade do espaço público a partir de enfoques teórico-metodológicos propostos desde os campos da história da arte, do urbanismo, da arquitetura, dos estudos culturais, da sociologia, da antropologia, etc.

Com o objetivo de enriquecer as perspectivas sobre os sensos de resistência, transgressão e subversão na arte pública na América Latina desde o século XIX até os dias de hoje, alguns dos textos aqui incluídos fazem referência a obras permanentes ou efêmeras, assim como às diversas práticas e intervenções artísticas contemporâneas, que apontam aos debates em busca da construção de lugares de memória hegemônicos e suas resistências. Outro conjunto de propostas se refere mais precisamente às relações entre visibilidade e poder e sugerem o acercamento a diversas formas de contribuir para a construção de novas "subjetividades coletivas", assim como recuperar, através de certas ações de ativismo artístico, acontecimentos sociais e políticos que acabaram esquecidos ou foram censurados pela memória oficial.

Um terceiro grupo dialoga com os dois anteriores, a partir de diferentes aproximações ao muralismo como proposta estético-política, desde várias perspectivas e lugares da América Latina, que dão conta das permanências e derivas desta prática artística na região.
Com este conjunto de textos, esperamos contribuir para os debates sobre a arte pública como ativador das reflexões sobre os conflitos sociais atuais, as políticas de representação cidadã, assim como novas formas de resistência social.

Teresa Espantoso Rodríguez
Carolina Vanegas Carrasco
Ana María Torres Arroyo

(Anti) Monumentos y (Anti) Memoriales. Prácticas hegemónicas y contra hegemónicas: acciones políticas, censuras, vandalismos y desplazamientos.

Da Visualidade para a Visibilidade. Outras perspectivas para a Escultura Pública na cidade contemporânea

Sylvia Furegatti
Departamento de Artes Visuais
Instituto de Artes – Unicamp

Dentre as leituras propostas pela História da Escultura Moderna e Contemporânea podemos constatar como essa terminologia: "escultura", tanto quanto a análise de suas formas e temporalidades aplicadas ao longo do tempo, conduzem para uma imbricada relação entre a matéria, o entorno usualmente urbano e o evento que as insere no contexto de convívio de algum grupo social.

Assim, como objeto materializado e instaurado no espaço da paisagem, de caráter externo ou interno, permanente ou efêmera, a escultura tem sido apresentada por meio de certa vocação, preservada a partir de seu contexto criativo originário, para o embate entre os vetores do tempo e do espaço. Essa circunstância a pontua como um tipo de expressão artística sincrônica aos valores do fluxo e das constantes transformações que delineiam as relações e o modelo de produção das sociedades atuais de tal forma que se percebe seu escape, desde sempre, da unidade plástica que a conforma e constrói em favor dos sentidos simbólico e político que a estabelecem em seu entorno.

Historicamente, a escultura organiza-se na paisagem quer seja como convidada esperada, demandada sob a forma de encomendas ou editais, ou por meio de sua presença não programada, algo intrusa naquele "lócus" que passa a ocupar. Desse modo, é desejada e planejada para os lugares da cidade e seus valores de memória e comemoração, tanto quanto ocupa os espaços do "fenômeno urbano", como nos propõe Lefebvre, coadunando-se a situações de desgaste, esquecimento e provocação aos hiatos do sentido público que acompanha essa linguagem, em todas as suas formas de aparição.

Do viés mais clássico, que a apresenta como um marco vertical e maciço na paisagem, como um objeto a ocupar um espaço nodal, repre-

sentativo, usualmente centralizado no território em que se instaura, a escultura passa por outras indicações que revelam a oscilação de seu estatuto ao longo das últimas décadas, seja por seu posicionamento e vizinhança dentre as demais linguagens artísticas e o privilégio usualmente resguardado à pintura, seja pela revisão de suas nomenclaturas, seja como uma das linguagens criativas que mais promoveu mudanças em seu estatuto, no último século (Collins, 2007: 06).

Dentre os textos seminais que nos orientam sobre essas mudanças protagonizadas pelo campo escultórico e ou tridimensional, nos dois últimos séculos, encontramos as contribuições de artigos elaborados e publicados em Revistas de Arte, dentre outros tipos de publicação, cuja agilidade de veiculação contribui para esse fluxo anunciado da Escultura. Em âmbito internacional, identificam-se, dentre muitos, os autores e seus textos: Donald Judd, *Specific Objects* (1965); Robert Morris, *Notes on sculpture* (I, II, III e IV escritos entre 1966 e 69) e desse mesmo autor: *The presente tense of space* (1978); Rosalind Krauss, *Sculpture in expanded field* (1979). No âmbito brasileiro, são fundamentais as contribuições trazidas para esse campo por: Waldemar Cordeiro, O objeto (1956); Ferreira Gullar, Teoria do Não-objeto (1959); Frederico Morais, *Escultura, Objeto e Participação* (1967); Helio Oiticica, A obra, seu caráter objetal, o comportamento (1969); José Resende, *A ausência da escultura* (1973); ladeados pelos textos críticos e livros publicados sobre a História da Escultura ou sobre artistas escultores tais como os elaborados por Ronaldo Britto, Walter Zanini, Annateresa Fabris e Daisy Peccinini. Além de sua destinação ao campo escultórico, essa seleção de autores e títulos guarda em comum a importância do elemento espacial, do qual a escultura sempre se revestiu, e que passa a ser importante dispositivo para a constituição própria da arte contemporânea.

Ronaldo Britto, reconhecido crítico e estudioso brasileiro, dedica bom tempo de sua expertise textual à escultura. Em uma de suas passagens reunidas no livro *Experiência Crítica*, organizado por Sueli Lima (2005), anuncia a definição de escultura que nos auxilia a compreender sua presença e latência no espaço de convívio comum, ou seja, no Mundo, tal qual usualmente lançava termo para analisar o trabalho de artistas como Amilcar de Castro e José Resende. Britto identifica a Escultura como espécie de "agente formal destinado à experiência de apreensão concreta, poética e política do fenômeno do espaço" e assim sugere o suposto protagonismo dessa linguagem

para a conformação das bases da contemporaneidade que identificamos nas vertentes da arte extramuros internacionalmente discutida a partir dos conceitos da Arte Pública, Arte Urbana e demais formas de intervenção artística no espaço urbano contemporâneo.

Desde Argan, em sua "História da Arte como História da Cidade" (1984), consideramos que a Arte, quer seja como fenômeno, quer seja como produto e ideologia, conecta-se intrinsecamente às camadas históricas e simbólicas da cidade, de tal modo a fazer compreender nessa leitura que o valor urbano e tecnológico identificado nas relações, objetos e espacialidades praticadas entre convivas, cidadãos e transeuntes organiza e revisa a relação orgânica entre esses dois agentes onde, ao longo do tempo, como anuncia o Argan: *tout se tient* (Argan, 1995: 76).

A experiência da arte, assim dada pela apreensão poético-política ante a uma forma, disposta de modo crítico no espaço comum delineia o destino da linguagem da escultura rumo à sua constituição pública. É a partir da importância assumida pelo dado do espaço, na construção da linguagem artística contemporânea que a Escultura, e toda forma de expressão tridimensional, tornam-se corpos fundamentais para a compreensão dos percursos traçados pela Arte em nossos dias. Conceitos importantes cunhados, ao longo do século XX e XXI, tais como: Sensorialidade (Merleau-Ponty), Desmaterialização (Lippard), Passagem (Krauss), Pertença (Kwon), Trajetividade (Virilio), dentre outros, permitem seu protagonismo no campo artístico tridimensional e bem o localizam dentro da contemporaneidade.

Interessa-nos nesse ponto, enfatizar a espessura da qual precisa investir-se a escultura contemporânea para fundar seus novos marcos no tempo e no espaço do mundo atual solapado pelos excessos produzidos, em grande escala, pela indústria. Assim, o artista dedicado à tridimensionalidade convive com a aporia da produção de outros/novos objetos e sua relevância diante dos lugares nos quais visa instaurar-se (Furegatti, 2015: 01). Desse modo é que, por um lado, a escultura deriva da forma para a formatividade, do objeto para o evento, da coisa material -espacialmente sublevada do mundo- para o elemento imaterial, o próprio lugar do mundo que habita. Mas, por outro lado, essa aporia nos leva a formular mais que espanto diante de produções atuais em escultura que ainda se mantem ligadas à forma maciça e permanente, mesmo que fortemente ordenadas pela linguagem contemporânea. Seria ainda válido construir esculturas de caráter perma-

nente na cidade contemporânea? De que forma, a impossibilidade da megacidade em manter conjuntos definitivos em sua trama levanta questionamentos sobre a validade daquilo que se instaura como permanente nesse tecido em transformação e esfacelamento?
Em seu livro *O espaço moderno* (2001), Alberto Tassinari trabalha sobre certo grau de novidade da relação interdependente traçada entre dois aspectos do "espaço do mundo" da obra e o "mundo em comum". Ele burila os campos de aproximação e distinção espacial desempenhados pelo trabalho artístico contemporâneo e seus arredores de modo a indicar a construção orbital de uma relação de duplicidade do papel do espaço entre o comum e o habitual. Segundo Tassinari, um trabalho artístico contemporâneo requisito e pode até mesmo alterar o espaço entorno da obra, mas nunca o faz de modo completo (Tassinari, 2001: 76). Se há obra nesse espaço requisitado pelo projeto do artista -de modo que o espectador possa ali identificar o dado artístico- os chamados "sinais do fazer" é por que além de partilharem do mesmo espaço comum, há igualmente o espaço da obra; espaço em que o trabalho artístico distingue-se das coisas cotidianas ao seu redor, as mesmas coisas, contudo, por ele imantadas. Sob esse contexto criativo é que a operação discursiva filia o papel da escultura, principalmente aquela instaurada no espaço aberto e urbano contemporâneo à apreensão poético-política do espaço do mundo. Em sendo obra e espaço ao mesmo tempo, a relação construída pelos projetos artísticos que buscam vincularem-se ao espaço do mundo em comum remetem ao artista -seu propositor- à tão difícil quanto irrefutável tarefa de engendrar, de modo equidistante, os campos da estética e da política em sua proposição artística.
O que se sugere é que essa concepção espacial, assumida pela escultura na contemporaneidade sob suas múltiplas acepções, nos permite compreender alguns elementos chave da migração das preocupações e interesses do fazer artístico que passa do terreno originário da visualidade em direção ao terreno da visibilidade, como bem atesta parcela da produção atual. A escultura contemporânea pode ser lida, portanto, como promotora da migração de um tipo de constituição plástica, formal, material e concreta que passa a ser obliterada em nome do interesse crescente pela emergência e pela insurgência crítica proposta pelos projetos tridimensionais instaurados no meio urbano. Contudo, como quase tudo que se ordena no Pluralismo da Pós Modernidade, a questão plástica não é apaga-

da, mas apenas, arranhada, revisada, resumida por outra pauta que combina outros agentes, outros campos de conhecimento, novas métricas estabelecidas entre o objeto da arte e a instituição ou grupo social envolvidos em sua constituição.

O sentido político aqui evocado busca assim, concentrar-se nos desvios construídos pelos artistas que experimentaram a tensa relação com o mundo real e suas condições de participação. Busca-se enfatizar o caminho adotado pelos artistas e seus projetos que se desviam dos efeitos colaterais previstos pela sugestão da efetividade social das propostas, ou das relações resilientes que operam o lugar do artista como produtor (Benjamin) ou do artista etnógrafo (Foster), isto é, da problemática dentre classe e capitalismo atual para a questão da raça, gênero e outros guetos diante dos modelos hegemônicos da cultura.

O terreno da visibilidade passa a interessar ao artista interventor da paisagem atual porque torna evidente a velocidade com a qual se estabelece uma nova métrica dentre os agentes do circuito oficial e oficioso. Além disso, a visibilidade estabelece a possibilidade desafiadora e, portanto, muito instigante de uma nova gramática para os projetos artísticos. Em sua sutileza, anuncia a renovação constante, a transição das informações, dos interesses, das verdades que integram a obra artística. Ao mesmo tempo em que vascularia e potencializa os discursos, o reconhecimento da proposta dentro e fora do circuito artístico, a visibilidade presume a amplitude que pode atingir a arte como projeto delongado no tempo e no espaço do mundo em comum. Recupera-se aqui uma passagem pertinente de Virilio, na qual esse autor nos coloca que "a verdade dos fenômenos é sempre limitada por sua velocidade de aparecimento" (Virilio, 1993: 106). Depositamos no campo da visibilidade, ou seja, na duração da aparição de uma ideia ou de objeto exposto -quase sempre intermediados pela tecnologia- o grau de veracidade que esses fenômenos podem assumir no mundo.

Essas condições nos levam aos projetos e artistas selecionados para esse estudo. Antes de tudo, são projetos tridimensionais materiais, concretos, quase todos na forma de grandes estruturas que se revelam permanentes no espaço de instauração ou de acolhida. Antes de tudo, são artistas de gerações distintas, separadas por algumas poucas décadas, senão por poucos anos de vida e produção no circuito reconhecido da arte.

São artistas brasileiros, todos eles arquitetos de formação, que combinam o fazer artístico ao espaço contemporâneo de grandes cidades do mundo por onde atuam ou residem; de onde estabelecem suas conexões com campos de conhecimento tais como a Arquitetura e a Engenharia. O conjunto de trabalhos e artistas é formado por: "Olhos Atentos" de José Resende (2006), "Ulisses, o Elefante Biruta" de Guto Lacaz (2014) e "Gaiolas/Museus" de Marlon de Azambuja (2009).

A estrutura em aço que apresenta o trabalho "Olhos Atentos" de José Resende foi criada para a edição 5ª da Bienal de Arte do Mercosul, evento de abrangência latino-americana organizado na cidade de Porto Alegre/Rio Grande do Sul, que combina a produção e a reflexão em arte atual a partir do cone sul do Brasil e os países vizinhos. O projeto curatorial da 5ª edição, a cargo de Paulo Sergio Duarte, tinha como título geral: "Histórias da Arte e do Espaço" e por meio desse vetor, deu destaque para o fluxo entre a escultura e a instalação, bem como buscou valorizar a originalidade de trabalhos construídos especialmente para o evento, instalados de modo permanente ou efêmero pela cidade.

Segundo o site oficial da Fundação Bienal do Mercosul, foram convidados 169 artistas, dos quais 163 eram latino-americanos.[1] Para essa edição José Resende elabora uma peça em grande formato, feita em duas estruturas de aço, que se projetam como uma ponte sobre o Rio Guaíba, área central de Porto Alegre, próxima ao Gasômetro, uma conhecida estrutura portuária revitalizada como equipamentos cultural para a cidade.

A estrutura criada por Resende segue ereta, suspensa, por vários metros dentro do rio promovendo a possibilidade dos visitantes andarem sobre ela e visualizarem o por do sol nesse lugar, de modo antes não visto.

Para além de sua constituição que funciona como espécie de plataforma para os visitantes daquele local, a peça passa a ter sua condição originária ameaçada pela deteriorização de parte do piso que permite o seu pleno uso. Depois de cinco anos de sua instalação no ponto escolhido pelo artista, a falta de manutenção da estrutura em equilíbrio acabou por demandar sua interdição em 2009. A Prefeitura Municipal, que recebeu a obra em doação da Fundação do Mercosul, anunciava sua preocupação e em 2011, insinuando a possível

1. Informação retirada do site oficial do evento, disponível em: http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/bienais/5-bienal

remoção do trabalho para outro local. José Resende acompanha as notícias e dá depoimentos aos jornais locais enfatizando a importância de se manter o lugar de instalação do trabalho e da necessária reforma do piso[2].

"Olhos atentos" destina-se ao público local. Como anuncia seu autor, visa a possibilidade do habitante de Porto Alegre "enxergar-se de um novo modo"[3], mas acaba por ultrapassar sua própria proposição e indica, para a municipalidade, tanto quanto para a própria História da Escultura, a atenção que precisamos ter para com os monumentos criados para a paisagem urbana. Alerta sobre como a História da Escultura Pública acaba por revelar a limitação programática de sua coleção, ao longo do tempo, seja ela de linguagem acadêmica ou contemporânea, mediante as limitações próprias dos trabalhos e de sua institucionalização.

Em entrevista a Rafael Vogt Maia Rosa, José Resende reforça seu interesse pela escala de troca de forças que se organiza entre o lugar urbano e os projetos que teve oportunidade de implantar em diferentes cidades, de modo oportuno, em situações muito ocasionais e sem continuidade. Nesse texto/entrevista Resende anuncia que as mudanças ocorridas em alguns de seus projetos criados para espaços públicos acabam por distorcer sua proposta e assim acabam por destituírem-se de sua autoria[4].

---

2. Informações disponibilizadas por várias matérias publicadas sobre o assunto nas versões online dos jornais Zero Hora de Porto Alegre tais como: "Prefeitura estuda remover escultura da orla do Guaíba e gera protesto no meio artístico", 21.12.2011 e "Obra interditada desde 2009 ao lado do Gasômetro será restaurada", 13/09/2014.

3. Ver em: "Porto Alegre recebe hoje obras da Bienal do Mercosul" site oficial da prefeitura Municipal de Porto Alegre. Comunicação. 14/06/2006. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cs/default.php?reg=64067&p_secao=3&di=2006-06-14

4. "No Sul, em Porto Alegre (referência à obra *Olhos Atentos*, de 2005), ficou uma peça integrada, mas, de repente, resolveram cortar um pedaço dela e acabou-se a história dela. A peça da USP (referência à obra de 1997), apesar de ser da Poli, puseram lá uma bengala em torno dela, mudaram de lugar, quer dizer, ela não existe mais. Então existem esses trabalhos que, embora tenham existido com uma certa intenção, hoje nem existem mais. A perspectiva de outros trabalhos depende de condições muito complexas, institucionalmente muito complicadas

Essa colocação do artista nos leva a refletir sobre a relatividade da permanência pressuposta na escolha dos materiais da Escultura Pública de caráter permanente. Seus materiais, historicamente eleitos para perdurarem, para perenizarem-se na paisagem acabam por revelar o ônus instalado pela fragmentação do espaço urbano nas cidades atuais. Apesar do material empregado e da disponibilidade de tecnologias para sua concepção e elaboração material, mediada usualmente pela indústria, a escala urbana da cidade contemporânea parece evocar para si e para seu território a impossibilidade da continuidade e improbabilidade da rigidez das formas do passado, insustentáveis por sobre esse tecido roto. Assim, a cidade contemporânea impõe seu peso e sua pressa sobre a permanência programática de alguns projetos escultóricos, tal como no caso do trabalho "Olhos Atentos".
A escultura "Ulisses, o elefante biruta" é proposta por Guto Lacaz para um projeto curatorial desenvolvido pela SANASA Campinas, autarquia municipal responsável pela água e esgoto na cidade, por conta de seu aniversário de 40 anos, a realizarem-se em 2014. Por meio de um convênio traçado entre a SANASA, a UNICAMP e a Secretaria Municipal de Cultura de Campinas, uma comissão técnica de especialistas[5] é criada para curar o projeto e acompanhar a instalação das peças na área verde do Parque Pedreira do Chapadão, situado em Campinas. A comissão apresenta uma proposta para a criação de três peças escultóricas de linguagem contemporânea, a serem elaboradas por artistas visuais de renome internacional, feitas em aço, em local aberto, público para receber e apresentar este conjunto para a população visitante e usuária de suas dependências. São convidados e aceitam fazer parte do projeto os artistas Guto Lacaz, Gilberto Salvador e José Resende. Contudo, Resende acaba por sair do projeto pouco antes da etapa de contratação do trabalho.
O hiato aberto por ele leva a Comissão à sugestão do nome do artista Marcello Nitsche, mas, razões administrativas e financeiras apontadas pela empresa naquele momento acabam por não viabilizar o trâmite de contratação da terceira peça a ser instalada na Pedreira. Esse conjunto seria somado à grande escultura em aço pintado instalada

[…]" Ver em Resende, 2013.

5. A Comissão de especialistas é formada por docentes do Instituto de Artes da Unicamp, representados por mim e pelo Prof. Dr. Marco do Valle e tem como representante da Secretaria Municipal de Cultura, a Sra. Iracema Salgado.

em um dos paredões de entrada do Parque, que apresenta o perfil esboçado de Ulisses Guimarães, projeto de Fábio Penteado para a inauguração daquele espaço. A indicação da Pedreira como lócus para a incorporação dessas novas peças pretendia a constituição de um jardim de esculturas contemporâneas para a cidade.

O projeto toma mais de um ano de trabalho, é intermediado pela realização de um fórum que discute a presença da escultura pública nas cidades contemporâneas e finalmente tem a peça de Guto Lacaz instalada no lugar escolhido por ele e a inauguração do projeto ocorre em setembro de 2014. "Ulisses, o elefante biruta" de Lacaz é elaborado em chapa metálica cortada a laser, com pintura automotiva branca. Uma base de concreto recebe a longa haste que alcança a cabeça do elefante, como se fosse sua tromba, a 5 metros de altura do chão. O elefante propriamente dito soma mais 2,50 à altura da haste e possui 3,20 m de comprimento.

Vazado, o elefante tem nessa haste seu potencial como biruta: é um perfil giratório e se estende da tromba do animal até o chão onde está instalado um conjunto mecânico de eixos e rolamentos que o suportam. O engenho criado pelo artista e atestado pelos engenheiros que usualmente o acompanham em seus projetos propõe um interessante jogo entre a singeleza da figura lúdica desse elefante a ser instalado próximo aos equipamentos para crianças do Parque e a complexidade mecânica do processo construtivo da peça. O tom jocoso, usualmente empregado por Lacaz ao seu trabalho nos sugere certa aproximação de sua peça ao perfil de Ulisses criado por Penteado para o Parque, mas a afirmativa não passa de especulação. Em depoimento dado pelo artista, durante o processo de realização do projeto, Lacaz revela que há muito tempo tinha vontade de criar uma peça na forma de um elefante e que a abertura proposta pelo convite de Campinas gerou por fim essa oportunidade[6].

Apesar do lugar escolhido por Lacaz aproximar-se do paredão da Pedreira que ladeia e define os limites do Parque em boa parte de sua extensão, a peça responde à pressão dos ventos do lugar e, em algumas situações, gira somente com a passagem dos ventos por sua estrutura vazada. Passados três anos de sua instalação, o Elefante ainda não recebeu manutenção específica, mas permite o seu manuseio, de forma que gire sobre a haste, como uma biruta de aeroportos.

6. Depoimento informal do artista à autora desse artigo durante as reuniões de trabalho para a implantação da peça.

No projeto descritivo da peça[7] encontramos os termos: "impossível" e "simpatia" empregados por ele para qualificar o tipo de imagem que desejava projetar com esse trabalho. Assim, a correlação mais estreita com os brinquedos infantis localizados no Parque, muito próximos ao lugar escolhido pelo artista acaba por significar sua pertença ao lugar. A docilidade das formas do elefante desenhado por Lacaz e a cor branca escolhida por ele suavizam o sobrevoo da parte alta da escultura e acaba por indicar o caminho das reações mais costumeiras manifestas pelos visitantes usuários desse lugar. O encontro com o objeto que produz essa visão tão surpreendentemente simpática, como pouco provável, distancia, para o público comum, sua estreita relação com a Arte Contemporânea enevoada aqui pela combinação dos espaços da obra e do mundo em comum. Se por um lado, sua aparência sugere certa ingenuidade ou descritividade caracterizadoras do universo infantil, por outro, a peça criada por Lacaz demonstra a engenhosidade técnica mecânica da qual essa escultura depende para se fazer valer, de modo completo, dentro da estrutura discursiva a que se propõe. Trata-se de um caso no qual a forma camufla o aparato técnico que a consolida. Além do desenho planificado do elefante, elaborado tecnicamente por Lacaz, a peça demandou também dois outros projetos de ordem estrutural e mecânica. Criada como uma peça de caráter permanente, além do Projeto de Estrutura e Fundação que define parcela significativa de sua longevidade, o Projeto Mecânico para o Elefante de Guto Lacaz conta com outras 20 pranchas detalhadas que indicam também a iminência de sua manutenção pela municipalidade.

É interessante notar como a diversidade que cerca a produção de Guto Lacaz (artista visual, designer, escritor, inventor, etc.) camufla de algum modo sua frequente apresentação no campo artístico extramuros. Como atesta seu site oficial, Guto atua como artista visual interessado nas combinatórias entre Arte e Tecnologia desde 1978, data de sua primeira exposição. Ao longo do tempo tem somado algumas dezenas de projetos de intervenções urbanas, realizadas tanto quanto instrumentalizadas, em sua maioria, pelo forte vinculo desse artista à cidade de São Paulo, onde vive.

7. Documento disponibilizado pelo artista para a etapa executiva de contratação da peça pela SANASA Campinas e construção dos materiais de divulgação. Também disponibilizado no seu site oficial - http://www.gutolacaz.com.br/artes/instalacoes.html

Marlon de Azambuja é um artista brasileiro que vive em Madrid/Espanha. Pertence a uma geração um pouco mais jovem que a de Lacaz e Resende, talvez por isso tenha sua produção evidenciada pela criação de intervenções urbanas, além de peças escultóricas e outras múltiplas linguagens hibridizadas. Como anuncia Carolina Castro Jorquera, no texto crítico "Brutalismo", o mesmo que dá título à mostra do artista, em 2014, Azambuja sente-se profundamente influenciado pelo peso da Arquitetura Moderna Brasileira e sua frequente produção de ideologias que margeiam, tanto quanto se debatem, "com o contraste ante a precariedade visível disposta aos pés de seus edifícios"[8].

É nessa direção que esse artista demonstra seu forte interesse pelas condições de uso do espaço urbano, pelo questionamento de seus estatutos instalados de modo programático na vida das pessoas que os habitam.

A série de esculturas em metal e madeira que compõem o projeto "Gaiolas/Museus" apresentado na Galeria Luiza Strina, em São Paulo, no ano de 2009, nos propõe uma boa perspectiva para compreender o trabalho tridimensional desse artista à luz dos interesses desse artigo voltado para as espacialidades e seus sentidos políticos. Azambuja cria um conjunto de três peças produzidas com a mesma estruturação que se emprega para a construção de gaiolas para pássaros. Os formatos médios dessas esculturas expostas no Terraço da Galeria são de aproximadamente 200x100x50cm. São estruturas aramadas em aço inox que replicam, com alto grau de perfeição, a forma de importantes edifícios arquitetônicos de museus de arte. São eles, o MASP, a Tate Modern e o New Museum.

Dentro de cada gaiola escultórica encontramos alguns pequenos pássaros coloridos que, para além do tom sarcástico dessa combinatória, justificariam sua disposição naquele lugar aberto. Assim como Lacaz, Azambuja também está interessado no jogo engendrado pelo espaço da cidade, mas, não por todo ele e sim pelo modo autocrítico com o qual ocupamos os espaços na cidade.

Como os dois artistas que o antecedem nesse texto, Azambuja propõe

8. "Este artista ha crecido en un lugar donde las utopías existen a toda escala, su pensamiento ha sido influenciado profundamente por la arquitectura modernista brasileña y más aún, por su contraste con la precariedad visible a los pies de sus edificaciones. […]" Excerto retirado do texto Brutalismo, de Carolina Castro Jorquera disponibilizado no site oficial do artista em: http://www.marlondeazambuja.com/textos.

essa operação a partir do seu centro (tornado) nevrálgico: o circuito artístico com seus modos operativos e espacialidades próprias. Por isso mesmo, questiona sobre as ideologias apregoadas pela Arquitetura, principalmente a Moderna, por sobre os habitantes das cidades. Em "Gaiolas/Museus" o artista pergunta-nos, ao mesmo tempo em que se pergunta, sobre quem é mais importante, os pássaros ou as gaiolas?[9] Elabora, assim, um jogo formado por uma armadilha fulcral, algo como o "lugar impossível" ditado por Benjamin e revisado por Hal Foster para o artista que busca alimentar-se dos campos da arte e política (Foster, 1996: 83).

Esse jogo criado por Azambuja conduz, na verdade, arranjo extremamente bem engendrado entre a forma e a função próprias da armadilha para pássaros. Perdido entre a crença e a obrigação, o artista encontra-se num *lócus* em suspenso. O "lugar impossível" só nos autoriza a confirmar a impossibilidade desse sujeito, o artista propositor, em apontar, com assertividade e sem ser cooptado, o caminho dessa resposta.

Mas é o próprio Hal Foster quem também atenua esse *tour de forces* estabelecido pela experiência proposta pela arte atual, particularmente revelada pela evidência formal e crítica da escultura contemporânea. Entre o ato de sujeitar e de nos sujeitarmos, encontramos o papel borrado no qual se configuram: a subjetividade, a arte e a realidade social para onde apontamos nossa mirada (Foster, 1996: 87).

Dito assim, mais parece localizar-se na contradição. Contudo, é na duplicidade do espaço do mundo, o qual se pretende construir com o trabalho artístico, o lugar definitivo que pode abrandar as inquietações trazidas por esses artistas. O conjunto crescente de trabalhos, nas mais variadas linguagens artísticas da contemporaneidade, elaborados à luz das tensões sociais, políticas, urbanas e artísticas que os envolvem demandam nada menos que a autocrítica, sem que isso signifique a paralisia do processo artístico.

9. "[…] as gaiolas de Marlon ressaltam uma dificuldade em conseguirmos determinar o que é mais importante: as obras ou o espaço que elas habitam, ou neste caso, os pássaros ou as gaiolas?" Disponível em: http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/marlon-azambuja-2009/

Referências bibliográficas

Livros

Argan, Giulio Carlo (1995), *História da Arte como História da Cidade*, SP, Martins Fontes.
Brito, Ronaldo (2005), *Experiência Crítica – Textos selecionados*, Org. Sueli de Lima, SP, Ed. Cosac & Naif.
Batchelor, David (1999), *Minimalismo*, SP, ed. Cosac & Naif.
Collins, Judith (2007), *Sculpture Today*, Londres, Phaidon Press.
Fabris, Annateresa, Fernando Cocchiaralle et al. (1997), *Tridimensionalidade. Arte Brasileira do século XX*, SP, Itaú Cultural.
Fidelis, Gaudêncio et al. (2005), *Da Escultura à instalação. 5ª Bienal do Mercosul. Histórias da Arte e do Espaço*, Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul.
Foster, Hal (1996), *Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural*, SP, Casa Editorial Paulista.
Virilio, Paul (1993), *O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real*, SP, Editora 34, coleção TRANS.
Tassinari, Alberto (2001), *O espaço moderno*, SP, ed. Cosac & Naif.

Catálogos e outras publicações

Furegatti, Sylvia (2015), *Conversas com o acervo do MAV – Marco do Valle (1954)*, Maio.
Furegatti, Sylvia e Marco Valle (2014), *As esculturas públicas e a cidade contemporânea*, Campinas, Instituto de Artes da Unicamp.
Furegatti, Sylvia e Marco Valle (2015), Projeto de Implantação de Esculturas – 40 anos SANASA Campinas, Relatório Final de Atividades do Convênio SANASA Campinas – FUNCAMP/UNICAMP, n. Nº 68327/2013, março.

Internet

Azambuja, Marlon (2009), Site oficial da Galeria Luiza Strina. Disponível em: http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/marlon-azambuja-2009/ Acesso em: maio 2017.
Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Site oficial. Disponível em: http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/bienais/5-bienal Acesso em março/abril.2017.
Lacaz, Guto. Site oficial do artista. Disponível em: http://www.gutolacaz.com.br/artes/instalacoes.html Acesso em: 20.03.2017.

Jorquera, Carolina C. (2014), *Brutalismo*, Site oficial do artista Marlon de Azambuja. Sessão Textos. Disponível em: http://www.marlondeazambuja.com/textos Acesso em: 20.03.2017.

"OBRA interditada desde 2009 ao lado do Gasômetro será restaurada" Jornal Zero Hora online. Porto Alegre, 13/09/2014. Disponível em: http://zh.clicrbs.com.br/rs/porto-alegre/noticia/2014/09/obra-interditada-desde-2009-ao-lado-do-gasometro-sera-restaurada-4597912.html

"PORTO Alegre recebe hoje obras da Bienal do Mercosul" site oficial Prefeitura Municipal Porto Alegre. Comunicação. 14/06/2006. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cs/default.php?reg=64067&p_secao=3&di=2006-06-14

"PREFEITURA estuda remover escultura da orla do Guaíba e gera protesto no meio artístico" Jornal Zero Hora online. Porto Alegre, 21.12.2011. Disponível em: http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2011/12/prefeitura-estuda-remover-escultura-da-orla-do-guaiba-e-gera-protesto-no-meio-artistico-3603179.html

Resende, José (2013), "O resto era risco", Entrevista a Rafael Vogt M. Rosa, Celeuma 5, Disponível em: http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/2/entrevistas/o-resto-era-risco

“O monumento é de papel crepom e não tem porta”

Andréa Tavares
FAAP

Monumentos são parte do fenômeno urbano, reúnem e afastam. Aprendemos com eles, somos enganados por eles; são marcos do sensível e do sensorial. Há quem diga que a arte é um fenômeno urbano, o historiador italiano Giulio Carlo Argan entendia a cidade como fenômeno artístico (Argan, 1998: 73). Talvez seja, talvez não. Pinturas rupestres, marcas cheias de significados que nos escapam, reuniam sujeitos sem, contudo comporem uma urbanidade. Seriam monumentos? Ou essas reuniões, teriam sido um ensaio para o urbano? Indagar sobre o monumento hoje é tentar entender uma temporalidade urgente na dinâmica entre cidade/usuário, no atrito entre valor de uso e valor de troca. Este ensaio se debruça sobre exercícios espacializadores; anti-monumentos, monumentos efêmeros, formas de habitar que deslocam sujeitos, objetos e significados. É preciso ensaiar o monumento, colocar métodos, táticas e linguagens em confronto para desenhar espaços possíveis.

Uma música, um vídeo, duas intervenções são fenômenos urbanos, narrações sobre e com a cidade, experiências com a urbanidade, com um tecido histórico e social. “Tropicália”, a música de Caetano Veloso, composta em 1968 -batizada pelo fotógrafo e produtor cinematográfico Luis Carlos Barreto que identificou nela uma similaridade de intenções com a instalação homônima de Hélio Oiticica (Calado, 1997: 162)- nos ensina sobre as possibilidades do monumento. O vídeo da artista Regina Parra “7.536 passos” (2012) instaura o atravessamento de fronteiras, o encontro de passagens entre paisagens de uma mesma cidade, entre idiomas, no trajeto que parte do marco zero e chega ao Brás. “Operação Tutóia” (2007/2012), intervenção de Fernando Piola na 36° DP de São Paulo, cria um jardim de vermelhos, torna material a lembrança de uma violência silenciada, o edifício abrigou o DOI-Codi durante a Ditadura. No dia 29 de setembro de 2016, uma dupla anônima pichou dois marcos

da cidade, o Monumento aos Bandeirantes (1953), do artista Victor Brecheret e o Borba Gato (1960) de Júlio Guerra. Antecedendo as eleições municipais teve por alvo dois símbolos do empreendedorismo paulista, da vontade obstinada que vence todos os obstáculos para carregar o Brasil tal como uma locomotiva. Mesmo usando tinta látex, não causando assim danos definitivos às obras, apenas as colorindo com as cores do arco-íris, a polêmica se instaurou na cobertura dada pela mídia e na maneira como os candidatos da oposição usaram o ato para atacar a política pública do então prefeito Fernando Haddad, também candidato.

A aproximação crítica dos monumentos é um percurso tortuoso, emprega muitos instrumentos metodológicos, sistemas e linguagens, mas é necessária. (Lefebvre, 2015: 65). Faz-se urgente colocar a cabeça para fora da água, não se deixar levar pela correnteza, e salvar o momento da experiência dessa década de 10 do segundo milênio na qual uma onda direitista toma conta do debate político. A cidade de São Paulo, como qualquer outra, é um campo de batalha de forças divergentes, de desejos latentes, pulsantes. Um sujeito acorda e quer narrar sua experiência apagando os vestígios dos outros[10]. Pinta o que quer de cinza como a rainha de copas gritava: Cortem-lhes as cabeças! Certos sujeitos, como o atual prefeito de São Paulo Sr. João Doria Jr., eleito por uma maioria gritante, estão na posição de criar estratégias. Outros podem criar táticas, habitar estratégias e corrompe-las. Habitamos ruas, lugares públicos, instituições de ensino, ateliês, cozinhas, lojas, fábricas, escritórios e casas. Transformando estes espaços em lugares da experiência atravessamos as estratégias dominantes com nossas práticas específicas. Esta diferenciação entre estratégia e tática está no cerne da análise do historiador Michel de Certeau em "A invenção do cotidiano". Estratégia é "o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ambiente" (Certeau, 2012: 45). Relacionada a um poder instituído, à uma instituição, a estratégia se decanta e solidifica no tempo como

10. Como parte de seu projeto "Cidade Linda" o atual prefeito de São Paulo lançou-se em uma cruzada contra os pichadores e grafiteiros, pintando de cinza murais tradicionais e promulgando leis que punem com mais severidades grafites não autorizados e dificultam a venda de tintas spray. http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1860352-doria-sanciona-lei-anti-pichacao-e-veta-ate-grafite-nao-autorizado.shtml (último acesso: 14/05/2017)..

lugar de poder e se torna independente e autônoma: "[…] postula um lugar capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou cientifica foi construída segundo esse modelo estratégico" (Certeau, 2012: 45). Estratégias buscam estabilidade a todo custo, a custo de reprimir diferenças e homogeneizar práticas para poderem se perpetuar, são regras, ordenam ações visando metas, enxergam a longo prazo. Táticas são práticas do instante, do improviso, quando não, do desvio, da perversão, do marginal. Tática é saber ver nas brechas, nos erros dos inimigos o momento de agir. Um estrategista pode usar táticas. De Certeau não percebe os usuários como estrategistas, a menos que se admita que a estratégia do cidadão comum seja sobreviver, e na sobrevivência preservar suas experiências. Tática é:

> "[…] um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstancias. O 'próprio' é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para 'captar no voo' possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em 'ocasiões'. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas" (Certeau, 2012: 46).

O fraco não possui estratégia, não consegue ver a distância, reage ao que encontra. Não é reação desatenta, ele vigia para tirar partido das estratégias. Monumentos são materializações de estratégias de poder, apontam para a sociedade caminhos prósperos, positivos, fecundos, são exemplares, modelam o caráter. São instrumentos de manipulação simbólica, de constituição da história. Segundo o historiador Giulio Carlo Argan herdamos o conceito de uma concepção de cidade que surge no Renascimento:

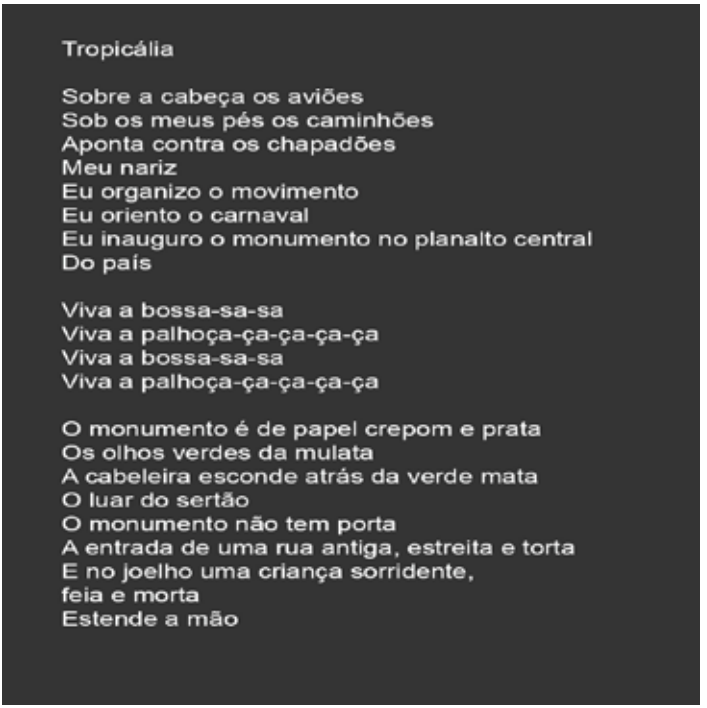
> "[…] muito mais do que das teorias da cidade ideal e dos sistemas de planificação racional, a configuração da cidade depende dos *monumentos*, vistos como *geradores urbanísticos*. A ideia do *monumento* é tipicamente humanista: *monumento* é o edifício expressivo e representativo de valores histó-

ricos e ideológicos de alto valor moral para a comunidade – em outras palavras, é o edifício que pode adquirir valor de símbolo" (Argan, 1999: 64).

Se monumento é estratégia, o fraco percebe nele a crueldade, a falência dos ideais morais, a impossibilidade de identificação com este espelho simbólico e aguarda para agir nas brechas. Sua tática utiliza-se das forças que lhe são estranhas e sobre as quais não tem controle, imerso que está na estratégia. O fraco é o "homem lento", figura identificada pelo geógrafo Milton Santos, percebida no contraste com a cidade célere de imagens.

> "A força é dos 'lentos' e não dos que detêm a velocidade […] Quem, na cidade, tem mobilidade -e pode percorrê-la e esquadrinhá-la- acaba por ver pouco da Cidade e do Mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem exatamente do convívio com essas imagens. Os homens 'lentos', por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações" (Santos, 1985: 84,85).

A lentidão está no catador de papel, no improviso de uma barraca de um morador de rua, no churrasco da laje, e está na ação dos artistas, que transitam pelos espaços céleres da cidade, mas que buscam pausas e deslocamentos. As fabulações criam espaços onde sentidos cristalizados entram em colapso. As táticas são os instrumentos de fabulação dos homens lentos. A análise de Santos aponta a coexistência de diversos tempos de atuação na cidade (Santos, 1985). A urbanista Paola Berenstein Jacques recupera o conceito do geógrafo para analisar uma determinada produção de espacialidades por sujeitos que ela chama de "errantes" e que se portam como "um homem lento voluntário, intencional, consciente de sua lentidão, que, assim, de forma crítica, se nega a entrar no ritmo mais acelerado, um movimento do tipo rápido, ao afirmar claramente sua lentidão voluntária" (Jacques, 2012: 286). O errante se sustenta no processo de desnaturalização. Ele narra a produção de alteridade, e sua narração é a própria produção desta. Para Paola o errante se aproxima do flâneur, deixa-se "fascinar pela modernização, mas também reage a ela" criticamente (Jacques, 2012: 48). Em Tropicália tudo é fascínio e estranhamento.



Caetano Veloso. *Tropicalia,* 1968. Disponível em: htpps://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/tropicália.html Acesso em 14 maio 2017.

O sujeito da canção deambula pela paisagem sem rumo, flana enquanto atenta a tudo. Jacques se apoia no flâneur construído por Baudelaire para quem:

> "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 apud. Jacques, 2012: 41)

Caetano Veloso, recém-chegado a São Paulo com 24 anos, em 1968, canta em uma primeira pessoa que tem qualidade de coletivo, povo. Sujeito perdido na multidão, no fluxo dos versos, na dificuldade de identificar o real e o monumental se explode num profundo eu, singular:
O sujeito da canção está imerso na multidão. Seu autor erra pelos espaços, ou espacialidades. A rua, o céu, o jardim, a música, a cultura, a pobreza, a violência: o monumento. Como processo qualificado a errância traz à tona o que as estratégias querem omitir, desqualificar, higienizar, abafar: as alteridades. Jacques sustenta o tempo lento não é quantificável e traz consigo uma velocidade que falta a estratégia:

> "Os movimentos do errante urbano são do tipo lento, por mais rápidos que sejam, e a errância, nesse sentido, pode se dar por meios rápidos de circulação, mas continuaria sendo lenta. O estado de corpo errante é lento, mas isso não quer dizer que seja algo nostálgico ou relativo a um passado quando a vida era menos acelerada. Porém, essa lentidão também pode ser vista como uma crítica ou denúncia da aceleração contemporânea […] uma temporalidade que não é absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, que significa outras formas de apreensão do espaço urbano, que vão bem além da 'representação' meramente visual" (Jacques, 2012: 288).

Tropicália deflagra várias temporalidades, o espaço-tempo simbólico do monumento e o espaço-tempo da experiência dos homens lentos, na diferenciação entre o moderno e a "atualidade"; roteiro para nos aproximarmos da experiência da cidade tanto em seu tempo espetacular quanto em seu tempo lento, na "rua antiga, estreita e torta" com "coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis". A canção é tática, *anti-monumento*, porque esgarça a estratégia. As estratégias podem ser identificadas no conceito de prático-inerte que Santos toma emprestado de Sartre:

> "O processo social está sempre deixando heranças que acabam constituindo uma condição para as próximas etapas. Uma plantação, um porto, uma estrada, mas também a densidade ou a distribuição da população participam dessa categoria de prático-inerte, a prática depositada nas coisas, tornada condição para novas práticas" (Santos, 2009: 140).

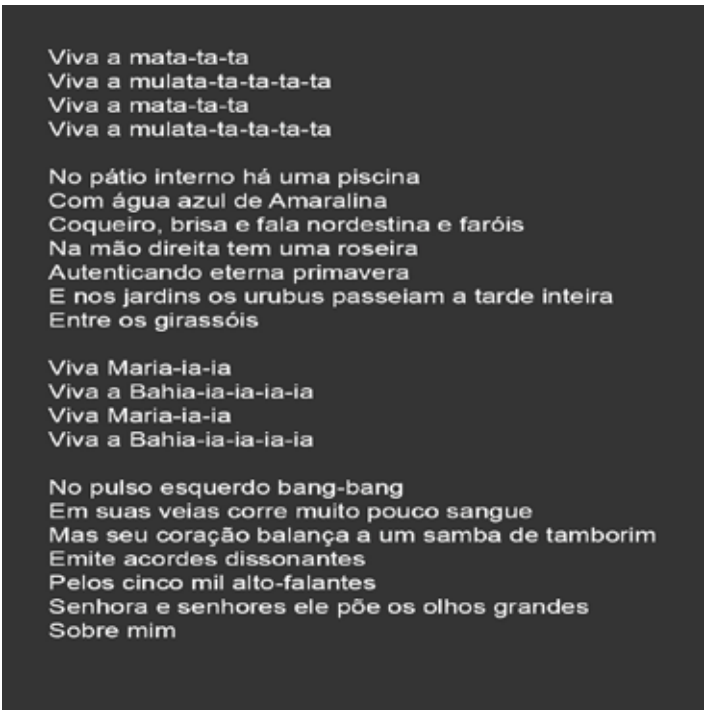
Essas heranças são "cristalizações da experiência passada, do in-

divíduo e da sociedade, materializações de estratégias em configurações espaciais e paisagens" (Santos, 2009: 317). É sobre, sob, com, através, em meio, por e para elas as táticas agem. Tropicália se dirige como lança sobre o monumento, a monumentalidade e suas qualidades simbólicas. Na força das palavras a música nos dá chão para levantar, identificar, nomear anti-monumentos e monumentos efêmeros. Caetano queria uma canção-monumento, resposta ao filme de Glauber Rocha, "Terra em Transe" (Veloso, 1997: 184-189). Caetano decide responder com:

> "Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo" (Veloso, 1997: 185).

A "canção-monumento" relaciona em uma teia de dor e delícia, que passa por Noel Rosa e Carmem Miranda, Bossa Nova e Vinícius de Moraes, Oswald de Andrade e Hélio Oiticica, a nova capital do país e a pobreza das ruas, o fascínio e o desconforto pelo tempo histórico-social, buscando o combate e o choque tanto com a cultura erudita e a popular. O prático-inerte todo ali para compor a canção, o Carnaval, a mulata, a verde mata e o sertão, o "Fino da Bossa"; valor simbólico se tornando imagem vazia, para ser carregado de outros sentidos. Sobre seu correlato, o ambiente labiríntico de Tropicália, alusivo a um espaço exterior, exótico tropical, no uso de materiais como areia, pedras, madeiras, chita, e uma TV, dentro do espaço normatizado da arte, Hélio afirmou em março de 1968:

> "Na verdade quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disso que caia fora" (apud. Calado, 1997: 163).



Caetano Veloso. *Tropicalia*, 1968. Disponível em: htpps://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/tropicália.html Acesso em 14 maio 2017.

Caetano resistiu a tomar emprestado de Hélio o que lhe parecia um rótulo; ele temia o exotismo nostálgico que poderia levantar a sonoridade da palavra, de certa forma instaurado sim pelas críticas exultantes de Nelson Mota, promotor do Tropicalismo, na sua coluna "Roda Viva" no jornal *Última Hora*. (Calado, 1997: 176,177). Temia o terno branco, o chapéu de palha, queria ser um ser moderno, um astronauta, preferia a vanguarda de John Cage (Veloso, 1997: 192). Os errantes não querem a nostalgia, mas não rompem com o passado, o prático inerte é o lugar que habitam, olham para a balburdia presente ou mesmo para uma promessa de futuro, como homens lentos constroem instantes u-tópicos (Lefebvre, 1999: 20).

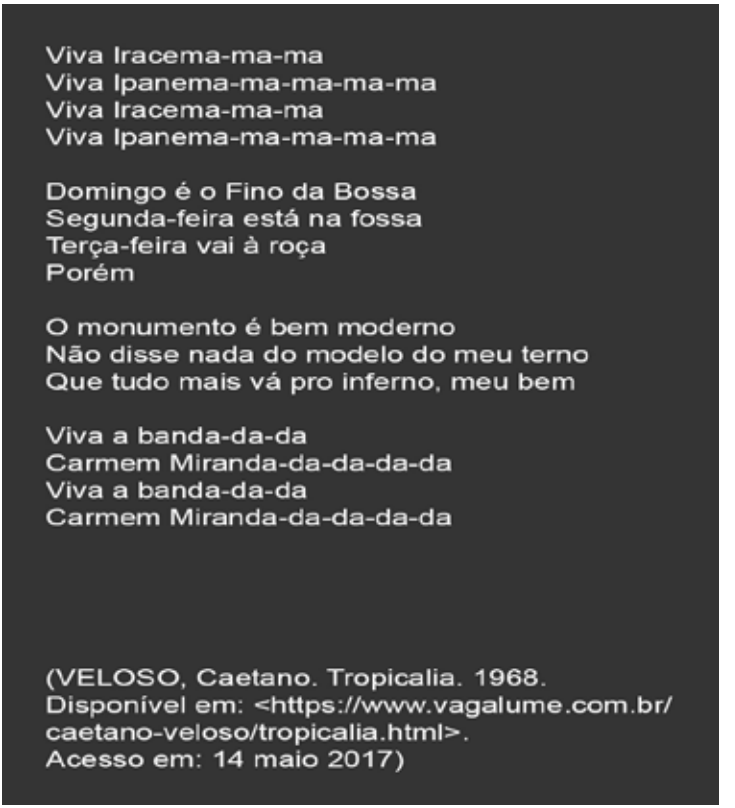
> "Os errantes não devem ser relacionados a qualquer atraso ou posição nostálgica, apesar de valorizarem a lentidão como virtude e ação política: eles não preconizam a eliminação do tempo rápido, pelo contrário, buscam explicitar essa coexistência dos diferentes tempos na cidade" (Jacques, 2012).

Os versos trabalham contrastes, o sujeito da canção, *flâneur* perplexo, não defende a nostalgia do sertão ou da mulata e nem se entrega ao moderno. O monumento põem os olhos sobre ele, mas é incapaz de dizer-lhe algo sobre o hoje, sobre seu terno. Vá para o inferno!

A afirmação do pai do amigo Gilberto Gil, Dr. José Gil Moreira, pode nos ajudar a entender sob outra ótica, além do ismo, o papel de um tropicalista: "Tropicalista sou eu!", dizia ele rindo, "que exerço a profissão de especialista em doenças tropicais há décadas" (Veloso, 1997: 193). Não seria justamente por sobre as patologias tropicais "desta terra onde tudo cresce e floresce" que Tropicália se debruça? Canção-monumento narra a capital-monumento, monstruosa; o monumento de papel-crepom, festivo mas efêmero; o monumento sem porta, uma passagem.

O filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre, em A *Revolução Urbana*, põe em movimento o desenho do que ele considera ser "a urbanização completa da sociedade", sua hipótese, no momento em que escreve diz ser virtual, mas no futuro real. Sua prática é a "crítica de esquerda" ou "u-tópica":

> "A *crítica de esquerda*, muitos ainda a ignoram, não é aquela pronunciada por esse ou aquele grupo, agremiação, partido, aparelho, ou ideólogo classificados "à esquerda". É aquela que tenta abrir a via do possível, explorar e balizar um terreno que não seja simplesmente aquele do "real", do realizado, ocupado pelas forças económicas, sociais e políticas existentes. É, portanto, uma crítica *u-tópica*, pois toma distância em relação ao "real", sem, por isso, perdê-lo de vista" (Lefebvre, 1999: 20).



Caetano Veloso. *Tropicalia*, 1968. Disponível em: htpps://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/tropicália.html Acesso em 14 maio 2017.

Os errantes parecem praticar a crítica "u-tópica" abrindo vias do possível. O lugar possível aqui é o de passagem, um monumento sem porta que não retém ou guarda? Lefebvre neste primeiro capítulo põe em funcionamento sua metodologia para abordar a crise do urbano, este objeto difícil de ser apanhado, dispõe como exemplos morfológicos os prós e os contra da rua e dos monumentos (Lefebvre, 1999), dois fenômenos muito conhecidos dos "praticantes ordinários" (Certeau, 2012) que trabalham nos interstícios destes.

> "Contra o monumento. O monumento é essencialmente repressivo. Ele é a sede de uma instituição (a Igreja, o Estado, a Universidade). Se ele organiza em torno de si um espaço, é para colonizá-lo e oprimi-lo. Os grandes monumentos foram erguidos à glória dos conquistadores, dos poderosos. Mais raramente à glória dos mortos e da beleza morta (o Tadj Mahall...). Construíram-se palácios e túmulos. […] Com efeito, o esplendor monumental é formal. E se o monumento sempre esteve repleto de símbolos, ele os oferece à consciência social e à contemplação (passiva) no momento em que esses símbolos, já em desuso, perdem seu sentido" (Lefebvre, 1999: 32).

Como vimos na definição de Argan monumentos são marcos simbólicos que postulam um horizonte, declaram o que devemos ser e não o que somos, afirmam certezas e não dúvidas.

> "*A favor do monumento*. É o único lugar de vida coletiva (social) que se pode conceber e imaginar. Se ele controla, é para reunir. Beleza e monumentalidade caminham juntas. Os grandes monumentos foram transfuncionais (as catedrais), e mesmo trans-culturais (os túmulos). Daí seu poder ético e estético. Os monumentos projetam uma concepção de mundo no terreno, enquanto a cidade projetava e ainda nele projeta a vida social (a globalidade). No próprio seio, às vezes no próprio coração de um espaço no qual se reconhecem e se banalizam os traços da sociedade, os monumentos inscrevem uma transcendência, um *alhures*. Eles sempre foram u-tópicos. Eles proclamavam, em altura ou em profundidade, numa outra dimensão que a dos percursos urbanos, seja o dever, seja o poder, seja o saber, a alegria, a esperança" (Lefebvre, 1999: 32).

Tropicália como canção-monumento, anti-monumento usa o prático-inerte e confronta-o, é produto da experiência de um errar e abre caminho para nos aproximarmos de outras propostas errantes de praticantes ordinários. Michel de Certeau pode nos apontar a natureza deste posicionamento:

> "Não é mais a posição de profissionais supostamente cultos entre selvagens, mas aquela que consiste em ser um estrangeiro na própria casa, um 'selvagem' no meio da cultura ordinária, perdido na complexidade do se ouve e do que se ouve comumente. E como ninguém 'sai' dessa linguagem, não há, portanto, interpretações falsas e outras verdadeiras, mas apenas interpretações ilusórias. Em suma, não existe 'saída', e apenas o fato

de ser um *estranho dentro, mas sem fora*, e na linguagem ordinária, resta "lançar-se contra seus limites" (Certeau, 2012: 70).

Quase *flâneurs*...

Monumento como fenômeno urbano, campo de atuação das ações a serem analisadas; monumento como estratégia, "prático-inerte" e tática como forma de atuação do errante; o errante hora como homem-lento voluntário, hora como praticante ordinário, quase *flâneur*.

"7.536 passos": uma mulher caminha por São Paulo com um rádio na mão, passa por praças, ruas comerciais, ruas vazias, viadutos, passam por ela pessoas, carros, motos, caminhões. Os sons ajudam a construir a paisagem, o desconforto e o fascínio das ruas. Ela parte do marco zero na Praça da Sé em direção ao Brás. O rádio vai sintonizando uma estação, ouvimos sons em outra língua. Não caminha apressada, não caminha lentamente. Caminha. Caminhou várias vezes para realizar a ação. O vídeo não é um plano sequência. É uma intrincada montagem que fez uso de diversos tipos de câmera. A princípio os sons diretos não foram captados, depois a necessidade de narrar a experiência, criar o contraste entre figura solitária e silenciosa e multidão ruidosa através do som, fez com que a artista usasse um profissional para recriar o som urbano[11]. Michel de Certeau afirma que espaço é lugar praticado. As ruas são lugares espacializados pelos pedestres. O vídeo da artista espacializa a cidade, o lugar. Ela faz isso na construção de uma narrativa pedestre.

A cidade pode ser entendida como linguagem enquanto que o ato de caminhar seria a enunciação feita por seus usuários.

> "[…] tem com efeito uma tríplice função 'enunciativa': é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como um locutor se apropria e assume a língua) ; é uma realização espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, 'contratos' pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é 'alocução' , 'coloca o outro em face' do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação" (Certeau, 2012: 164).

11. As informações foram dadas pela artista na palestra "Pesquisa: Formas de organizar o processo" no dia 25 de março, na FAAP.

A cidade é o lugar do anonimato, imerso na multidão o sujeito está só. O *flâneur* caminha sozinho, rodeado por estranhos é também um estranho. Solidão não é habitar o vazio, é habitar a cidade anonimamente, é ser parte de uma multidão diacrônica, construída de ruídos e memórias que desenham a cidade.
Regina vai encontrando sons e lugares termina seu trajeto no Brás, bairro que acolhe imigrantes, principalmente bolivianos, com seus idiomas e práticas. Assim o vídeo enuncia uma espacialidade de várias fronteiras visíveis e invisíveis, toca no enunciado composto por outros habitantes e suas memórias, ou ausência destas. A aceleração do tempo-espaço, a franca mobilidade da mercadoria e os impedimentos para o transito dos sujeitos (Santos, 2009: 327-330) aparecem no enunciado da errância. "Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação" (Santos, 2009: 328) que não é apenas dos imigrantes, mas também da artista que estranha a sua própria cidade.

> "No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas em seguida, necessidade de orientação. Para os migrantes, a memória é inútil. Trazem consigo todo um cabedal de lembranças e experiências criado em função de outro meio e que de pouco lhes serve para a luta cotidiana. Precisam criar uma terceira via de entendimento da cidade. […] Trata-se de um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória. […] Cabe-lhes o privilégio de não utilizar de maneira pragmática e passiva o prático-inerte" (Santos, 2009: 328).

As práticas errantes se assemelham as dos migrantes, são táticas não passivas que podem revelar alteridades e conflitos que parecem ficar sob os escombros em que se apoiam certos práticos-inertes.
"Operação Tutóia" é uma intervenção paisagística de Fernando Piola, como em uma manobra militar, o artista se infiltrou em uma delegacia, 36º DP, identificando-se como funcionário da Secretária de Estado da Cultura para iniciar ali um projeto de recuperação do jardim. A operação se inicia em dezembro de 2007, e se mantêm até maio de 2009, quando o fingimento é descoberto (Piola, 2013: 21-23). A ação faz parte de uma investigação abrangente sobre os espaços de memória e violência presentes na cidade, "funda-se naquilo que é destruído ou oprimido no espaço urbano. Assim espera-

se que o monocromatismo, o formato e o aroma destes jardins suscitem memórias que pairam sobre alguns locais emblemáticos da cidade" (Piola, 2013: 5).
Um jardim tranquilo de plantas vermelhas porque a cor é "símbolo de sangue, luta, morte, […] cor da revolução e do comunismo, em que o significado de morte e vida se interpenetram" (Piola, 2013: 23). Artista errante, em um tempo lento, usa tática de guerrilha infiltrando-se no terreno do inimigo para criar ruído onde havia silêncio. O edifício que abrigou a máquina de tortura do estado, o DOI-Codi, recebe um estranho que age na estratégia para desestabiliza-la, ainda que por pouco tempo.
A cristalização do prático-inerte como espaço é um processo complexo, "não ocorrem no espaço, mas definem seu próprio quadro espacial. O conceito de espaço está embutido ou é interno ao processo" é espaço-tempo relacional sendo impossível separar espaço de tempo (Harvey, 2015: 12) como pode ser entendido das considerações do geografo David Harvey:

> "A noção relacional do espaço-tempo implica a ideia de relações internas; influências externas são internalizadas em processos ou coisas específicas através do tempo (do mesmo modo que minha mente absorve todo tipo de informação e estímulos externos para dar lugar a padrões estranhos de pensamento, incluindo tanto sonhos e fantasias quanto tentativas de cálculo racional). Um evento ou uma coisa situada em um ponto no espaço não pode ser compreendida em referência apenas ao que existe somente naquele ponto. Ele depende de tudo o que acontece ao redor dele, do mesmo modo que todos aqueles que entram em uma sala para discutir trazem com eles um vasto espectro de dados da experiência acumulados na sua relação com o mundo. Uma grande variedade de influências diferentes que turbilham sobre o espaço no passado, no presente e no futuro concentram e congelam em um certo ponto (por exemplo, em uma sala de conferência) para definir a natureza daquele ponto" (Harvey, 2015: 5).

As obras consideradas até aqui constituem um espaço-tempo relacional em suas composições como forma de registrar e instaurar experiências. "7.536 passos" e "Operação Tutóia" agem sobre o imaginário da cidade e o resgatam em seus registros apresentados em espaços da arte, espaços que também se configuram como "prático-inerte", entre o documental e a ficção abrem fissuras no estado

contemplativo proposto para se relacionar aos monumentos da urbanidade. A cidade como obra, como monumento e a ação de Parra, a caminhada como monumento efêmero, sobrevive como registro, em um processo similar as nomeações feitas por Robert Smithson em "Um tour pelos momentos de Passaic" (2009). Em 1967, o artista americano caminhou por Passaic, fotografou lugares banais e os nomeou como monumentos, esgarçando e virando do avesso este conceito. A operação da artista é similar, mas seu corpo está presente o tempo todo no vídeo, sua presença nos guia, ela desenha o espaço, sentimos a exposição do sujeito no ritmo de seus passos. Corpo espacializador:

> "O espaço material corresponde simplesmente para nós, humanos, ao mundo da interação tátil e sensorial com a matéria, é o espaço da experiência. Os elementos, momentos e eventos deste mundo são constituídos da materialidade de algumas qualidades. A maneira pela qual representamos este mundo é outra coisa, mas ainda aqui nós não concebemos ou representamos o espaço de modo arbitrário; nós procuramos as descrições apropriadas, se não exatas, das realidades materiais que nos circundam por meio de […] uma parte integrante de nosso modo de viver no mundo. Podemos igualmente procurar representar a maneira com que este espaço é emocionalmente, afetivamente, mas também materialmente vivido através de imagens poéticas, composições fotográficas, reconstruções artísticas" (Harvey, 2015: 11).

Piola age no monumento alterando a sua aparência física; sub-repticiamente invertendo a confiança depositada sobre ele. O jardim vermelho pode não lembrar imediatamente ao transeunte do passado do local, o que reforça o sentido da ação é sua exposição em um espaço da arte. As obras também se constituem como espaço-tempo relacional, reunindo diversos modos de apresentação. Sem o registro, a exposição e a publicação a ação estaria praticamente perdida. Apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na mostra "10 exercícios de aproximação/representação de SP", está preservada foi passada adiante. "7.536 passos" é exibido em vídeo instalações, está disponível na internet. Ambos artistas desenvolvem projetos poéticos; sua ação como provocadores, colocando corpo e identidade presentes, dá potência às proposições. Regina e Fernando criam fabulações, ficções sobre a realidade.

Colorir monumentos de forma anônima cria um ruído, a cidade percebe, a mídia cobre o evento, os candidatos fazem uso do fato, para expor seus adversários para se posicionarem como líderes. E o que sobra como sentido? A homenagem aos bandeirantes desbravadores, soldados inescrupulosos que pilhavam e matavam constituem no imaginário popular a força do estado paulista; Brecheret o escultor conhecido justamente pelo "empurra-empurra" e o Borba Gato "*playmobil*" são as vítimas. A mídia reclama do estado de abandono da cidade, acusa a "ignorância" do vandalismo. Ninguém revela a falácia de se honrar assassinos. Brecheret tinha consciência do papel histórico dos Bandeirantes? A dupla permanece no anonimato, sem desdobramentos o ruído volta ao silêncio. É o projeto engajado do artista, com suas táticas sobre as estratégias narra e constrói a alteridade da experiência.
O filosofo francês Jacques Ranciére desenvolve o conceito de "partilha do sensível":

> "o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha" (Ranciére, 2009: 15).

As táticas dos errantes mencionados aqui, canção-monumento, monumento efêmero, anti-monumento revelam o que a estratégia exclui e nivela. E fazem isso porque os errantes são conscientes de seu tempo lento, a tática está espreita. O ladrão procura a melhor ocasião, está em alerta. O errante imerso na multidão também, sua ação separa, rompe.

Referências bibliográficas

Argan, Giulio C. (1999), Clássico Anticlássico, São Paulo, Companhia das Letras.
----------(1998), História da arte como história da cidade, São Paulo, Martins Fontes.

Benjamin, Walter (2002), The Arcades Project, Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard Unversity Press.
Calado, Carlos (1997), Tropicália, São Paulo, ed. 34.
Certeau, Michel de (2012), A Invenção do Cotidiano. Artes do Fazer, Petrópolis, Vozes.
Harvey, David (2015), Espaço como palavra-chave, em: EM PAUTA, Rio de Janeiro, n. 35, v. 13, p. 126 - 152
Jacques, Paola Berenstein (2014), Elogio aos errantes, Salvador, EDUFBA.
Lefebvre, Henri (1999), A revolução Urbana, Belo Horizonte, UFMG.
----------(2015), O direito a cidade, São Paulo, Centauro.
Piola, Fernando (2013), 10 exercícios de aproximação/representação de SP, São Paulo, Pinacoteca do Estado.
Rancière, Jacques (2009), A partilha do sensível. Estética e política, São Paulo, Editora 34.
Santos, Milton (2008), Metamorfoses do Espaço Habitado. São Paulo, EDUSP.
---------- (2009), A Natureza do espaço, São Paulo, EDUSP.
Smithson, Robert (2009), "Um tour pelos momentos de Passaic", em: Revista Arte & Ensaio, UFRJ, Rio de Janeiro, ano XVI, nº19, p.162-167.
Veloso, Caetano (1997), Verdade Tropical, São Paulo, Companhia das letras.

Ruínas: práticas artísticas contemporâneas e poéticas da destruição

Maria José de Azevedo Marcondes
Instituto de Artes
Universidade Estadual de Campinas

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar práticas artísticas contemporâneas em projetos artísticos desenvolvidos em espaços públicos, símbolos materiais de uma cidade moderna, construídos e abandonados no próprio século XX, constituídos pelas denominadas ruínas da modernidade na América. O texto aborda o tema ruínas e memórias na perspectiva do potencial de resistência e transgressão na arte contemporânea nas intervenções artísticas analisadas, a partir de aportes da filosofia e da história da arte para analisar intervenções artísticas no âmbito das contradições das grandes cidades contemporâneas, que apresentam grandes vazios formados por ruínas recentes da modernidade com suas potencias estéticas, conflitos sociais e grandes problemas urbanos em uma escala metropolitana e fragmentada; apresentando-se como modelos da estética das ruínas dos séculos XVIII e XIX ao reverso.

O texto apresenta o conceito de espaço e arte pública apoiado em análises discursivas já produzidas, por alguns críticos de arte (Deutsche, 2009: 175-183) e uma breve resenha do tema das ruínas na arte contemporânea. A análise sobre o tema proposto será realizada sobre algumas intervenções artísticas no projeto Arte Cidade III (Peixoto, 2002: 96-263).

Ruínas e Memórias: resistência e transgressão na arte

Buscamos neste capítulo discutir os diversos significados do tema das ruínas na contemporaneidade, elaborando um painel das referências teóricas que problematizam o retorno deste tema e da noção de sublime nas artes visuais; noções que remontam ao Renascimento e que adquiriram distintas matizes ao longo da história cultural, assinalando, neste artigo, a perspectiva benjaminiana sobre a noção de ruí-

nas como potência criativa, seja, entre a fusão do caráter destrutivo e possibilidades de ver caminhos e significados, pois segundo Huyssen "a imaginação moderna das ruínas foi fundamentalmente moldada por Georg Simmel e Walter Benjamin […]" (Huyssen, 2014: 89).
O historiador e professor de história da arte Michel Makarius (2007, 2011) elaborou um amplo painel do tema das ruínas do Renascimento à arte contemporânea, analisando o significado simbólico e filosófico das ruínas na esfera artística. Para o citado autor entre o início do Renascimento e do século XVI o significado de ruínas alterou-se significativamente, transformando-se as ruínas da Antiguidade greco-latina em uma simbiose entre natureza e cultura, tendo como paradigma o Fórum Romano envolto em vegetação e em um processo contínuo de transformação e retorno do edifício (no sentido da cultura, do artifício) à natureza.
Para este autor, posteriormente, os vínculos com as noções da estética são reiterados, no qual artistas -escritores e pintores- irão encontrar nas ruínas a forma de esconder as qualidades físicas que as amarra ao mundo mineral e desenvolver uma estética apoiada no sublime, como Makarius escreve:

> "Em seguida a Goethe e, em contraposição a ele, os pintores (Friedrichem, Carus, Schinkel, Runge) e mesmo escritores (os irmãos Schlegel e Novalis) consideram a Natureza como a expressão de onipotência de Deus, na qual esta (Natureza) transporta o homem para fora de si próprio, fazendo tomar consciência da 'unidade no infinito do universo'" (Makarius, 2007: 27).

Esse autor atribui a Georg Simmel o desenvolvimento de um pensamento que irá alterar significativamente a noção das ruínas "onde a possibilidade de retornar a proposição de Simmel: Toda atração das ruínas permite que uma obra da natureza seja percebida como um produto da arte" (Makarius, 2007: 77). Outra parte do painel sobre o tema das ruínas que destacamos nos textos de Makarius, trata da retomada das poéticas sobre as ruínas na arte contemporânea como a de Robert Smithson, entretanto de uma forma crítica, como veremos adiante, conforme escreve:

> "Agora, dois séculos e um oceano para aterrissar no continente americano, mais especificamente em Utah, Salt Lake, onde Robert Smithson construiu sua famosa Spiral Jetty. Tanto quanto podemos ser no tempo e no espaço

> das paisagens melancólicas de Caspar Friedrich, é difícil não ver nesta obra emblemática da *land art*, como em textos Smithson, uma questão que remete com os românticos. Nós já observamos que a *Land Art* pela própria imensidão do espaço que ela abarca, é a expressão contemporânea do sublime", que, em relação ao tudo que fica pequeno "como já assinalou Kant" (Makarius, 2007: 78).

A esse respeito cabe assinalar que o autor Süssekind considera que para o filósofo Adorno "a transposição do sublime na natureza para o sublime na arte coloca em questão a teoria Kantiana sobre o tema das ruínas", considerando a citação de Adorno no texto *Sublime e Jogo*, no qual menciona que "Por meio do transplante na arte, a determinação kantiana do sublime é compelida para fora de si" (Adorno, 1996, apud Duarte, 2008: 27) consequência das características da arte e da cultura do século XX e, por outro lado de transposição pensada na teoria moderna a partir de Kant, (Süssekind, 2011: 103).
Nesta breve exposição do tema das ruínas com os aportes da filosofia e da história da arte para a compreensão do potencial de resistência e transgressão na arte contemporânea cabe, também, algumas colocações sobre o pensamento de Andreas Huyssen sobre o retorno deste tema à arte contemporânea. Para Huyssen o culto das ruínas na modernidade e, em específico, na contemporaneidade nos países do Atlântico Norte, foi configurado através de cenários de desindustrialização, de paisagens com vestígios de destruição.
Huyssen busca compreender o culto das ruínas que tem acompanhado a modernidade ocidental em "ondas desde o século XVIII" e, especialmente, nas últimas décadas do século XX; considerando que: "Essa obsessão pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros" (Huyssen, 2014: 108). Esse culto às ruínas seria a nostalgia do culto ao projeto moderno, o qual, entretanto, vem a ser contestado por alguns artistas contemporâneos. A esse respeito destacamos, entre eles, Robert Smithson e projetos artísticos que interviram em paisagens devastadas e destruídas por processos de desindustrialização, configurando cenários devastadores e matéria prima dos artistas contemporâneos, como analisaremos neste artigo.
A propósito da questão voltamos ao autor Süssekind, o qual remete a análise de Rodrigo Duarte (2008) o qual considera que -na medida em que a arte "abandonou a busca pelo belo", a arte contemporânea

teria se sustentado através de uma "fuga para o sublime" e que, talvez este sublime colocar-se-ia como um diferencial entre a arte autêntica e os "construtos estéticos destinados ao entretenimento, como, por exemplo, as mercadorias culturais" (Duarte, 2008: 28 apud Süssekind, 2011: 103).

Ruínas e Arte Pública na Contemporaneidade

As ruínas da modernidade são evidenciadas no campo poético e artístico, nos anos sessenta do século 20, inicialmente no texto "The Cristal Land", de Robert Smithson, de 1966 e a seguir, em 1967, nas fotografias e anotações de Robert Smithson no "*Passeio pelos Monumentos de Paissac", New Jersey*, às margens do Rio Passaic, nos arredores de Nova York (Smithson, 1967: 69) local onde esse artista nasceu e cresceu, constituindo-se as áreas de minerações abandonadas de *New Jersey* em territórios de explorações geológicas e poéticas. Porém, ao contrário das ruínas clássicas rememoradas na pintura desde o século XVIII, Smithson registrou ruínas de edificações construídas no próprio século XX e de destroços espalhados na paisagem suburbana.

Robert Smithson, Monumento-Ponte, 1967.
Fonte: Robert Smithson: Photo Works.

Outro trabalho de Smithson que tangencia as ruínas da modernidade, especificamente as ruínas do modernismo, trata-se de Hotel Palenque, 1969-1972, edifício degradado no qual se hospeda, próximo ao sítio arqueológico na península de Yucátan, México. Este artista, inicialmente, em uma palestra aos estudantes na Faculdade de Arquitetura de Utah apresenta uma sobreposição de fotografias dos diferentes estados de ruína e reconstrução do edifício, no qual se depreende deste painel sua visão crítica e irônica desta construção moderna situada em área mapeada pela história da arte que se torna história da arte (Museu Calouste Gulbenkian, 2016: 10); a relação entre passado e presente através do imaginário da cultura dos povos asteca e os da cultura maia, em suas inúmeras viagens ao México. Conforme escreve Castilho:

> "Smithson viajava pelo México, um México que reunia, em um só tempo, todos os tempos. Saltos e sobreposições temporais são característicos de suas obras e seus escritos. É natural, então, que ele entre no sobrenatural. E, durante toda a viagem, ele estará em contato direto com deuses maias e astecas. É preciso ler o texto de Smithson sabendo que ele está no limiar entre a ficção e o factual, entre o real e o imaginado" (Castilho, 2011: 88).

O tema da paisagem e ruínas na contemporaneidade emerge na obra do artista americano Robert Smithson, como no foto-ensaio resultante de suas incursões pelos subúrbios de Nova York, em paisagens áridas, desérticas e sem sentido nas palavras do artista, num cenário pós-industrial. No artigo "Um passeio pelos Monumentos de Passaic", em New Jersey Smithson, a partir de anotações e fotografias de um percurso à cidade onde nasceu e cresceu fraturada pelas reminiscências de atividades de extração mineral desativadas, busca a repotencialização estética da arte nesse território em ruínas. O artista deambula pelos arredores e, por fim na área central deste subúrbio, registrando a paisagem pós-industrial e ruínas designadas como panorama zero. A paisagem retratada por Smithson é descrita como um território ausente de sentido e vazio, sem um passado racional e sem os "grandes acontecimentos" da história.

> "Esse panorama zero parecia conter *ruínas ao reverso*, isto é, todas as novas construções que finalmente se construiriam. Isto é, o contrário da 'ruína romântica', porque os edifícios não *caem* em ruínas *depois* de haver

> sido construídos, mas, crescem até a ruína conforme são construídos. […], mas os subúrbios existem sem um passado racional e sem os 'grandes acontecimentos' da história. […] uma utopia sem base de sustentação, de um lugar onde as máquinas estão ociosas e o sol converteu-se em vidro; um lugar onde a *Passaic Concret Plant* (235 *River Drive*) faz bons negócios com Pedra, Betume, Areia e Cimento. Passaic parece estar cheia de 'buracos' em comparação com a cidade de Nova York, que parece compacta e sólida e esses buracos são em certo sentido, os vazios monumentais que definem, ainda que não o pretendam, os vestígios da memória de um jogo de futuros abandonados" (Smithson, 1967: 72).

Ao contrário das ruínas da Antiguidade ou as Setecentistas de Piranesi, imagens presentes nas paisagens pictóricas; os registros de *Passaic* feitos por Smithson revelam monumentos constituídos por artefatos industriais em desuso -tubos, gruas, pontes abandonadas- e nos remete ao abandono das grandes cidades, à destruição ambiental voraz do século XX.

O último monumento era uma caixa de areia ou a maquete de um deserto. Sob a luz mortífera de *Passaic* à tarde, o deserto se transformou num mapa de desintegração e esquecimentos infinitos. Este monumento de partículas resplandecia tristemente e sugeria a dissolução de continentes inteiros, o secamento dos oceanos - já não havia mais as florestas verdes e altas montanhas; tudo o que existia era milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizadas (Smithson, 1967: 74).

Como coloca Castilho em sua dissertação:

> "Por mais que Smithson nada fale sobre seu passado e sua infância na cidade, é possível imaginar que essa criança correndo na caixa de areia seja um pouco ele mesmo. Tendo crescido nesse subúrbio industrial, Smithson certamente viveu e experimentou todo o declínio que consumia a região naquela época. Nesse sentido, fica mais claro como os monumentos erguidos por Smithson, seus monumentos à entropia, podem ser também referências à sua memória" (Castilho, 2011: 68).

As possibilidades de repotencialização da arte no registro de paisagens em ruínas elaboradas por Robert Smithson certamente encontram ecos nas relações entre arte e ciência, a partir do interesse do artista "pelos processos geológicos e industriais que afetam a

paisagem", com a elaboração de diversos projetos para companhias de mineração no período em que se articulava nos EUA a legislação regulatória sobre a recuperação de minas desativadas, como sugere Brissac Peixoto (Peixoto, 2010) em sua pesquisa e publicação. Pelo exemplo dos artistas viajantes do século XIX que possibilitaram o inventário da flora do Novo Mundo, a obra de Smithson articula na contemporaneidade as relações entre arte e ciência.

Consideramos, entretanto, que a construção de paisagens poéticas e críticas por Smithson repousam em sua verve crítica de um mundo pós-industrial conformado por grandes metrópoles com intensos problemas ambientais na configuração de territórios suburbanos vazios, onde os centros das cidades não são centros, mas "ao contrário, um abismo típico ou um vazio ordinário", como escreve o artista sobre o centro de Passaic como "um adjetivo opaco".

Como analisou a autora Martha Telles sobre as obras de Smithson:

> "São obras elaboradas 'na' e 'a partir' da distopia urbana norte-americana no final da década de 1960, quando, após anos de crescimento modernista acelerado, de 'imortalidade fracassada e grandeza opressiva' se faz necessário reconciliar-se com a inexorabilidade da finitude, com os entulhos produzidos e recalcado pelo progresso, enfim, reinventar outras formas de estar no mundo" (Telles, 2010:79).

A deambulação de Robert Smithson pelos subúrbios de Nova Jersey, como no exemplo das deambulações dos dadaístas, nos anos 30 do século XX, em cidades europeias para lugares desprovidos de um sentido simbólico, em territórios banais do cotidiano como postos de gasolina; remete-nos ao vazio das paisagens periféricas das grandes cidades, ao abandono dessas cidades "tão igual em seus destroços como outra metrópole qualquer seja ela São Paulo, Madrid ou Nova Delhi. Afinal Nova Jersey, como está em toda a parte" (Farias, 2003: 122).

A paisagem árida, desértica e vazia projetada nas anotações e fotografias dos Monumentos de *Passaic*, no entanto, trata-se de uma via de mão dupla, no sentido *benjaminiano*. O cenário de *New Jersey* configurado no espaço poético evocado pelo poema "Paterson", de William Carlos Williams, certamente é uma memória latente em suas deambulações neste subúrbio, conforme relata em entrevista em 1972, ao afirmar que o artigo que escreveu sobre Passaic poderia

ser lido como um apêndice do poema "Paterson", de William Carlos Williams (Smithson, 1972: 298).
O afastamento do sagrado é referido através da separação -proposta pelo progresso- entre o homem e a natureza. "A catástrofe vem subitamente, mas lentamente", esta reflexão de Smithson que data do ano de 1972, nos remete às reflexões propostas por Walter Benjamin, a transitoriedade da paisagem, o sublime, a atração pelas ruínas.
Da mesma forma Smithson, ao registrar territórios explorados pela indústria e restos deixados pela sociedade contemporânea nos remete à ausência e ao estranhamento. A obra constituída por uma série de fotografias e texto intitulada Hotel Palenque foi revisitada na recente exposição "A Forma Chã" no Museu Calouste Gulbenkian, em 2016, na qual evoca o impacto da história da arte no campo das práticas artísticas e arquitetônicas através da obra do historiador de arte americano George Kubler, do qual Smithson foi um leitor e receptor de suas ideias, apontando o vigor desta obra de Smithson sobre as ruínas de Palenque.
Segundo o arquiteto Peter Eisenman (2006: 612) o sublime desenvolve-se a partir das relações de domínio da natureza, há uma equivalência das incertezas passadas com as futuras, o estranho reconhecimento da presença de uma ausência.
No âmbito da arte contemporânea, a ausência e o estranhamento nos remetem a uma enorme gama de questões conceituais. De acordo com Eisenman (2006), o estranhamento, que permeia a arte contemporânea como meio de provocar reflexões, aproxima-se do sublime e do grotesco. O autor afirma que estes conceitos fazem parte de uma redefinição pós-moderna da concepção estética clássica do sublime contemporâneo. O professor e crítico de arquitetura Anthony Vidler (2006) situa este conceito em uma reestruturação ou interpretação da modernidade, que rompe com periodizações históricas e oferece uma forma de entender um aspecto da contemporaneidade que dá novo sentido à noção tradicional.
Outra poética visual marcante que marca o tema das ruínas na modernidade trata da série fotográfica do artista vietnamita Pipo–Nguyen–duy intitulada "O Jardim" , um arquivo fotográfico de estufas abandonadas na cidade " desindustrializada" de Ohio , nos Estados Unidos provenientes de estufas de alta tecnologia para manter o clima e a intensidade da luz para produtos do agronegócio em contraposição à natureza silvestre codificada como sublime e intacta se-

guindo a tradição norte americana da arquitetura paisagística desde Frederic Law Olmsted.

The Garden, Série Fotográfica
de Pipo Nguyen-duy, 1970.

Para Huyssen a série fotográfica de Pipo Nguyen–duy:

> "E, em sua implacável catalogação de paisagens no interior das cúpulas decrépitas dessas estruturas arquitetônicas reclamadas pela natureza, a série inaugura um diálogo com a história das ruínas desde Piranesi. No nível mais amplo de um imaginário contemporâneo das ruínas ecológicas da modernidade: a estufa industrial como ruína, num momento que o planeta inteiro é submetido ao efeito estufa do aquecimento global" (Huyssen, 2014: 8).

Em outro trecho do artigo Andreas Huyssen destaca que "Além do próprio prédio, as decadências das estufas remetem à ruína descrita por Georg Simmel de forma curiosa: se a ruína de Simmel é o retorno da matéria modificada reclamada pela natureza, nas estufas essa matéria é a própria natureza domesticada".

O Projeto Arte Cidade: potências estéticas e conflitos no espaço público

O Projeto Arte/Cidade realizado na cidade de São Paulo, na década de 1990 foi resultado de uma iniciativa do filósofo e curador Nelson Brissac Peixoto[12]. Arte/Cidade foi concebido desde o início como três edições diferentes em termos de tempo, local e temas: Cidade sem Janelas; A cidade e seus fluxos, A cidade e suas histórias.

O binômio arte/cidade vinha sendo utilizado há algumas décadas pelas instituições públicas em parcerias com a iniciativa privada como uma maneira de valorizar a cidade, em termos de imagem e *marketing* numa época de globalização quando as identidades nacionais eram transferidas para processos de culturalização no âmbito local. O projeto destacou-se pelo tema da cidade, entretanto, cada subtítulo da mostra artística continha narrativas críticas dos processos artísticos e culturais incorporadas às linguagens poéticas dos artistas visuais e alguns arquitetos.

As três edições do Arte/Cidade foram organizadas em edifícios sem uso, em algumas situações em ruínas, a saber: um matadouro desativado da cidade em seu período pré-industrial, três edifícios sem uso em torno do centro histórico e simbólico de São Paulo (Edifício Guanabara, Edifício do Banco do Brasil - atual Centro Cultural Banco do Brasil e edifício Alexandre Mackenzie), complexos industriais desativados e abandonados uma estação e linha ferroviária desativada na terceira edição.

O curador Brissac organizou, posteriormente, mais duas edições - Arte/Cidade Zona Leste, 2002 e atualmente faz a curadoria de outra edição do Projeto Arte/Cidade: Linha Metálica, 2017.

A primeira mostra foi mais diretamente vinculada ao *site-specific,* em edifícios em ruínas, marcando e demarcando o lugar; a segunda confrontou-se com a cidade mais abertamente; e a terceira edição desenvolveu-se em torno das ideias de escala urbana, percurso e ruínas.

O Arte/Cidade 3 aconteceu ao longo de 5 quilômetros de uma ferrovia ligando três espaços que representam marcos importantes na história de São Paulo.

A Estação da Luz é a primeira estação ferroviária da cidade, cons-

12. O projeto Arte /Cidade teve o apoio da Secretaria de Cultura do Governo Estadual, sendo que a primeira edição contou também com a curadoria do curador e crítico de arte Agnaldo Farias. Ver a respeito em: http://www.artecidade.org.br/indexp.htm

truída inteiramente com material importado da Inglaterra no último quartel do século XIX, é um marco visual e da memória urbana. A partir desta Estação férrea, um trem levava os espectadores para um terceiro local, o Moinho Central, que consiste num edifício de quatro andares e seis grandes silos, abandonados e fechados.

O terceiro espaço de intervenção ocorreu nas Indústrias Matarazzo, que um dia foi o símbolo da industrialização de São Paulo, reduzido na época do projeto artístico a três chaminés altas e um emaranhado de canos de caldeira.

Para o curador as linhas férreas que serviam entre os dois pontos localizáveis, que permitiam a viagem de um lugar a outro, fundavam a história. Eram a garantia da memória, a própria possibilidade da narrativa. A memória remete sempre à linha horizontal da passagem do tempo. Ao romper-se essa continuidade, não se tem mais localização, nem no tempo, nem no espaço, mas uma terra de ninguém, indiferente, tanto à proximidade quanto à distância, ao passado e ao futuro. Trinta e cinco artistas e arquitetos trabalharam nos três locais espalhados ao longo da ferrovia.

Nelson Brissac Peixoto assinala no texto que descreve e analisa o Projeto Arte/Cidade que as antigas áreas cortadas por ramais ferroviários, transformadas em verdadeiros desertos, são hoje paradigmas da megalópole contemporânea: tecido urbano esgarçado, elementos desconectados, perda do significado histórico dos lugares. Nestas áreas são jogadas as possibilidades de uma cidade pós-urbana: em grandes espaços e na alta velocidade (Peixoto, 2002: 20).

Os trabalhos de dois artistas presentes nesta terceira edição destacam-se pelas possibilidades de resistência e de transgressão na arte contemporânea, na perspectiva exposta neste artigo: Laura Vinci e o artista Carlos Vergara, em colaboração com Oscar Bressane.

A leitura do trabalho da artista Laura Vinci remete de imediato à colocação de Andreas Huyssen o qual questiona o que molda o imaginário das ruínas em pleno século XXI. A resposta para esse autor é que a nostalgia das ruínas é a própria nostalgia do projeto moderno, no sentido exposto, também por Jürgen Habermas, ao conceber o projeto moderno como um projeto incompleto (Habermas, 1987: 124). Como coloca Huyssen: “Temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo” (Huyssen, 2016: 93).

Laura Vinci, Projeto *Arte/Cidade*, 1997.

A propósito, conforme descrição do projeto em texto de Garcia dos Santos e Andreolli, (2002: 284-286) a artista instalou no Moinho um dispositivo de dissolução daquela sólida estrutura em concreto. Um sistema fluído vertical atravessando a rigidez horizontalizada da construção. Um pequeno orifício no chão permite que a areia ecoe vagarosamente para o andar inferior, onde se deposita depois de desenhar no ar um movimento etéreo e difuso, exposto ao clima, ao vento. Um monte de areia, que se esvai lentamente por um orifício no piso, para refazer–se no andar inferior do prédio, como se parte da construção se desfizesse, como se um processo orientado de erosão estivesse reordenando a disposição da massa ali erguida, criando conexões numa organização espacial rigidamente compartimentalizada.
O terceiro local da intervenção foi nos espaços da Indústria Matarazzo, que naquele momento

> "[…] correspondia ao esgarçamento territorial daquele trecho, um vazio muito maior do que o imaginável. Fechada para a cidade, apenas as chaminés indicavam a sua presença além do imenso muro da avenida. O silêncio presente no ruído das avenidas alertava para um tempo em suspensão. Assim, como a vegetação que cobria sua extensa área, a desordem tranquila dos materiais em decomposição, o pó presente em todas as coisas" (Vergara, 1997: 257).

O trabalho artístico de Carlos Vergara desenvolvido em 1997, tratou do mesmo tema da série fotográfica de Pipo Nguyen–duy intitulada *The Garden* (2004-2011) detendo-se a exemplo de Pipo Nguyen nos territórios pós-industriais abandonadas e transformados em ruínas urbanas na contemporaneidade.
A intervenção do artista Carlos Vergara na Indústria Matarazzo incidia igualmente, em fábrica desativada e abandonada e no território vazio desértico e abandonado ao longo do ramal ferroviário, conforme descreve a sua intervenção consistiu em identificar as várias espécies de ervas medicinais que florescem nos terrenos ao longo do ramal ferroviário. Os canteiros foram demarcados com bandeiras coloridas, presas no alto de postes espalhados pelos locais e alinhados aos trilhos. As bandeiras correspondiam aos órgãos do corpo humano que as ervas medicinais beneficiam. Uma grande colheita desse material foi também realizada no local permitindo a montagem de uma farmácia –um herbário- em que as ervas são apresentadas em porções preparadas (Vergara, 2002: 256-259).

Carlos Vergara, Projeto *Arte/Cidade,* 1997.

Trata-se de um modo característico do cientificismo, dos séculos XVIII e XIX, de mapear uma região pela reconstituição de sua flora. A sucessão de espécies demarca a continuidade do terreno, numa catalogação obsessiva e, ao mesmo tempo, inconsequente.

O paradoxo de uma exposição botânica em pleno coração da metrópole. É um mapeamento da cidade feito por meio de suas ervas, do mato que cresce entre as pedras de suas construções abandonadas. Os princípios da botânica e da farmacologia -bases do mapeamento cientificista da flora natural e do corpo humano- convertidos aqui em instrumentos de cartografia da cidade.

Considerações finais

As possibilidades de repotencialização da arte no registro de paisagens em ruínas nos remetem ao conceito de esfera pública de Hannah Arendt, interpretado por Rosalyn Deutsche (2009: 176) que problematizou com muita clareza em artigo apresentado na Exposição Arco em Madri, em 2008, as noções de público, arte na esfera pública, alteridade e político. Para Deutsche, a filósofa Hannah Arendt definiu a esfera pública, ou a comunidade político-democrática, como "o espaço da aparição", ou o que a fenomenologia chama de "tornar visível". Ao enfatizar aparição, Arendt conecta a esfera pública –que ela modelou a partir da antiga polis grega– à visão (Deutsche, 2009: 175-183).

Em suas famosas palavras, Arendt escreveu:

> "A polis […] não é a cidade–estado no seu lugar físico; é a organização das pessoas à medida que surgem o atuar e o falar juntos, e seu verdadeiro espaço está entre as pessoas vivendo juntas para esse propósito, não importando onde estejam […] é o espaço da aparição no sentido mais amplo da palavra, ou seja, o espaço em que eu apareço para os outros à medida que os outros aparecem para mim, em que o homem […] faz a sua aparição explicitamente" (Arendt, 2010: 157).

Neste sentido, o artista visual na contemporaneidade tem trabalhado em intervenções no espaço público, buscando explicitar conflitos sociais e políticos nas cidades pós-industriais, ainda, com vestígios da era industrial com suas fábricas abandonadas, altos fornos das antigas siderúrgicas, desativados e igualmente abandonados, conformando uma poética da "ruína ao reverso" como formulado por Smithson. Essas intervenções artísticas em ruínas na contemporaneidade configuram um ativismo no sentido arendtiano de esfera pública; distante dos conceitos que vinculam a esfera pública como um campo conceitual homogêneo e legitimador de ideias com

visões apaziguantes da vida social, formadora de identidades e de ações de cidadania.
O vazio desses territórios e a nostalgia das ruínas é a própria nostalgia do projeto moderno, no sentido exposto, também por Jürgen Habermas, ao conceber o projeto moderno como um projeto incompleto (Habermas, 1987: 116), projeto esse que é veementemente criticado nos registros de Smithson e Pipo Nguyen-duy, bem como em Carlos Vergara e Laura Vinci.
Como colocou Huyssen: "Temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo" (Huyssen, 2014: 93).

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor Wiesengrund (2008), *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.
Arendt, Hannah (2010), *A Condição Humana*, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária.
Benjamin, Walter (2004), *Obras Escolhidas II: Rua de Mão única Infância em Berlim /Imagens do Pensamento*, São Paulo, Editora Brasiliense.
Duarte, Rodrigo (2008), "O sublime, o estético e a tragédia do mundo administrado", em: Duarte R., *O cômico e o trágico*, Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, p.27.
Eisenman, Peter (2008), "Definições Contemporâneas do Sublime. En terror firma: na trilha dos grotextos", em: Nesbit, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, São Paulo, Cosac Naify, pp. 611-616.
Makarius, Michael (2011), *Ruines-Représentations dans l'art de la Renaissance á nos jours*, Paris, Ed. Flammarion.
Peixoto, Nelson Brissac (2002), *Intervenções Urbanas: Arte /Cidade*, São Paulo, Editora Senac.
Huyssen, Andreas (2014), *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*, Rio de Janeiro, Editora Contraponto.
Peixoto, Nelson Brissac (2010), Paisagens Críticas. *Robert Smithson: arte, ciência e indústria*, São Paulo, Editora Senac, EDUC, Fapesp.
Santos, Laymert Garcia; Andreolli, Elisabetta (2002), "Arte Públi-

ca, Cidade Privada" em: *Peixoto, Nelson Brissac, Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*, São Paulo, Editora Senac, pp. 284-286.
Simmel, Georg (1998), "Ruínas um ensaio de estética", em: Souza, Jessé e Oelze, Berthold, *Simmel e a modernidade*, Brasília, Editora da UNB-Universidade de Brasília, pp. 137-144.
Smithson, Robert (1967), "Tour of the Monuments of Passaic. New Jersey", em: Flam, Jack (org.), *Robert Smithson: the collected writings*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, pp.68-74.
Süssekind, Pedro (2011), *Friedrich Schiller - Do sublime ao trágico,* Belo Horizonte, Autêntica Editora.
Vergara, Carlos (2002), "Carlos Vergara", em: Peixoto, Nelson Brissac, Intervenções Urbanas: Arte /Cidade, São Paulo, Editora Senac, pp. 256-259.
Viddler, Anthony (2008), "Definições Contemporâneas do Sublime. Uma teoria sobre o estranhamente famíliar", em: Nesbit, Kate (2008), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*, 1965-1995, São Paulo, Cosac Naify, pp.617-622.
Deutsche, Rosalyn (2009), "A Arte de ser testemunha em tempos de Guerra", *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, volume 2, n°15, pp. 175-183.
Farias, Agnaldo A. (2003), "Robert Smithson - o artista como viajante", em: *Revista Espaço & Debates*, no. 43-44, São Paulo, NERU, p.122.
Habermas, Jürgen (1987), "Arquitetura Moderna e Pós-Moderna", em: *Revista Novos Estudos Cebrap*, no. 18, vol. 2, pp. 115-124.
Makarius, Michel (2007), "Les pierres du temps: archéologie de la nature, géologie de la ruine", em: *Protée*, vol. 35, n° 2, p. 75-80.
Smithson, Robert, "Hotel Palenque 1969-1972", em: Santos, Eliana Souza (2016), *A Forma Chã, Lisboa*, Museu Calouste Gulbenkian, pp. 10-11.
Telles, Martha (2010), "Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea", em: *Revista EBA Arte e Ensaios*, número 20, Rio de Janeiro, Ed. EBAUFRJ, pp. 79-85.
Castilho, João Teixeira (2010), *A fotografia entrópica de Robert Smithson*, Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes-UFMG.
Peixoto, Nelson Brissac (1994-2002), *Arte/Cidade. Grupo de Intervenção Urbana*, http://www.artecidade.org.br/indexp.htm , consultado em 14/05/2017.

Disputas simbólicas y espacio público en Santiago de Cali
Los casos del "Tríptico franciscano" y el "Obelisco a los próceres caleños"

Carmen Cecilia Muñoz Burbano
Departamento de Historia
Grupo Nación Cultura Memoria
Universidad del Valle, Cali (Colombia)

Esta ponencia pretende analizar las disputas simbólicas que generaron, hacia mediados del siglo XX, dos proyectos de estatuaria conmemorativa en el espacio público de Santiago de Cali (Colombia). De una parte, el emplazamiento de un conjunto escultórico en homenaje a los RR PP franciscanos José Ignacio Ortiz, Pedro Herrera y José Joaquín Escobar. Por otra, un obelisco para "honrar y perpetuar la memoria de los próceres caleños". Tras el debate, que inicia en la década de 1940, está en juego una serie de intereses de índole ideológico, urbanístico y estético. A partir de un estudio sobre los procesos de monumentalización llevados a cabo en la ciudad, estos proyectos se inscriben en el segundo período (décadas de 1940 a 1960), en él prevalecen las figuras del ámbito local y regional que, por haber contribuido al desarrollo de la ciudad, son consideradas dignas de homenaje (Muñoz *et al*., 2015).

La revisión de las Actas de la Sociedad de Mejoras Públicas[13] (de aquí en adelante SMP) da cuenta de los debates que generan estas dos propuestas y que se prolongan por más de una década. Estos muestran que, si bien es cierto, se llegaron a establecer contactos con artistas, se realizaron bocetos y maquetas, y hasta se estipularon rubros, hacia finales de la década de 1950 no se había resuelto la

13. Hacia 1910 aparece como Junta de Ornato, en la década de 1940 pasa a denominarse Junta de Ornato y Mejoras Públicas, y en la década de 1950 se empieza a denominar Sociedad de Mejoras Públicas. Para efecto de la referencia de las actas se utiliza SMP (Sociedad de Mejoras Públicas). Anotamos además que nos hubiera gustado incluir, al menos parte, del material visual que se cita, pero fue imposible ubicarlo.

cuestión. Ni siquiera en 1957, cuando se conmemoró el bicentenario de la llegada de la comunidad franciscana en la ciudad, se llevó a cabo el proyecto del "tríptico franciscano", como se le conocía. En el caso del obelisco a los próceres caleños que participaron en las gestas independentistas, tampoco llegó a realizarse, al menos tal como se había concebido.

Circunstancia que lleva a preguntar por el juego de intereses que hay detrás de dichos debates. Partimos de la premisa de que la elección de un lugar de memoria no es una acción inocente. Según Pierre Nora (2009), los lugares de memoria hacen referencia a aquellas unidades significativas de orden material o ideal que, con el tiempo y el trabajo de los hombres, se convierten en elementos simbólicos de una determinada comunidad. Para entender el lugar que ocuparon los dos referentes a los que hacemos alusión, es necesario comenzar por esbozar algunos aspectos del proceso de construcción de memoria colectiva e histórica, en el espacio público de la Santiago de Cali, en la primera mitad del siglo XX. Un análisis de este proceso nos lleva a tener, al menos, tres elementos en cuenta: que la ciudad es elevada a la categoría de capital en 1910, en paralelo a la creación del Departamento del Valle del Cauca; que la élite política y letrada de la ciudad privilegió, antes que los héroes nacionales, los hitos locales y regionales, a la hora de establecer lugares memoriales, ya fueran éstos de carácter militar, cultural o religioso; que estos referentes se construyen en función del papel protagónico que la región del valle del río Cauca tuvo en el proceso de independencia de la nación.

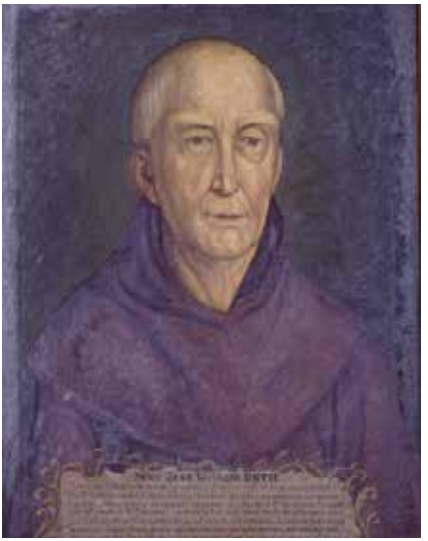
Franciscanos sí, pero próceres primero

La comunidad franciscana, desde su llegada a Santiago de Cali a mediados del siglo XVIII, ha estado ligada a diversos aspectos del devenir histórico de la ciudad, no sólo en el ámbito religioso sino también político, urbanístico, cultural, artístico o pedagógico. Por todo esto, un proyecto monumental que pretendiera dejar una marca de memoria en relación a sus figuras más sobresalientes, no era nuevo. Fray Damián González (Cali 1807 - 1878) tuvo "el privilegio" de ser la primera figura en instaurarse como referente memorial, antes que los héroes nacionales de la independencia (Bolívar o Santander) o los mismos próceres locales (Caicedo y Cuero, Vallecilla o Caycedo de la Llera). En su vida se entrelazaron actividades propias de su condición de religioso, con aspectos del urbanismo y de la política nacional y local.

Entre las primeras, alternó la docencia en el Colegio de Misiones durante 24 años, fue maestro de novicios y guardián del convento. En relación a la primera actividad, hay que anotar que si bien es cierto en el período conocido como Regeneración se firmó el acuerdo de misiones, que asignaba a la iglesia católica la responsabilidad de educar a la población "de las fronteras" para integrarlas a la nación, ya desde 1880, el gobierno local había logrado que las comunidades religiosas establecidas en la ciudad tomaran a su cargo las instituciones de bienestar social: hospital, escuelas, orfanatos y hospicios. En este contexto, el colegio de hombres que funcionaba en el convento de San Francisco, pasó en 1871 a impartir formación religiosa extracurricular bajo la responsabilidad de los frailes Damián González y Víctor Guzmán. El primero se destacó al ser considerado "la persona más entregada al servicio social" durante la segunda mitad del siglo XIX y recibió el apelativo de "el cura de Cali", que para la época implicaba un reconocimiento como "héroe social" (Abadía y Echeverry, 2012: 78-79).

A lo anterior, se une su contribución en proyectos arquitectónicos y urbanísticos, tales como la torre de la iglesia de San Pedro y la construcción del cementerio local. Cabe mencionar también que, a raíz de la expulsión de las comunidades religiosas, decretada por Tomás Cipriano de Mosquera en 1861, fray Damián González por razones de salud no abandonó la ciudad, planteándose que por este motivo firmó los decretos de sumisión al gobierno civil. Sin embargo, en 1876, estuvo preso junto a otros dos frailes franciscanos. El escritor José Eustaquio Palacios, en la solicitud restitución del convento de San Francisco de Cali, que elevó ante el Congreso Nacional, señala:

> "Quién podrá enumerar a todos los varones insignes en patriotismo, virtudes y letras que ese convento produjo, ni menos los servicios que por tantos años a la sociedad prestaron? Nombraré, sin embargo, al reverendo padre fray Damián González, actual cura de Cali, cuyos altos méritos y reconocidas virtudes [...] pero, no: muy profano soy yo para pretender hacer el panegírico de este sacerdote extraordinario: su nombre solo es una completa apología" (cit. por Mantilla, 1984, s.p.).



José Ignacio Ortiz,
Convento San Joaquín de Cali.

Pedro Herrera,
Convento San Joaquín de Cali.

José Joaquín Escobar,
Convento San Joaquín de Cali.

No extraña, pues, que su figura estuviera "viva" en la memoria local de principios del siglo XX. En el marco de las celebraciones del primer centenario de la Independencia de Colombia, uno de los actos conmemorativos fue la inauguración, el 22 de julio de 1910, de un monumento en bronce en homenaje al fraile, firmado por N. de Gregorio y proveniente de una de las más prestigiosas casas de fundición de Paris, Val D'Osne Fondeur. Instalada en la plazoleta del antiguo colegio de Santa Librada, hoy en día se yergue sobre la plazoleta de San Francisco, entre el edificio de la Administración departamental y el complejo franciscano (Iglesia de San Francisco, convento de San Joaquín y capilla de La Inmaculada) (Muñoz et al., 2015).

Si, como señala Arcila, dicha comunidad "es célebre por sus grandes hombres, por su tradicional observancia y por el magnífico apostolado espiritual en el sur de Colombia" (cit. Herrera, 2016: 42), varios nombres podían figurar en el proyecto del tríptico franciscano. Sin embargo, se escogen tres: José Ignacio Ortiz, Pedro Herrera y José Joaquín Escobar. ¿A qué intereses obedece tal selección? Un acercamiento al tipo de actividades que estos frailes desempeñaron y al contexto histórico en que se inscribieron, puede contribuir a

encontrar algunas respuestas. Debemos empezar señalando que la iniciativa de fundar un Colegio de Misiones en Cali, fue de fray Fernando de Jesús Larrea quien llegó a la ciudad en 1757. La obra fue autorizada por la Corona española mediante Cédula Real del 20 de febrero de 1791. A pesar de lo anterior, no fue escogido, aunque en retiradas ocasiones se planteó, en el seno de la Junta de Ornato, la necesidad de erigirle un monumento.

En la primera etapa de construcción, que concluyó en 1764, se destacan dos personajes: Andrés Marcelino Pérez de Arroyo y Valencia, el ingeniero encargado del diseño, y fray Pedro Herrera, guardián del convento. Fray Herrera (Cali 1757 - 1825) fue uno de los seleccionados para conformar el "tríptico franciscano". Estudió Derecho en el Colegio del Rosario, en Bogotá, y fue discípulo de José Celestino Mutis; tras titularse ingresa, en 1777, a la comunidad franciscana de Cali, donde fue electo Guardián en los siguientes periodos: 1798-1802, 1805-1808 y 1808-1811 (Herrera, 2016: 92). Pero, su inclusión en el panteón de los héroes locales se debe, sobre todo, a lo planteado por Zawadzki, un religioso, historiador y literato de la primera mitad del siglo XX:

> "[…] El patriotismo del padre Herrera lo coloca en la galería de nuestros próceres más ilustres, cuando los movimientos de Quito en 1809, hubo escandalizados, el padre Herrera respondía a los tímidos con las palabras de S. Lucas 'levante capita vuestra, quonam apropinquat redemptio vuestra', cuando la patria sucumbió en 1816 y gimió bajo el tacón sangriento del pacificador, cundió en muchos pechos el desaliento, entonces el padre Herrera no tuvo miedo de decir a los ministros del despotismo 'está decretada en el cielo la libertad de América y este es el tiempo de verificarse y cuando no tengamos hombres vendrán Ángeles y ejecutarán este decreto', las palabras de este religioso están confirmadas por los historiadores nacionales, sin las tragedias de 1816 a 1819, acaso hoy seríamos todavía oscuros colonos de la madre España, en otro tiempo reina poderosa de dos mundos. Ayudó a preparar el espléndido triunfo de Palacé, fue vicepresidente de la junta del Valle, en su patriotismo fue el alma gemela de la del padre Escobar […]" (cit. Herrera, 2016: 93).

La referencia a 1809 alude a la primera intención de "Juntas americanas" (movimientos independentistas de América), ejemplo que motivó a los habitantes de la ciudad, bajo el patrocinio de don Joa-

quín de Caicedo y Cuero y con la colaboración de los franciscanos Pedro Herrera, Joaquín Escobar y el padre Polanco quienes, junto a otros miembros de la sociedad caleña, a constituir la primera sesión del Cabildo de la ciudad, el 3 de Julio de 1810, génesis del proceso de independencia del Nuevo Reino de Granada, cuya principal acción fue la conformación de las "Ciudades Confederadas del Valle del Cauca": Cali, Caloto, Buga, Anserma, Toro y Cartago, como ciudades gestoras de los primeros pasos independentistas. Herrera, será quien ejerza la vicepresidencia de la junta de Cali, su papel activo, al lado de los patriotas, se materializó por sus conocimientos en leyes y teología, dando aliento desde el púlpito o desde el campo de batalla, pues participó en la de Palacé y en el proceso de la reconquista (cit. Herrera, 2016: 93-94). Todos éstos fueron, sin lugar a dudas, hechos que pesaron a la hora de su escogencia.

En este contexto aparece otra de las figuras del tríptico, fray José Joaquín Escobar quien fuera, promotor de la financiación de la construcción del convento, junto a los frailes Ortiz y Alomía, recolectaran limosnas para la obra que se llevaba a cabo en los predios donados, para tal efecto, por Nicolás de Hinestrosa. En particular, este fraile envió en 1976 delegados para que recogieran ayudas en las provincias de Nóvita y Zitará. Con estos dineros se logró concluir, en 1800, la primera parte de los trabajos proyectados. La siguiente, en 1827 (Herrera, 2016: 92). Pero, además, comparte con fray Herrera, el haber colaborado en las gestas independentistas.

El tercer seleccionado, fray José Ignacio Ortiz (Candelaria 1780-Cali 1857). -El primero del tríptico- es un ingeniero aficionado que, a diferencia de los anteriores, está asociado más a la construcción de uno de los puentes más importantes sobre el rio Cali, que a las hazañas independentistas. En 1734 ya se había construido uno en guadua, pero las nuevas necesidades de movilidad exigen ser cambiado por uno más resistente, es cuando el proyecto queda en manos de fray Ortiz, quien inicia obras en 1842 y entrega el nuevo puente tres años más tarde, en 1845. Además, se le atribuye la construcción de la torre de la catedral, la fundación de la primera escuela para mujeres y el haber traído la primera imprenta a la ciudad. El "Puente Ortiz", como se denominó, sigue hoy en pie. No es gratuito que Zawadzki le adjudicara el apelativo de "hombre cívico" (*El Tiempo*, 21 de julio de 1995).

“A los próceres caleños” todas las tipologías monumentales
En 1910 la Junta de Ornato promueve la idea de

> “levantar en el centro del parque central un obelisco semejante al que existe en el Parque de los Mártires de Bogotá, llevando en la base inscripciones alusivas á las principales batallas de la Independencia y á los próceres caleños, y cuyo croquis o diseño acompañamos al presente informe” (SMP 19/2/1910).

Sin embargo, la idea no se retoma sino hasta principios de la década de 1940, cuando la referencia a lugares de memoria en torno a los próceres caleños será una constante en el imaginario de la élite caleña. En este contexto, se proyectan varios lugares de memoria en torno a dichos próceres. Uno de ellos, por iniciativa de la Gobernación, fue el de la creación de un bosque municipal. En sesión extraordinaria del 30 de octubre de 1941, se emite la Ordenanza 97 que, en su artículo 5º, declara de “utilidad pública la construcción de un gran Bosque, para la ciudad de Cali, obra que llevará a cabo la Junta Central de Ornato y Mejoras Publicas”, se nombra una comisión encargada de encontrar, lo más pronto posible, el terreno más apropiado, y se establece que será distinguido con el nombre de “Bosque de los próceres caleños”. Además,

> “[…] en él se colocaran estatuas y bustos de próceres notables de la ciudad de Cali, y de personas que hayan prestado valiosos servicios a la ciudad, tendrá varias vías y avenidas de penetración, arborizaciones, lagos y estanques, kioskos, campos de deportes al aire libre, y en él se instalará un parque recreativo infantil” (SMP 6/2/1941).

La gobernación aportaría $5.000 y facilitaría herramientas y maquinaria para la obra, la compra del terreno le correspondería a la Junta de Ornato (SMP 4, 6/2/1941). La escogencia del espacio que debía ocupar generó una serie de disputas. Unos terrenos del sector de Meléndez, se descartan “por lo distantes y por los varios cabarets que por allá funcionan, habían sido desechados, por lo cual se trataba de escoger otro sitio cercano a la ciudad y dotado de agua abundante” (SMP 4/12/1941). La opción de compra de un predio en Bellavista o Buenavista, se desecha por tener problemas jurídicos. La oferta de un lote, con acceso al rio Cali, que hace la familia Rengifo, será la escogida, y corresponde al sitio donde hoy funcio-

na el Zoológico. Hacia 1943 se realizan averiguaciones, en algunas ciudades del Valle del Cauca, con el fin de identificar los nombres que serán grabados en la placa en "memoria de los Fundadores de la República" que se colocará en el "Bosque de los próceres caleños". Otro de los proyectos surge en 1942, cuando la junta de fomento del barrio del Peñón solicita que al puente que allí se construye se le llame "Aragón Quintero", como reconocimiento a los esfuerzos del señor gobernador en bien del progreso del Valle del Cauca y, en especial, de la ciudad de Cali. Sin embargo, la Asamblea departamental ya había dispuesto denominarle "Puente Próceres Caleños", además de establecer que "en sendas columnas colocadas en los extremos, se grabaran allí los nombres de tantos patriotas caleños que dieron la vida y su sangre por la independencia de la patria" (SMP 23/7/1942). La lista de próceres "de los más sobresalientes por su fama nacional e internacional", presentada por la comisión encargada para tal efecto, genera una serie de discusiones. Para algunos, es una injusticia dejar por fuera los nombres de muchos próceres, planteando que "de esa forma se privaba a muchos próceres del homenaje, por el silencio que se guardaba hacia sus nombres", agregan además que algunos de sus familiares "extrañarían el olvido, a pesar de haber aportado a la patria el contingente de su sangre". Tras el debate, se concluye que "al tratar de grabar en las placas todos los nombres de los próceres, no alcanzarían barandas del puente" y, para dar cumplimiento a la Ordenanza No. 28 de 1941, que trata de la erección del puente y de la leyenda de placa, se colocará la siguiente inscripción: "A los próceres caleños, la asamblea de 1941/1942" (SMP 19/11/1942). La presión de la SMP, para colocar nombres concretos, continuará. Sin embargo, en agosto de 1948, la placa no se ha colocado (SMP 26/7/1948). De otra parte, en 1943 se retoma la discusión en torno a la realización de un obelisco que ahora se proyecta colocar junto al puente de los próceres -que aún no ha sido concluido-, frente a la avenida Belalcázar (SMP 3/8/1943). En 1947, surgirá otro proyecto, el de erigir un "Panteón de los Próceres" (SMP 23/1/1947). Por ahora, nos centraremos en el "Obelisco a los próceres caleños".

Entre los próceres franciscanos y los próceres civiles

Hacia 1947, y a raíz de la discusión en la SMP sobre el destino que tendrán los dineros de la entidad para dicho año, comienza el deba-

te sobre la conveniencia o no de llevar a cabo los dos o uno de los proyectos de monumentos arriba señalados, dada la "finalidad que encierra[n], cual es la de honrar a elementos caleños". Será constante la división de los vocales en torno a votar tal o cual iniciativa. Lo cierto es que la del obelisco surge en el seno de la SMP; y la del tríptico, de la comunidad franciscana, lo cual no exime que el segundo proyecto tenga sus adeptos dentro de dicha corporación. Respecto al obelisco, tras los intentos fallidos de 1910 y de 1943, se retoma la idea de "honrar la memoria de los próceres, intelectuales, grandes servidores y distinguidos caleños", en 1947, proponiéndose como lugar de ubicación el "Parque de Bolívar", como un "justo homenaje a los hijos de Cali que le han dado renombre y glorias, como próceres, estadistas, hombre de ciencia, de letras y de artes y a quienes de modo decisivo y desinteresado echaron las bases firmes de su desarrollo y progreso". A este propósito le correspondería "un monumento imponente y severo que puede ser un obelisco, de las mayores proporciones posibles, de acuerdo con el sitio en donde deba levantarse, y revestido de mármol". Se nombra una comisión para gestionar la elaboración de planos y presupuestos (SMP 20/2/1947). Arturo Yusti, un ingeniero belga, quien había diseñado dos puentes sobre el rio Cali (España y Santiago), se ofrece para realizar el proyecto del obelisco, al tiempo que se establece contacto con canteras del norte del Cauca, para conseguir el mármol que sería utilizado en su elaboración (SMP 6/3/1947). El proyecto es aprobado y la firma Borrero & Ospina se encarga de su construcción. Se contempla emplazarlo "donde está la bomba de la portada de la carretera al mar". Sin embargo, ya que este edificio como las demás construcciones aledañas iban a desaparecer, debido a los cambios urbanísticos que sufriría esa zona, se determina ubicarlo en el sitio en donde termina la avenida Colombia. La SMP pone todo el empeño, "a efecto de iniciar gestiones en el sentido de darle pronta realización a los trabajos preliminares de esa obra de embellecimiento público, ya que el tiempo iba pasando y nada se había hecho en efectivo [pues] el pensamiento de la sociedad era el de hacer esa obra para dejar su nombre a ella vinculado". Se estipula que su costo rondaría los $20.000 (SMP 27/3/1947). Sin embargo, hacia 1948. Por una fotografía de mediados del siglo XX, se puede inferir que dicho monumento si se realizó, pero no con la envergadura que se esperaba. Luego desaparecerá.

"Antiguo Obelisco que se encontraba ubicado frente al Edificio Conchita en el Barrio El Peñón, y que marcaba el final de la Avenida Colombia en la década del 60 […]", Revista Épocas No. 1000, Cali, enero de 2012, p. 52. URL: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/1c/90/b4/1c90b4ae0fb072c42ba0b7bf386691fc.jpg

En pleno debate sobre el proyecto del obelisco, entra a formar parte de la Junta de la SMP fray Alfonso de la Concepción Peña, como delegado de la comunidad franciscana. Su primera intervención la dedica a exponer el proyecto del tríptico franciscano (SMP 27/3/1947). Para Peña, el monumento debe erigirse sobre el rio Cali, planteando que la obra, "aunque costosa, había que hacerla en forma grandiosa para el bien de la ciudad y por la memoria de quienes se trataba de honrar". Si bien es cierto, algunos vocales apoyaban ese proyecto, observaban que su realización demandaría un crecido gasto. El motivo era otro, la corporación apostaba por el proyecto del obelisco a los próceres caleños "que debía iniciar su construcción cuanto antes" (SMP 17/4/1947).

A partir de lo anterior, el padre Peña manifiesta que si no se puede hacer todo el tríptico, se puede empezar por fray Ortiz, presenta un boceto y señala que se podría ubicar "en forma de puente sobre el rio Cali" o el ángulo noreste del parque de Cayzedo. La idea no era nueva, hacía más de dos años se había planteado también la erec-

ción de una estatua a este franciscano, solo que ahora parece que "al fin llegó la oportunidad de presentar el respectivo proyecto". Peña señala además que fray Ortiz, a pesar de haber nacido en Candelaria, "habíase distinguido por su amor a la ciudad, a la cual había servido de diferentes maneras, como propulsor intelectual, moral y material de la misma; además fue el segundo rector del colegio de Santa Librada (*Ibídem*).

El costo del tríptico podría sobrepasar a los $200.000, suma muy alta para la época, además de que se necesitarían muchos años para concluirlo, mientras que el del obelisco estaría alrededor de $20.000. El argumento que plantea Peña, para convencer a la Junta de la SMP de que asumiera el compromiso del monumento a los más destacados franciscanos, que habían tomado parte activa en la época de la independencia, era tener en cuenta que "la libertad nació en el convento de San Francisco". A través de su apoyo, se vincularía su nombre a la posteridad. Peña planteará nuevamente que se podía empezar con la estatua a fray Ortiz, que podría ubicarse provisionalmente en Palmira, hasta cuando el proyecto del tríptico se pudiera realizar a cabalidad (*Ibídem*).

Teniendo en cuenta que para este tipo de obras, lo conveniente sería elaborar un anteproyecto, tanto de la estatua del P. Ortiz como del tríptico. El escultor Constantino Carvajal, proveniente de Medellín, será el encargado de realizar la maqueta que es presentada por el padre Peña a mediados de 1947, la SMP se compromete a obsequiar la estatua correspondiente al padre Ortiz (SMP 6/6/1947). Consciente de que no iba a ser posible conseguir el apoyo de la SMP, Peña empieza a hacer gestiones, ante la comisión de presupuesto de la Cámara de Representantes, para obtener el aporte pecuniario de la nación a favor del monumento de los tres franciscanos (SMP 23/10/1947). Para entonces los vocales de la SMP empiezan a plantear que es mejor aplazar el obelisco para el año venidero y atender ahora el tríptico franciscano. Como lo hizo Peña, se plantea la posibilidad de solicitar colaboración a los representantes al Congreso Nacional, en el sentido de que hagan aprobar, en el presupuesto nacional, auxilios en beneficio de la SMP de Cali. Auxilios que se destinarían a la erección del monumento a los "próceres franciscanos"; "un obelisco a los próceres, intelectuales, hombres importantes y grandes servidores de la ciudad" y el que congregue "los bustos de Nariño, Cayzedo de la Llera y Vallecilla, donados por la academia de historia que

"serán una contribución para el Congreso Eucarístico Bolivariano que se celebrará en mayo de 1948" (SMP 13/11/1947).
A principios de 1948, el padre Peña informa que ahora el tríptico franciscano será erigido en el extremo sur del puente Ortiz, en la forma proyectada por el escultor, y que estaba gestionando para tal fin el concurso de los tesoreros nacional, departamental y municipal (SMP 12/2/1948). Hacia finales de mayo Constantino Carvajal envía la maqueta correspondiente a la estatua de fray Ortiz (SMP 28/5/1948). En junio, y con el fin de poder fijar el derrotero a seguir, se dispuso convocar, para la sesión del 17 de junio, al presidente del concejo municipal, al alcalde, al secretario municipal de obras públicas, así como al director de la escuela de Bellas Artes. Ellos tendrían a su alcance las maquetas de los dos monumentos para que "puedan hacer las debidas apreciaciones acerca de la obra que se trata de ejecutar" (SMP 3/6/1948).
En 1950 se retoma el proyecto de la estatua a fray Ortiz "por sus invaluables servicios a la ciudad en el siglo pasado, según providencia aprobada en el año anterior (SMP 2/3/1950). En 1952, a partir de una discusión sobre los barandales derruidos a la orilla derecha del rio Cali, frente al hotel Alférez Real, se propone "que debería aprovecharse el sitio contiguo al puente para la erección de la estatua del padre Ortiz", idea que a pesar de haberse "contemplado en años pasados, pero se abandonó [...] el proyecto por la pretensión de querer erigir un monumento distinto" (SMP 31/1/1952). Se vuelve a tocar el tema en 1955, cuando el presbítero Collazos, nuevo miembro de la Junta, "trató de la deuda de la ciudad para con los tres franciscanos, quienes laboraron por la independencia de la patria y ejecutaron obras que aún perduran como el puente Ortiz o el colegio de Santa Librada" (SMP 1/9/1955). En 1956, centenario de la muerte de fray Ortiz, se anota que se debería aprovechar esta fecha para concluir la proyectada estatua en su honor, "toda vez que en años pasados se inició y nada se logró al respecto". Nuevamente se conforma una comisión, para que estudie el asunto y rinda el informe correspondiente (SMP 21/6/1956).
Sin embargo, el hecho de que el 6 de octubre de 1957 se celebrara el Bicentenario de la fundación de la comunidad franciscana en la ciudad, es aprovechado por fray Saavedra, quien ahora hace parte de la Junta, para revivir el proyecto del tríptico a los "próceres de la orden franciscana" y, sobre el cual, tiene especial interés de cola-

boración la comunidad religiosa, y pide toda la documentación que la SMP guarde al respecto, en especial la presentada por el escultor (SMP 7/2/1957). En este contexto, hacia mediados de año, la Academia de Historia convoca a una sesión extraordinaria con el fin de tratar el mejor modo de celebrar dos efemérides caleñas: el segundo centenario de la llegada a la ciudad de la benemérita comunidad franciscana y el primer centenario de la muerte de Fray José Ignacio Ortiz. Sesión a la que acuden los miembros de la SMP y el Guardián de la comunidad franciscana (SMP 27/6/1957). El proyecto del monumento no prospera, lo que hace la Academia de Historia del Valle es entregar una placa conmemorativa del centenario de la muerte de fray José Ignacio Ortiz (SMP 24/10/1957).

En julio, el padre Saavedra hace referencia a la construcción de un parque frente al Colegio de Santa Librada y la colocación en dicho lugar del monumento a Antonio Nariño y los próceres caleños Vallecilla y de la Llera, y un monumento a los estudiantes, "tal como le fue sugerido por esta Sociedad". Ante lo cual solicita que allí también se coloque el monumento a los tres franciscanos ilustres, pues esto se había tratado en sesiones pasadas aprobándose por unanimidad. Ante lo cual la Junta de la SMP le manifiesta que ya no se puede modificar lo establecido por el alcalde. Sin embargo, algunos vocales manifestaron su acuerdo con el padre Saavedra señalando que "el Colegio de Santa Libraba […] fue fundado por el Gral. Santander en 1823 en cumplimiento a una orden de Fray José Ignacio Ortiz, por lo tanto nada mejor que colocar al frente de dicho Colegio ese monumento". Sin embargo, se señala que, al quedar reducido dicho parque, por el ensanche de las calles adyacentes, quedaría muy recargado si se le agregase otro monumento, pues ya serian tres, si se tiene en cuenta la fuente luminosa que el alcalde desea instalar allí. Además, parece ser que la Junta del Colegio Sta. Librada había pedido que se le cediera dicho lote a sus terrenos. De todas maneras, se estimó que el sitio era apropiado para el tríptico de los próceres franciscanos, por los nexos que ellos tuvieron con el Colegio de Sta. Librada. Pero, desde el punto de vista de la estética, no estaría bien colocar allí un número tan grande de monumentos, llegándose a la conclusión de que "conviene que en la debida oportunidad se solicite al Sr. alcalde su directa cooperación para que se erija oficialmente en otro lugar adecuado, el monumento a los tres franciscanos" (SMP 18/7/1957).

A principios de agosto de 1957, la SMP nombra una comisión que la represente en la asamblea convocada por la Academia de Historia del Valle en el convento de San Joaquín con el propósito de elaborar el programa de festividades franciscanas (SMP 8/8/1957). El 26 de agosto, la "Junta Central Pro-Bicentenario Franciscano" se reúne en el Club Colombia con el fin de ultimar detalles sobre la fiesta del 6 de octubre, teniendo en cuenta que:

> "[…] la benemérita Comunidad Franciscana a través de dos siglos ha sido meritoria por sus hombres y por sus obras […], en los albores de la independencia el convento fue un foco insurgente donde hombre como fray José Joaquín Escobar, fray Pedro Herrera y fray José Ignacio Ortiz fueron factores decisivos en la campaña emancipadora [Y, desde el punto de vista religioso] la comunidad franciscana se ha distinguido por su labor evangelizadora y educativa y su gran espíritu cívico y amor a la tradición caleña y al progreso de la ciudad" (SMP 3/8/1957).

Si bien es cierto, en 1957 se declara día cívico el 6 de octubre y se ordenó izar la bandera de Cali en el municipio. En 1961, Manuel María Buenaventura expresa que se le debe una estatua "al famoso trio franciscano [Escobar, Ortiz y Herrera], denodados patriotas y figuras sobresalientes de nuestra independencia" (SMP 2/6/1961). Podríamos concluir que, si bien es cierto, al interior de la SMP los dos proyectos fueron apoyados, el del tríptico franciscano topó con mayor número de dificultades, empezando por el alto costo que acarrearía su ejecución, y que los miembros de la corporación no estaban dispuestos a asumir, a no ser que recibiera apoyo de carácter nacional, lo cual no sucedió. Por otra parte, los franciscanos ya tenían un referente memorial en el espacio público de la ciudad, fray Damián González, que fue escogido por una elite local que todavía no tenía muy arraigado el imaginario sobre el papel glorioso de la región en las gestas independentistas. Eso sucedería poco después, y se reforzaría en las décadas de 1940 y 1950, cuando encontramos diversos proyectos de memoria en torno a estos imaginarios, a los cuales no escaparon los franciscanos seleccionados, pero la fuerza recayó sobre los próceres de carácter civil, tal vez por esto, fueron los que lograron cristalizarse e influir en la construcción de las memorias colectivas e históricas de la ciudad.

Referencias bibliográficas

Actas de la Sociedad de Mejoras Públicas 1910, 1940-1966.
Abadía, Carolina y Antonio Echeverry (2012), "Por los caminos diocesanos. Acercamiento a la historia de la creación de la Diócesis de Cali", en: *Historia y Espacio*, 6 (34), pp. 1-13.
Castro, Beatriz (1990), "Caridad y beneficencia en Cali, 1848-1898", en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 27 (22), pp. 67-80
Mantilla R., Luis Carlos (1984), *Los franciscanos en Colombia*, Bogotá, Editorial Kelly.
Muñoz, C. et al., (2015), *Procesos de monumentalización en Santiago de Cali*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle.
Nora, Pierre (2009), Pierre Nora en *Les lieux de mémoire*, trad. de Laura Masello, Santiago de Chile, Lom Ediciones.
Herrera, Oscar Mario (2016), *Proceso de consolidación social y geográfica de la comunidad Franciscana de Santiago de Cali, en los siglos XVI al XX monasterio Franciscano de San Joaquín, comunidad Franciscana de Santiago de Cali* (Trabajo de grado para optar por el título de Historiador), Cali, Universidad del Valle.

Las complicaciones por el monumento a Benito Juárez en el Paseo Juárez "El Llano" de la ciudad de Oaxaca

Hiram Villalobos Audiffred
Instituto de Investigaciones Estéticas
UNAM

Uno de los problemas que han girado sobre este monumento a Benito Juárez es quién o quiénes realizaron sus dos dispositivos formales: el pedestal y la estatua, objeto de conjeturas de parte de varios investigadores. El estudio más interesante, todavía inédito, ha sido el de la historiadora del arte Alma Hernández Bennetts sobre el Paseo Juárez y la Calzada Porfirio Díaz de finales del siglo XIX (Hernández Bennetts, 2010), quien atribuye el diseño de este monumento, "de estilo indigenista", a Antonio Peñafiel, dato que ya había aludido el famoso arqueólogo e intelectual, y que organizara el Museo Oaxaqueño, Nicolás León en 1901: "Una aplicación del estilo ornamental de esas construcciones [de Mitla], ha hecho nuestro amigo el Sr. Dr. Antonio Peñafiel en el pedestal que sustenta la estatua del ilustre Benito Juárez" del paseo Nezahualcóyotl" (León, 1901: 27).
La hipótesis de Hernández Bennetts está bien fundada en la información de la memoria administrativa del gobernador de Oaxaca Martín González:

> "Decía yo en un informe anterior que estaba terminado en el centro del paseo Netzahualcóyotl el pedestal en que debería ser colocada la estatua del benemérito de América C. Lic. Benito Juárez y manifestaba que la cantidad de $9,017.20 c. en que se hizo el contrato respectivo habría sido pagado al contratista Dr. Antonio Peñafiel. Posteriormente la Fundición Artística reclamó al Estado $3,000.00c valor del modelo y fundición y por decoro del Gobierno se mandó a pagar la cantidad referida no obstante que el contratista no ha presentado la cuenta respectiva" (González, 1896).

Aunque el gobernador González declaró ciertos datos, aún resta aclarar varios puntos que ayudarán a entender bien el proceso. Para

ello podemos remitirnos a tres cartas personales del historiador oaxaqueño Manuel Martínez Gracida.

Las dos primeras son remitidas por Antonio Peñafiel en respuesta a la petición de Martínez Gracida sobre información del monumento. En la carta del 5 de abril de 1911 Peñafiel escribe, en franco malestar y discusión con lo expuesto por Martín González, que: "Fui comisionado… y no contratista de albañiles y de escultores", y señala que él mismo dirigió la colocación. "Ni siquiera quise poner en iniciales que yo fui el autor y el director del monumento"[14], es decir, de todo el conjunto escultórico.

Y en otra carta del 6 de mayo de 1911 aclara: "En cuanto a datos de la construcción te diré que la idea de la estatua, la idea escultórica, me pertenece exclusivamente, aun cuando fue ejecutada por el escultor Eduardo Concha, el pedestal de estilo neto zapoteco antiguo fue hecho bajo mi dirección también y ejecutado por el Arquitecto Carlos Herrera". Sumado a esto, recuperamos otra autoría gracias a los apuntes del historiador oaxaqueño Cayetano Esteva que en 1910 declaró que el arquitecto Agustín Amezcua, compañero de estudios de Herrera, había participado en la construcción del pedestal (Esteva, 1911: 27-28).

Por la declaración de Peñafiel nos enteramos que el bronce no fue "ejecutado" por ninguno de los grandes personajes del momento, pero sí por otro alumno de la Academia: Eduardo Concha. Aunque en su carta nos aclara: "la idea de la estatua, fue indicada por mí al escultor Eduardo Concha […] Juárez tiene apoyada sobre su pecho la bandera mexicana hecha pedazos por la guerra civil y religiosa y junto al pie derecho está rota la corona del imperio." Ya Hernández Bennetts había advertido la calidad de la obra:

> "La escultura denota la mano del escultor académico, con un dominio ejemplar de la anatomía que se identifica en la caracterización de los rasgos faciales del héroe. Vale la pena destacar la magnífica representación de las manos; una apenas sostiene la bandera nacional, la otra señala firmemente la corona fragmentada de la monarquía francesa […] Vestido con traje de época: pantalón, chaleco, levita y botas, Juárez da un paso hacia adelante con la pierna izquierda y levanta ligeramente el pie derecho, postura que dota de dinamismo a la composición" (Hernández Bennetts, 2010).

14. "Documentos relaciones y otras piezas que dejó D. Manuel Martínez Gracida para la historia de Oajaca". Arreglo de M. Brioso y Candiani en 16 de julio de 1928. Archivo de Genaro Vázquez Colmenares, Ciudad de Oaxaca.

Nicolás León, "Estatua del ilustre Benito Juárez, en el paseo que lleva su nombre, en la ciudad de Oaxaca", ca. 1900. Fotografía impresa en el libro de Nicolás León, Lyobaa o Mictlan, México, Tip. y Lit. "La Europea", 1901.

La formación académica de Eduardo Concha tiene registro a partir de 1887, y para 1892 trabajaba con su maestro Miguel Noreña en "la compostura de una estatua de Colón" (Báez, 1993: 301). En 1902 es profesor de la Academia y para enero de 1903 la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública lo nombra conservador de esculturas y moldeador de la clase de escultura (*Ibídem*: 658 y 712). En su cargo

de conservador del acervo de la Academia de San Carlos estará por lo menos hasta 1938 (Bargellini y Fuentes, 1989). Fue estudiante destacado que llegó a ser profesor de la Academia alrededor de veinte años, y conservador y restaurador de esculturas durante más tres décadas. Al parecer no fue un escultor afamado ni prolífico pero sí un artista con una formación sólida.

Eduardo Concha, "Estatua de Benito Juárez", vaciado en bronce, 1895. Fotografía del autor.

Ahora detengámonos en el trabajo de los arquitectos que realizaron el pedestal: Agustín Amezcua y Carlos Herrera[15]. Resulta extraño que Peñafiel no recordara a Amezcua como coautor, pero la referencia de Esteva coincide con lo registrado en una nota del *Periódico Oficial del Esta-*

15. Eduardo Báez en su tesis de doctorado sí registra a Carlos Herrera como "autor de un monumento a Juárez en Oaxaca", pero al parecer no ubica que es el de El Llano.

do de Oaxaca del 3 de noviembre de 1894 que efectivamente lo nombra. Sabemos poco de Agustín Amezcua. Fue compañero de estudios de Carlos Herrera y trabajaron juntos en varios proyectos. Obtuvo premios en el ramo de arquitectura de los cursos y exposiciones de 1889 y 1891. Y todavía en 1897, tal vez en tiempo extraordinario, estaba solicitando un examen (Báez, 1993: 340, 356 y 428).

Carlos Herrera López, por su parte, nació en la Ciudad de México en 1868. Estudió la carrera de arquitecto desde 1884 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, obteniendo el título en 1893. Obtuvo varios premios de 1887 a 1891, y para 1894 ya era profesor de arquitectura legal, presupuestos y avalúos (Báez, 1993), posteriormente de arquitectura comparada, hasta 1914. (Sánchez Arreola, 1996: 196 y 216) Por las fiestas del Centenario de la Independencia, en 1910, se le otorgó el grado de Arquitecto Emérito (Ortiz Macedo: 10).

En su desempeño como arquitecto fue inspector-arquitecto de la remodelación del Palacio de Justicia de la calle de Cordobanes, a principios del siglo XX; encargado de la edificación el Instituto Médico Nacional (1898-1901), "un magnífico edificio estilo griego"; la iglesia de la Sagrada Familia de los Josefinos (1901-1906) (Báez, 2002: 228). Y el Instituto de Geología (1901-1906) que estuvo a su cargo, "una de las principales manifestaciones de la arquitectura porfiriana" (Gutiérrez, 2011: 56), en el que desde la fachada se pueden percibir elementos decorativos con figuras de temas paleontológicos, botánicos y zoológicos, combinándolos con elementos arquitectónicos tradicionales y de origen prehispánico.

Parece que estas ideas neo-prehispanistas ya estaban presentes desde sus primeros trabajos. Más todavía si leemos un pequeño artículo en su sección de arquitectura de la revista *El Arte y la Ciencia.* En la segunda parte de dicho texto describe un proyecto para el Monumento en Tepoztlán del arquitecto Francisco Rodríguez, presentado en la XXVIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, para conmemorar el descubrimiento de la pirámide. Después de describir dicho monumento apunta que: "Nada más natural que aprovechara nuestro compañero los elementos arquitectónicos y decorativos que produjo el descubrimiento arqueológico, para componer el monumento que había de perpetuar su memoria. Honra al señor Rodríguez esa obra y honra a su patria también" (Herrera, 1899: 17). Ideas y relaciones muy cercanas al comisionado para el monumento a Juárez, Antonio Peñafiel.

Como hemos observado, Peñafiel se adjudica el diseño del monumento. La idea de la estatua, ejecutada por las manos de Eduardo Concha, le "pertenece exclusivamente". Mientras que el pedestal fue realizado por el arquitecto Carlos Herrera, bajo su dirección. Peñafiel señala que es "de estilo neto zapoteco antiguo" tomado de los manuscritos de Oaxaca, y la parte decorativa fue "perfectamente interpretada por el Arquitecto Carlos Herrera", en la que tuvo "alguna parte" en la selección de los adornos, pero desafortunadamente no hace una descripción detallada.

Varios investigadores, como Lira o Hernández Bennetts, han señalado el carácter ecléctico, tanto formal como ornamental del pedestal. Para ellos existe una mezcla de elementos aztecas, mayas y zapotecos, característicos en algunas de las obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas del Porfiriato, resultado de un proceso de reflexión sobre este tipo de soluciones "estilísticas", con una propuesta estética mexicana basada en motivos prehispánicos. Estas problemáticas nos remiten rápidamente a dos casos emblemáticos en la historia del arte mexicano[16]: el monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, inaugurado en 1887, y el Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París de 1889.

16. Alma Hernández Bennetts ya había referido estas relaciones en su texto. Cito: "El palacio azteca proyectado por el ingeniero arquitecto Antonio de Anza y el Arqueólogo Antonio Peñafiel, en la exposición Universal de 1889 y el Monumento a Cuauhtémoc diseñado por el ingeniero Francisco Jiménez, que conjugaba arte, arquitectura, ingeniería y antropología, sin duda marcaron un paradigma en la construcción de los nuevos modelos nacionales".

Carlos Herrera y Agustín Amezcua,
"Pedestal del monumento a Benito Juárez",
chiluca (piedra ígnea), 1894.
Fotografía del autor.

En el monumento a Cuauhtémoc la escultura fue ejecutada por Miguel Noreña, y para el pedestal se contó primero con el proyecto y la supervisión del ingeniero Francisco Jiménez, que falleció en 1884, y después a cargo el ingeniero Ramón Agea. Aunque la riqueza, complejidad y monumentalidad del Cuauhtémoc es mayor que el de Juárez, podemos notar similitudes interesantes. Como nos señala Citlali Salazar:

> "El estilo del monumento a Cuauhtémoc sería un "renacimiento", que se compondría por los elementos de las ruinas arquitectónicas antiguas del

> país; en la descripción de su proyecto, Francisco Jiménez menciona a Tula, Uxmal, Mitla y Palenque; es decir, no debía reflejar sólo una región geográfica o ser privativo de la cultura mexica […] El objetivo de Jiménez al planear un pastiche para el elaborado pedestal era: "poner de manifiesto el adelanto de la arquitectura [hecha por los antiguos mexicanos] en las partes que hoy componen la República Mexicana". Pero sobre todo "desarrollar un estilo característico, que podremos llamar Estilo Nacional" (Salazar, 2006: 74).

Este tipo de pastiche también lo proyectaron el arquitecto Manuel Anza y Antonio Peñafiel para el Pabellón Mexicano de la Exposición Universal de París de 1889. Para la ornamentación, Peñafiel se apoyaría en su selección de monumentos arqueológicos litografiados para la misma exposición universal, que posteriormente se publicaría en su majestuosa obra *Monumentos del arte antiguo mexicano* en 1890. El pabellón incluyó motivos de Kabah, Palenque, Papantla, Mitla, Teotihuacán, Tula, Xochicalco, entre otros.

Lo interesante es que sabemos, por una nota del *Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*, que el pedestal de Juárez sí se presume como "el único monumento de un solo estilo nacional sin mezcla de otros." Incluso señala que el mismo presidente Porfirio Díaz felicitó a Peñafiel, Herrera y Amezcua por haber "conseguido la restauración del estilo zapoteco y que se espera hagan lo mismo en cuanto a los demás estilos nacionales como el azteca y el maya" (03-11-1894: 11).

Regresemos a las cartas que Peñafiel le envía a Martínez Gracida, en las que refuta lo expresado por Martín González como "contratista". En la misma carta referida del 5 de abril abunda sobre el tema junto con la descripción del monumento. Señala que en el frente del pedestal está "Juárez" y en la espalda del pedestal "había una inscripción que se perdió quitando el nombre de Gregorio Chávez, de quién recibí la comisión para dirigir el monumento y autorizar los gastos que demandaba la estatua y el pedestal, cuyas piedras fue preciso llevar desde México".

La historiografía establece el mérito de la remodelación de la Alameda de Nezahualcóyotl –antes Llano o Alameda de Guadalupe-, hoy Paseo "Juárez "El Llano", a Martín González porque efectivamente fue durante su administración que se llevaron a cabo los trabajos; y el monumento a Juárez, por contigüidad, también le fue atribuido como parte de su administración, pues la inauguró y puso

la placa que lleva su nombre, que, a decir de Peñafiel, fue impuesta quitando la que llevara el nombre de Gregorio Chávez, y que confirma una nota del Periódico Oficial del Estado de Oaxaca antes citada. Incluso es importante recordar que el gobernador Gregorio Chávez también había comisionado a Peñafiel, en mayo de 1894, para recibir "de la Fundición Artística" la estatua del general Antonio de León y la de Carlos María de Bustamante[17], como parte de las dos piezas que cada entidad entregaría de sus "eminentes hijos" al Paseo de la Reforma (El Siglo Diez y Nueve, 15-05-1894: 2) inauguradas el 14 de febrero de 1895. Posiblemente Peñafiel fue comisionado para los tres monumentos al mismo tiempo, en 1894.

La confusión respecto del gobernador al parecer surgió de un breve párrafo de *Oaxaca en el Centenario* de Andrés Portillo del que la mayoría ha partido, o dan por sentado, por no hallar más información al respecto. El texto dice: "En 1894, gobernando el General D. Martín González, fue quitada la legendaria fuente de Morelos para colocar allí un monumento erigido a D. Benito Juárez" (Portillo, 1910: 159). No hay más, pero por la "Correspondencia de Dn. Manuel Martínez Gracida con D. Cayetano Esteva" sabemos que tanto Andrés Portillo, Cayetano Esteva, como Martínez Gracida, colaboradores principales de los textos de este libro, Oaxaca en el Centenario, ignoraban varios asuntos de la historia reciente de Oaxaca, como quiénes eran los personajes detrás de los nombres de varias de las calles después del cambio de la nomenclatura en la ciudad de Oaxaca en 1884[18].

Ahora bien, para aclarar la confusión de autorías debemos separar tres fechas: uno para la entrega del pedestal en 1894, otro para la entrega de la escultura en 1896 y la tercera para la propia inauguración de todo el conjunto en 1897, como ya veremos.

Ya en tiempos del gobernador González empezó la fundición del bronce en agosto de 1895 (*El Universal*, 6-08-1895: 3). La entrega de la efigie juarista, en junio de 1896, con la asistencia personal de Jesús Contreras, como responsable de Fundición Artística, para "instalarla" en agosto del mismo año, se ha confundido como la

17. Ambas esculturas son obra de Ernesto Schleske.

18. "Correspondencia de Dn. Manuel Martínez Gracida con D. Cayetano Esteva", copia mecanografiada de la biblioteca de la Fundación Bustamante Vasconcelos de la Ciudad de Oaxaca. Los años van de 1907 a 1909.

fecha de inauguración del monumento. Pero en la hemerografía o en los eventos conmemorativos realizados con motivo del natalicio o el fallecimiento de Juárez de ese año no existe referencia alguna a dicha escultura. En el descubrimiento de la estatua a Miguel Hidalgo y Costilla, por ejemplo, el 16 de septiembre de 1896, dentro de las festividades de la conmemoración de la Independencia (*El Siglo Diez y Nueve*, 14-09-1896: 3) no se le hace mención alguna, a pesar de estar ubicada a pocos metros del lugar destinado a la de Juárez; incluso se hace gala de la presencia de la representación de Hidalgo como si fuera la pieza pionera en este espacio urbano.

La primera referencia que podemos encontrar respecto de su inauguración sería el 12 de febrero de 1897 en el mismo *Periódico Oficial de Oaxaca*, donde señala que "próximamente tendrá verificativo" (*Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*, 12-02-1897), pero no se vuelve a hacer alusión al tema en esta publicación durante todo ese año de 1897. En un diario nacional se anuncia que la develación del monumento a Juárez se llevaría a cabo el 21 de marzo de 1897 para conmemorar su natalicio, pero no se llevó a cabo. Lo interesante de esta nota es que señala que la estatua sería descubierta "con toda solemnidad", levantada sobre "el elegante kiosko construido en el Paseo de Netzahualcóyotl, llano de Guadalupe." El acto sería presenciado por el diputado Benito Juárez Maza, hijo del homenajeado, "y por distinguidas personas de esta capital especialmente invitadas con tal objeto" (*El Correo Español*, 12-03-1897: 2).

Es en otro diario local que se denuncia que a pesar de que "Juárez es la gran figura que se levanta entre nosotros como el gigante del siglo XIX", demócrata, "semi dios" y apóstol de la integridad de la Nación, la Reforma y la libertad, no mereció ese 21 de marzo de 1897 más que una "estampida de cañón que saludaba el alba". Debo anotar que sí se llevó a cabo una "Fiesta significativa en Guelatao", pero de lo más austera (*Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*, 19-03-1897). Era entendible el traslado del festejo: Guelatao no sólo como la cuna de Juárez, sino el lugar donde residía la estatua fabricada por Noreña desde 1895; el mismo bronce donde efectivamente se llevaban a cabo las conmemoraciones y festejos cívicos en la ciudad de Oaxaca, principalmente por los integrantes del Instituto de Ciencias y Artes, dejando así ausente de efigie escultórica durante dos años a la capital del estado.

Y reclama que "debe ser un culto para los mexicanos […] y los

honores y recuerdos que a aquel sublime apóstol se consagren, no deben confundirse ni amalgamarse con otros, no "debe confundirse con la fecha bendecida en que naciera" Juárez (Varela, 1897). Esto último en referencia a que se anuncia que "se descubrirá la estatua del Gran Juárez, en el paseo Netzahualcóyotl" el 2 de abril, fecha en la que al mando de Porfirio Díaz se llevó a cabo, en 1867, la batalla decisiva para el triunfo de las tropas mexicanas republicanas y liberales contra la Intervención Francesa y el gobierno de Maximiliano de Habsburgo. Y culmina: "Creemos que ya que no se descubrió el 21 del corriente, debía hacerse el 18 de Julio, triste aniversario de su muerte. Eso es lo debido" (*La Libertad*, 30-03-1897).

Creo que la postergación de la inauguración del monumento no sólo se debió a retrasos en las obras de remodelación, pues entre ambas fechas sólo hay 11 días de por medio, sino en una postura personal y política del general Martín González, gran amigo y compadre de Porfirio Díaz. Por un lado, era una cuestión de recordar más al héroe de la segunda independencia de México y actual presidente de la república, Porfirio Díaz, a través de la metonímica corona destruida a los pies del Benemérito. Es decir, pareciera que para González el monumento se reducía a una representación emblemática del triunfo militar sobre la Intervención Francesa, conmemorando las glorias de Díaz.

Si, como dice Hernández Bennetts, la efigie de "Juárez da un paso hacia adelante con la pierna izquierda y levanta ligeramente el pie derecho, postura que dota de dinamismo a la composición", podemos pensar que, contrario a cualquier otra representación pictórica y monumental de Benito Juárez[19], González remitía su interés en él como un "héroe de acción"[20], de una acción concreta –la Intervención-, y no en la connotación de los atributos de la iconografía juarista en

19. Debemos exceptuar la gráfica, especialmente la caricatura política que tiene un lenguaje y una función diferente. Sobre el tema ver los textos de Helia Bonilla (2007), "El juarismo bajo el lente conservador de Doña Clara", en: Esther Acevedo (Coord.), Juárez Bajo el pincel de la oposición, México, UABJO-IEEPO; y (2010), "Benito Juárez: personaje, memoria y arena", en: *El Éxodo Mexicano:* los héroes en la mira del arte, México, INBA-UNAM, 2010.

20. Juego un poco con lo que acertadamente señala Vicente Quirarte: "Benito Juárez no es un héroe de acción, es […] un héroe ético, insuflado por pasiones frías como el civismo, la ley, la razón." Citado en Natalia Ferreiro Reyes Retana (2010), "Benito Juárez: persona, magistrado y altar", en: *El Éxodo Mexicano:* los héroes en la mira del arte, México, INBA-UNAM, p. 338.

general, "que permiten distinguir la presidente, al magistrado. Frente al armiño la levita, frente al cetro la espada, frente a la espada la ley". Es decir, "Su imagen excluye cualquier reminiscencia imperial o militar fijando […] una especie de informe propio para el funcionario civil" (Ferreiro, 2010: 235), que este gobernador, posiblemente, no encontraba de su agrado en medio de militares en el poder.

Por otro lado, tal vez quería evitar una conmemoración el 21 de marzo con los grupos políticos radicales, liberales y masones, que atentaban contra la política de la conciliación del gobierno de Díaz, especialmente por los discursos antiespañoles y contra la religión católica, como ya había acontecido en la develación del monumento de Hidalgo el año anterior[21], y como efectivamente ocurriría tres meses después en la conmemoración del fallecimiento de Juárez. Es decir, le daba importancia a la libertad del pueblo de México, no a la representación de las ideas de la Reforma a través de la figura de Juárez con sus connotaciones políticas y morales que tenía, sobre todo para los oaxaqueños.

La primera conmemoración importante, y que podríamos tomar como su inauguración efectiva, fue la que se realizó el 18 de julio de 1897, por la muerte de Juárez. Organizada primero por el Club Patriótico Benito Juárez, se realizó una ceremonia "ante la soberbia estatua del héroe" (*Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*, 16-07-1897), presidida por el gobernador González acompañado de todo su gabinete. Las personas invitadas y del club se reunieron en los portales de Palacio de Gobierno y después caminaron hacia el paseo Netzahualcóyotl en compañía de bandas de música. En el lugar indicado se ejecutaron varias piezas musicales, y entre actos se pronunciaron el discurso alusivo de parte de Esteban Maqueo Castellanos y las poesías de Abraham Castellanos y José Joaquín Varela.

Lo que más resalta en el discurso de Maqueo, es la devoción a la figura de Juárez, "este héroe indio" y "apóstol sin mancilla", y la pedagogía política que se pretendía mantener de los valores políticos connotados en su efigie. Este orador armó su pieza en diálogo constante con los elementos formales del monumento. Podemos leer

21. Un "suscriptor" anónimo de *El Tiempo*, diario católico, se queja de los discursos de inauguración, pues podría formarse una "muy mala idea" del progreso intelectual de Oaxaca, en los que se habló "contra la religión católica y contra España", y que "Hernán Cortés no había sido héroe". "Oaxaca", en: *El Tiempo*. Ciudad de México, 2-10-1896.

una suerte de lotería de valores liberales, la construcción mesiánica del Benemérito, relacionados con las características del monumento: "hijo de las montañas" que devolvió la bandera agujerada pero honrada; hombre que ya en vida parecía tallado en mármol, estoico "vaciado en bronce", bronce que lo copió "arrogante"; Juárez descendiente de "reyes aborígenes" luchando contra Maximiliano, descendiente de Carlos V y de la ambición de Europa –la corona; el hombre necesario para el progreso y la libertad, en contra del "humo del incienso" y la "Teocracia". Palabras que reforzaban y aumentaban el tono de las pronunciadas en el monumento a Hidalgo un año antes, en 1896, y que eran parte del sentir y la lucha de los liberales y masones de la época desde varios años antes, pero que con la nueva efigie juarista, ausente casi dos años de la ciudad de Oaxaca, se volcarían los sentimientos políticos.

Al finalizar el acto conmemorativo se depositaron coronas fúnebres en orden jerárquico, empezando por el gobernador y su gabinete, pero resaltan, entre todos los nombres de instituciones, corporaciones y delegados de los distritos, las de las tres logias masónicas de la ciudad: Verbo, Independencia y Cristo (*Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*, 20-07-1897). Destaco esto último porque es importante notar que desde esa fecha hasta la actualidad, el monumento a Juárez ha sido un lugar de devoción patriótica, política y masónica; objeto de todo tipo de reivindicaciones partidistas y de gobierno, de demandas políticas y legislativas, populares y populistas. Efigie que en su uso, como muchas otras, busca afianzar "los vínculos entre el tiempo histórico y la confianza individual en los sistemas políticos" (Monsiváis, 1996: 5), y al mismo tiempo puede funcionar como un símbolo de resistencia.

Referencias bibliográficas

Libros

Báez Macías, Eduardo (1993), *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, vol. I y II, México, UNAM.

Báez Macías, Eduardo (2003), *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, México, IIE-UNAM.

Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes (1989), *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-*

1916, México, UNAM.
Bonilla, Helia (2007), "El juarismo bajo el lente conservador de *Doña Clara*", en: Esther Acevedo (Coord.), *Juárez Bajo el pincel de la oposición*, México, UABJO-IEEPO.
Bonilla, Helia (2010), "Benito Juárez: personaje, memoria y arena", en: *El Éxodo Mexicano: los héroes en la mira del arte*, México, INBA-UNAM.
Esteva, Cayetano (1911), *Elementos de Geografía del Distrito del Centro*, Oaxaca, Tipografía "La Voz de la Verdad".
Ferreiro Reyes Retana, Natalia (2010) , "Benito Juárez: persona, magistrado y altar", en: *El Éxodo Mexicano: los héroes en la mira del arte*, México, INBA-UNAM.
León, Nicolás (1901), *Lyobaa o Mictlan*, México, Tip. Y Lit. "La Europea".
Monsiváis, Carlos (1996), *Francisco Toledo: Lo que el viento a Juárez*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca.
Peñafiel, Antonio (1890), *Monumentos del arte mexicano antiguo*, Berlín, Asher & Comp.
Portillo, Andrés (1910), *Oaxaca en el Centenario de la Independencia Nacional*, Oaxaca, Imprenta del Estado.
Sánchez Arreola, Flora Elena (1996), *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México, IIE-UNAM.
Sánchez Arreola, Flora Elena (1998) ,*Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1968*, México, IIE-UNAM.

Revistas

Ortiz Macedo, Luis, "La arquitectura mexicana durante el siglo XIX", en: *El Búho*. En línea: http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/127/02_de_nuestra.pdf consultado 10/11/2015.

Diarios

"De todas partes", en: *El Universal*, Ciudad de México, 1895, 6 de agosto de 1895.
"El 2 de abril", en: *La Libertad: diario independiente*, Oaxaca, 30 de marzo de 1897.
"El 18 de julio", en: *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 16 de julio de 1897.
"El monumento a Juárez en Oaxaca. El pedestal de la estatua", en: *Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, 1894, p. 11-12.

"En honor del inmortal Benemérito de las Américas", Lic. Benito Juárez, en: el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca.* Oaxaca, 20 de julio de 1897.
"Estatua a Juárez", en: *El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, 1895, del 7 de agosto de 1895.
"Fiesta significativa en Guelatao", en: *Periódico Oficial del Gobierno del Estado Oaxaca*. Oaxaca, 19 de marzo de 1897.
Herrera, Carlos (1899), "Arquitectura", en: *El Arte y la Ciencia.* México, febrero, vol. I, núm. 2, p. 17.
"Las estatuas del General León y del Lic. Carlos M. Bustamante", en: *El Siglo Diez y Nueve*. Ciudad de México, 1894, 15 de mayo de 1894.
"Las fiestas patrióticas de la Patria en el Estado de Oaxaca", en: *El Siglo Diez y Nueve*. Ciudad de México, 1896, 14 de septiembre de 1896.
"Mejoras materiales", en: *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*. Oaxaca, 1897, 12 de febrero de 1897.
"Oaxaca", en: *El Tiempo*, Ciudad de México, 2 de octubre de 1896.
"Solemne inauguración", en: *El Correo Español*, Ciudad de México, 12 de marzo de 1897.
Varela, José Joaquín (1897), "El 21 de marzo", en: *La Libertad: diario independiente*. Oaxaca, 23 de marzo.

Manuscritos

Báez Macías, Eduardo (2002), *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)*, Tesis que presenta para optar por el grado de doctor en Historia del arte, México, FFyL-UNAM.
Correspondencia de Dn. Manuel Martínez Gracida con D. Cayetano Esteva, copia mecanografiada de la biblioteca de la Fundación Bustamante Vasconcelos de la Ciudad de Oaxaca.
Documentos, relaciones y otras piezas que dejó D. Manuel Martínez Gracida para la historia de Oajaca. Arreglo de M. Brioso y Candiani en 16 de julio de 1928. Archivo de Genaro Vázquez Colmenares, Ciudad de Oaxaca.
González, Martín (1896), *Memoria que presenta el ciudadano General de Brigada Martín González Gobernador constitucional del Estado al H. Congreso del mismo, hoy 17 de septiembre de 1896 en cumplimiento de lo prevenido en la fracción X del artículo 61 de la Constitución Política local*, Oaxaca.
Gutiérrez Ospina, Zoraida (2011), *Metodología de investigación para la restauración de un edificio catalogado como patrimonio*

universitario: La casa del Lago, Tesis que para obtener el grado de maestro en arquitectura, México, Programa de Maestría y doctorado en Arquitectura – UNAM.
Hernández Bennetts, Alma (2010), *De Árboles y Héroes: El Paseo Juárez y la Calzada Porfirio Díaz de finales del siglo XIX*, Ensayo para obtener el título de especialización en Historia del Arte, Oaxaca, UNAM-UABJO.
Salazar Torres, Citlali, (2006), El héroe vencido: *el monumento a Cuauhtémoc 1877-1913*, Tesis para obtener el grado de licenciada en sociología, México, Facultad de Ciencias políticas y sociales-UNAM.

Monumento conmemorativo versus proyecto urbano
Una lucha de intereses

Raúl E. Piccioni
GEAP- Latinoamérica[22]

Introducción

Hoy en día, en nuestro territorio, es aceptada, por una gran parte de su población, la idea de que se pueda trasladar un monumento conmemorativo de un sitio a otro. Esta forma de pensar tiene, como uno de sus sustentos, el concepto de que un monumento conmemorativo es principalmente una obra de arte y como tal es tan importante su carácter estético que su valor conmemorativo. De esta manera, el mismo adquiere cierto grado de independencia con respecto a su lugar original de emplazamiento y por lo tanto es factible de ser reubicado en algún otro sector de la ciudad. Si el entorno de dicho emplazamiento primitivo se ha deteriorado de tal manera que pueda afectar la imagen estética de la obra de arte, si esta se encuentra en un sector marginal de la urbe y se la quiere jerarquizar, reubicándolo en un sector revitalizado o si la ubicación de un monumento complica la ejecución de nuevos proyectos de reforma urbana, estas operaciones de traslado son vistas positivamente. En esta línea de pensamiento, el monumento conmemorativo pierde gran parte de su condición de tal y puede convertirse en un objeto del decoro urbano, en una pieza más de un nuevo proyecto urbanístico.

El primer ejemplo del traslado de un monumento de su emplazamiento original lo constituye, paradójicamente, la reubicación del primer monumento que se erige en el país, la Pirámide de Mayo. La misma es obra del alarife español Francisco Cañete, que la realiza en el año 1811, para conmemorar el primer aniversario de la Revolución de Mayo de 1810 y es emplazada originalmente en el centro de la denominada plaza de la Victoria (una de las dos plazas que en esos momentos formaban la actual Plaza de Mayo). En la década de 1880, durante la administración del intendente de la Ciudad de

22. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".

Buenos Aires, Torcuato de Alvear estuvo a punto de ser demolida y ser reemplazada por una columna de bronce a ubicarse en el centro de las dos plazas ya unificadas. En la década de 1910, con motivo de la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810, se la piensa sustituir por un monumento que conmemore dicha fecha histórica y para ello, en el año 1912, se la remueve de su ubicación primigenia en dirección al centro de la plaza de Mayo. Sobre ella se piensa colocar el nuevo monumento para cuya realización se llama a un concurso internacional, que nunca se materializa. Otro ejemplo más cercano lo constituye el intento de traslado, en la década de 1990 del monumento a España de Arturo Dresco[23]. El mismo está ubicado en un extremo de la avenida Costanera sur de la ciudad de Buenos Aires, próximo al Río de la Plata y se lo pretende reubicar en el extremo de una plazoleta en el cruce de la avenida de Mayo con la avenida 9 de Julio, en pleno centro porteño.[24] La sugerencia efectuada por la reina Sofía de España, de visita en nuestro territorio en esos años, es una de las razones que explican dicho proyecto.

Y el caso más reciente es el desarme, traslado y reubicación en un sector de la avenida Costanera norte (aún no concluido) del monumento a Colón, en el año 2015. Esta obra, un obsequio de la colectividad de residentes italianos de la Argentina que se realiza con motivo de la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810, fue removida de su emplazamiento en la plaza Colón para colocar en su lugar el monumento a la heroína alto-peruana Juana Azurduy[25]. En este caso, razones ideológicas motivan dicho cambio. El grupo gobernante se identifica con la imagen de esta mujer, que actúa en la resistencia de la conquista española y cuestiona la figura del descubridor de América, asociándolo a un "genocidio" de los pueblos americanos por parte de la corona española.

Si bien en estos ejemplos las razones de dichas operaciones son diferentes, trataremos de entender, mediante el estudio del proyecto de traslado del monumento conmemorativo a los Dos Congresos, algunas de ideas que se esconden detrás de estas acciones.

---

23. La localización de este monumento en un borde de la avenida Costanera Sur fue una elección de propio artista. El mismo es inaugurado en el año 1933.

24. El proyecto de traslado se realizó durante la gestión del intendente de la Ciudad de Buenos Aires Carlos Grosso y la presidencia de Carlos Saúl Menen.

25. La misma fue obsequio del presidente de la República de Bolivia, Evo Morales.

El monumento a los Dos congresos. De la plaza al *rond-point*

El monumento a los Dos Congresos es obra de los artistas belgas Eugene Dhuique y Jules Lagae y se inaugura el 9 de julio de 1914. Ambos artistas participan del concurso para monumento al centenario ya mencionado, obteniendo el segundo premio, siendo esta una de las razones por las cuales las autoridades nacionales le encargan este trabajo. En un mismo complejo escultórico se conmemora a la Asamblea del año XIII y al Congreso de Tucumán de 1816. Para su ubicación se elige la Plaza del Congreso, una plaza nueva que se realiza a comienzos del siglo XX para dar marco al nuevo edificio del Congreso Nacional, inaugurado en el año 1906. A esta obra de arte, algunos años después, se le adiciona sobre el lado este, una fuente con juegos de agua.

Vista del monumento a los Dos Congresos.

En el año 1944, surge, en el ámbito de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, una propuesta para quitar dicho monumento de su emplazamiento original y así liberar la imagen de la fachada principal del edifico del Congreso Nacional, que quedaba parcialmente oculta desde la visión en perspectiva de la Plaza de Mayo.
Lo poco que sabemos del proyecto surge del estudio de fuentes gráficas y escritas (una serie de fotomontajes fotográficos y unas notas manuscritas que se encuentran en el archivo del ingeniero Carlos María della Paolera, en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires

(G.C.B.A.), que corresponden a los borradores de los informes del estudio de una reubicación del citado monumento. Estos documentos son las respuestas a una consulta que le efectúa al ingeniero Carlos María della Paolera, el director de la Dirección General de Obras Pública y Urbanismo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Ing. Alejandro Aldazábal.

Si bien son solo un par de borradores de informes redactados en el año 1944[26], son lo suficientemente esclarecedores para comprender el cambio de sentido que se viene insinuando desde finales del siglo XIX en la relación entre monumentos y proyectos urbanísticos.

Carlos María della Paolera tiene, en el momento de la consulta, una larga experiencia en temas urbanísticos. Egresa de la Facultad de Ingeniería de la UBA en el año 1912 con una tesis sobre la provisión de agua para una ciudad de 100.000 habitantes. En la década de 1920 viaja a Francia para especializarse en temas urbanos, graduándose en la Escuela de Urbanismo de París (IUP), de reciente creación, que dirige Marcel Poëte. Los cursos de la IUP "llevaban la impronta de geografía humana de Vidal de la Blanche y de los conceptos de Economía Urbana que lo vinculaban a Pirenne e influencias bergsonianas que, en conjunto, modificaban las bases primeras de Michelet y de Fustel de Coulanges" (*Novick et al.*1998: 82, 83).

De regreso a la Argentina, en el año 1929, comienza a elaborar con el ingeniero Ángel Guido, el Plan Regulador para la ciudad de Rosario, crea la primera Cátedra Argentina de Urbanismo en la Universidad de esa ciudad y entre los años 1932 y 1943 dirige, en el ámbito de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la Oficina del Plan de Urbanización y Extensión de Buenos Aires. Con la llegada al gobierno de Juan Domingo Perón, della Paolera se aleja del espacio de la gestión pública, dedicándose a la actividad docente. Asume como director del Instituto Superior de Urbanismo que funda él mismo, en la nueva Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Es, por lo tanto, en esos años, el principal referente en temas de planificación urbana en nuestro país. Por su formación, este profesional, tiene un perfil científico. Escri-

26. Llevan los títulos de: "Traslado y nueva ubicación monumento a los dos congresos", "Monumento en el cruce de las avenidas de mayo y 9 de Julio", "El monumento proyectado y la desaparición del modelado de la avenida 9 de Julio", "Estudio del modelado del Espacio Urbano. Cruce de las avenidas de mayo y 9 de Julio", "El espacio urbano en la evolución estética de las ciudades".

be, en la introducción de su tesis doctoral presentada en Francia en el año 1927, que "[…] la ciudad es un organismo vivo en un medio que reacciona bajo la acción de agentes externos e internos" (*Ibídem*: 89). Para este profesional, el urbanista procede como un médico que efectúa el diagnóstico sobre la base de una historia clínica (evolución urbanística) y a partir de sus datos elabora un tratamiento (proyecto urbano). La meta final es el organismo sano.

Estos borradores resultan de utilidad para verificar la relación que se establece, a mediados de siglo, en el campo profesional, entre el proyecto urbanístico y los monumentos ubicados en el espacio público. La forma de pensar de della Paolera es compartida por muchos de los técnicos que ocupan cargos en la administración de la ciudad en esa época y es la que se imparte principalmente de los ámbitos académicos.

En estas fuentes se pueden distinguir, además, la forma de procedimiento científico, dividido en tres partes, que implementa su autor para enfrentar este análisis y que hemos señalado anteriormente.

En la primera etapa se ocupa del diagnóstico (un análisis de la propuesta), luego propone un tratamiento (el proyecto por el presentado) y por último de la verificación del resultado del mismo mediante un método empírico. Finalmente, como resultado de esa experiencia, esboza una reflexión teórica en torno a los problemas de la estética urbana relacionados con este tema. Como docente, busca que estas experiencias no acaben en el ejercicio mismo de encontrar una solución a un problema determinado, sino que se constituyan en fuentes documentales para elaborar una teoría.

En un principio, tal como surge de las notas, della Paolera no pone en duda la posibilidad del apartamiento de un monumento conmemorativo de su emplazamiento original. Con esta actitud frente a la obra de arte relega a un lugar secundario las relaciones simbólicas que se establecen entre la obra de arte y el sitio primigenio de su erección. Tampoco tiene en cuenta el carácter simbólico que se le quiere dar a la Plaza del Congreso en el momento de su creación y con el emplazamiento en ella del monumento a los Dos Congresos. Eduardo Schiaffino dice, en relación con esta plaza:

> "Esta plaza es muy reciente para tener historia; es pues una plaza feliz, tan feliz, que no estando aún ésta edificada podemos soñar que lo estará alguna vez dignamente. Pero si la Plaza del Congreso no ha salido de

> los limbos, nadie duda de que mañana tendrá historia, y que en su vasto recinto se hará tal vez la historia de mañana. Allí tendrán sanción popular y pública esos debates del Congreso, que apasionan al pueblo, cuando el pueblo siente que de él se trata y de sus destinos" (Schiaffino, 1927: 112)

1-El diagnóstico

En la elaboración de su diagnóstico, Della Paolera, no apela al recurso de análisis histórico, sino que se centra casi exclusivamente en las reglas de la composición y la perspectiva visual que proporciona la enseñanza académica de la arquitectónica.

Si bien, en un principio reconoce la carga simbólica, la naturaleza y el significado de la obra que pretende movilizar, llega rápidamente, y sin un estudio más exhaustivo, a la conclusión de que la misma no puede ser reubicada en cualquier parte de la ciudad, sino en lugar céntrico, para que no pierda esos valores que lo caracterizan, pero sin tener en cuenta el rasgo identitario que le da a la obra de arte su emplazamiento original.

En segundo lugar, considera que dicho traslado ocasiona un de equilibrio entre las formas planas y muy extendidas de la plaza y la gran masa de la fachada del edificio del Congreso. Él piensa, a consecuencia de esta afirmación, que debe ubicarse, en el espacio vacante dejado por la desaparición de la obra de Dhuique y Lagae, un motivo lo suficientemente relevante que permita equilibrar ambas formas opuestas.

2-El tratamiento

A partir de allí plantea sus propuestas, que se centran en dos problemas principales. Por un lado, buscarle una nueva ubicación coherente al monumento y por otro, reformular el espacio vacío dejado por el traslado del mismo. Para resolver el segundo punto propone que el espacio vacante lo ocupe una fuente con sus juegos de agua, que utilice parte de la base de la obra de los artistas belgas y la fuente, pero que no son partes originales del proyecto inicial.

Para la primera, formula la idea de reubicar el monumento, desprendido de su plataforma y fuente, en el *rond-point* existente en el cruce de las avenidas de Mayo y 9 de Julio. Es interesante recordar que la avenida de Mayo es proyectada por su tío, el ingeniero Juan A. Buschiazzo, director de Obras Públicas de la intendencia de Torcuato de Alvear, en la década de 1880 y que la avenida 9 de Julio,

diseñada como avenida-parque, es un proyecto suyo de la década de 1930, cuando se desempeña como director de la Oficina del Plan de Urbanización y Extensión de Buenos Aires.
En las explicaciones que expone este ingeniero para justificar sus acciones, se deja traslucir el interés que tiene de tratar los monumentos como elementos compositivos de un proyecto urbanístico. En este caso su propio proyecto, la avenida 9 de Julio.
La primera justificación que realiza de su proyecto se apoya en el hecho de que la nueva ubicación permite que el mismo pase a formar parte de un eje, el eje este-oeste que corre a lo largo de la Avenida de Mayo, de carácter histórico-simbólico. Al ser trasladado al espacio de intersección de esas dos grandes avenidas, este pasa, según su interpretación, a ser un componente más de un eje de un importante significado histórico que parte de la Plaza de Mayo y llega a la Plaza del Congreso.
Según expresa en sus notas:

> "En la ubicación que propongo, el monumento a la Asamblea Constituyente del año 13 y al Congreso de Tucumán que el 9 de Julio proclamó la Independencia Nacional cobrará valor por sí mismo y por su significado histórico le corresponde la ubicación en el cruce de las avenidas de Mayo y de Julio, mientras en los en los alrededores de la plaza tradicional se concentrarán los recuerdos de la histórica Revolución de Mayo. Se obtendrá así, a lo largo del eje de la primitiva avenida una graduación cronológica que se iniciará con el sitio que ocupó el primitivo fuerte de Buenos Aires (Casa Rosada) y que jalonarán el Cabildo histórico, el monumento a los Dos Congresos y el Palacio Legislativo como fondo ese gracioso techo de agua que aquí sugerimos, es decir, que se habrá integrado con motivos históricos en el eje Este-Oeste de la ciudad, el desarrollo material de Buenos Aires y las distintas etapas ilustrativas de nuestra organización nacional" (Della Paolera, 1944).

Pero en este discurso se nota que dicha justificación no deja de ser solo una mera excusa para ocultar otras intenciones, ya que el monumento a los Dos Congresos, en su ubicación original, ya forma parte del mismo eje al que lo intenta integrar con el traslado. Con lo cual, queda bastante en claro que la argumentación expuesta por della Paolera, como principal motivo de la modificación de sitio, no sólo resulta poco sólida, sino hay que pensar que detrás se esconden otros intereses. Es, entonces, en la explicación del segundo eje, en el

que encontramos una respuesta más acertada a esta intención.
El segundo, el eje norte-sur que corre a lo largo de la avenida 9 de Julio, tiene para él un carácter netamente decorativo. En algunos párrafos de estas notas reconoce que el monumento citado tiene un gran valor decorativo, que es de líneas elegantes y que en su ubicación original se encuentra opacado al estar encerrado entre la gran masa del edificio del Congreso Nacional y la vasta y ornamentada fuente; también que las altas escalinatas que conducen a la base del mismo por los lados norte, sur y oeste ayudan a acentuar el efecto de difusión, resultando ser, según sus propias palabras, desde el punto de vista plástico, solo un motivo de fondo del conjunto que a nivel popular se conoce en esa década, como la "fuente del congreso".
La ventaja que encuentra en la nueva la ubicación, en el sentido del eje norte-sur, es que:

> "[…] la instalación del monumento a los Dos Congresos en el eje de la avenida 9 de Julio constituirá un motivo decorativo que contribuirá eficazmente a la ornamentación de nuestra flamante avenida-parque. En consecuencia, podrá decirse con pericia y exactitud que este desplazamiento y la nueva ubicación del monumento de los Dos Congresos dará ocasión y oportunidad al embellecimiento de toda la región central de Buenos Aires" (*Ibídem*).

La segunda parte de la propuesta la destina a tratar el problema del vacío que el monumento deja en la plaza al ser removido. Menciona en sus textos, que el problema que se suscita en ese sector urbano es que debe encontrarse algo que articule la extensa planimetría de la plaza con la gran masa de la fachada del Congreso Nacional. Lo que propone, para ello, es la realización de lo que denomina un gran "teatro de agua". Para él, solo la traslación del monumento para despejar la fachada del edificio del congreso de su ocultamiento parcial no soluciona totalmente el problema del equilibrio entre la plaza y la fachada. Para lograrlo es necesario utilizar un recurso decorativo de gran relevancia.
Della Paolera descubre que la fuente que esta adosada al monumento a los Dos Congresos tiene un gran atractivo visual y que la población vecina la valora más que al propio monumento, tal como lo expresa en sus notas: "que el vecindario de la zona habría lamentado el retiro de un atractivo interesante al que se ha habituado desde largos años" y que, como hemos señalado […] todo el mundo reconocía ese sector de la ciudad como la fuente del congreso" (*Ibídem*).

Para él, los juegos de agua que forman parte del conjunto monumental constituyen un motivo de gran fuerza ornamental para otorgarle un equilibrio compositivo a la forma de la plaza, demasiada plana y alargada, según su criterio estético.
Pero para la realización de su propuesta, necesita mantener la plataforma sobre la que se apoya el monumento ya que por debajo de ellas se esconden las instalaciones electromecánicas que hacen funcionar el juego de agua. Pero para mejorar las visuales dirigidas hacia la fachada del edificio del Congreso, es imperioso rebajarlas un poco.
Para hacer aún más el atractivo visual y convertirlo en un verdadero "teatro de agua", della Paolera expresa la necesidad, por un lado, de "colocar una fuente con un alto chorro de agua central y dos laterales sobre la plataforma y en el lugar que ocupaba el monumento, instalar dos fuentes secundarias con chorro central de la misma altura a uno y otro lado de la fuente central" (*Ibídem*). Por otro, aconseja:

> "[…] continuar el espejo de agua existente, sustituyendo el trabajo del césped que hay entre la plaza desde la proximidad de las líneas de la calle Solís hasta su terminación en avenida de Mayo a la calle Sáenz Peña (estatuas del Pensador). Dado el desnivel del terreno de la plaza, que asciende de Este a Oeste, creo factible conseguir la comunicación del estanque existente con el espejo a construirse, pasando la lámina de agua debajo del pavimento de la calle Solís y metiendo de manera uniforma en el nuevo estanque" (*Ibídem)*.

Finalmente propone completar el conjunto con alineaciones de árboles y arbustos, juegos de agua y motivos decorativos ubicados lateralmente, y además para lograr un importante efecto armónico necesita remodelar el entorno arquitectónico que rodea al edificio legislativo. Sostiene que se debe ampliar la calle Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen) entre la avenida Entre Ríos y la calle Solís y esta, entre la calle Victoria y la avenida Rivadavia, de manera de que se formen visuales en el nuevo perímetro para distraer y reforzar el marco del Palacio del Congreso. También, a su criterio, es necesario eliminar las indeseables rampas de la fachada principal del edifico del Congreso, llevándolas a la altura de la acera para que se permita la entrada y salida cómoda de los vehículos. Por último, aconseja sugerir al propietario del edificio de la Confitería del Molino, ubica-

da frente al congreso que suprima la parte superior de torre de la esquina del edificio, en calidad de obsequio a la estética de la capital. De esta manera, el espectáculo público que se va a ofrecer con la instalación de ese completo y extenso "fontane d´eau" (sic) (*Ibídem*) complementado por los juegos de agua laterales y una fuerte masa de árboles de iluminación, va a ser, sin ningún lugar a dudas, del más alto interés. Este va a constituir un magnífico remate de la perspectiva de la avenida de Mayo y también va a resultar ser un elemento de gran fuerza decorativa para una presentación apropiada del monumental edificio del congreso.
Con esta operación, la plaza deja de tener un significado simbólico, de conmemoración, para convertirse en un espacio decorativo que da un marco agradable al entorno del edificio del congreso. Hay, en las ideas de este ingeniero, una predilección por los efectos decorativos en el espacio urbano.

3-La verificación

Pero, su método de trabajo científico lo lleva a supeditar todas estas propuestas realizadas en un plano teórico, a la verificación de las condiciones reales mediante un sistema empírico. Construye una *maquette* del monumento a escala natural, que permite determinar con exactitud la altura que debe tener el basamento sobre el que se va a apoyar el pedestal y calcular el efecto final que puede tener el cerco verde, la vereda ancha y la cerca perimetral formada por anclas y cadenas que lo rodean.
Finalmente, la constatación empírica del nuevo emplazamiento contradice el argumento teórico expuesto en el proyecto. Las conclusiones a las cuales llega con dicho estudio ponen en evidencia que la nueva ubicación es inadecuada, pues, entre otras cosas, genera un gran efecto de pesadez y concluye que, no el traslado, pero si la nueva ubicación no resulta apropiada.
Esto lo lleva, en parte, a contradecirse en el plano de la teoría y a replantear sus primeras afirmaciones. Asevera que una obra de arte en el espacio público debe ser diseñada teniendo en cuenta previamente las características del lugar a donde va a ser emplazada:

> "[…] en realidad reflexiono que la reubicación de un monumento no es posible porque es condición sine ecua nom (sic) para todo artista escultor proyectista de un monumento a elevarse en el espacio urbano, el conocer

> de antemano la amplitud y la forma de dicho espacio y las alturas definitivas de la edificación que van a limitarlo" (*Ibídem*).

Como buen científico necesita encontrar las causas que provocan la refutación de sus hipótesis iniciales y descubrir el porqué de la incompatibilidad encontrada. Determina que el problema está centrado en la diferencia que existe entre los anchos de las avenidas de Mayo y 9 de Julio y que estas diferencias no sólo complican la ubicación de este monumento sino la de cualquier otro.

Basándose en los clásicos principios de la composición arquitectónica, determina, en primer lugar, que, desde el punto de vista de la concepción urbanística, es imposible concebir una plaza en ese lugar debido a que dos de sus lados están limitados por lo que él llama, una brecha abierta en la ciudad (la avenida 9 de julio) y que la impresión que se puede lograr no es la de una plaza, sino la de un trozo de la citada avenida. Para reforzar su argumentación pone como ejemplo la ya existente plaza de la República, que se encuentra en el cruce de esa avenida y la calle Corrientes, afirmando que: "ni con el obelisco que enmarcara el cruce de ejes ni con las cuatro fuentes que cerraban las esquinas de la ex-plaza se consigue la impresión justificativa de la denominación de plaza en el arte urbano" (*Ibídem*).

En segundo lugar, con la realización de la *maquette* a escala material, puede comprobar que la diferencia de anchos entre ambas avenidas exige la construcción en el lugar de un motivo decorativo diferente del que él elige. Siguiendo su argumentación, expresa que si la masa, la dimensión y la silueta del monumento proyectado se forma en escala con el ancho de la avenida 9 de julio, se produce un cierre total e inadmisible de la visión y de las perspectivas a lo largo de la avenida de Mayo.

Vista de la *maquette* del monumento a
los Dos congresos desde la avenida de Mayo.

En cambio, si este se proporciona con la avenida de Mayo, su aspecto desde la avenida 9 de Julio puede ser aceptado, siempre y cuando no exprese una extensión mayor que la que marca el punto de cruces de cada uno de los dos grandes ejes.

Vista de la *maquette* del monumento a
los Dos congresos desde la avenida de 9 de Julio
en el cruce con la calle Corrientes.

Vista de la *maquette* del monumento a
los Dos congresos desde la avenida de 9 de Julio

Termina concluyendo que la mejor solución es la colocación de un obelisco, pero más esbelto y de materiales más nobles que los que se utilizan para la realización del que ya se encuentra levantado en el cruce de la avenida 9 de julio y la calle Corrientes. El problema es que no pueden convivir armónicamente dos obeliscos a menos de quinientos metros del cruce en cuestión.

Conclusiones

A través del proyecto de traslado del monumento a los Dos Congresos del año 1944, hemos podido arrojar un poco de luz en torno a un aspecto particular del arte público: la relación entre la planificación y los monumentos escultóricos.

Para los urbanistas formados en las primeras décadas del siglo XX, como Carlos María della Paolera, los monumentos se encuentran supeditados a los objetivos principales del plan urbanístico en proceso de planeamiento o ejecución. En este caso, para este ingeniero y posiblemente también para sus colegas del ámbito municipal, el traslado de las esculturas públicas es parte de una operación más amplia de carácter urbanístico, donde el monumento puede ser simplemente un articulador urbano más de dicho proyecto.

En este caso, el traslado del monumento a los Dos Congresos es una

buena excusa para que della Paolera, pueda completar el inacabado proyecto suyo de la avenida-parque 9 de Julio. Este más que pensar en el monumento, esta pensando en la avenida en donde el rol del mismo consistía en completar su efecto decorativo.
Sus conclusiones en torno al efecto negativo que produce por la relocalización del monumento analizado no están pensadas desde el monumento mismo sino desde la avenida. La obra de arte señalada no era la adecuada para ese lugar, pero qué hacer después con ella no formó parte de su informe final una vez que se demostró su incapacidad para solucionar el problema estético de la avenida proyectada por él.
A modo de justificación, en su escrito sobre la evolución estética de las ciudades, replantea su teoría, concluyendo que un monumento no puede ser trasladado, sino que el mismo es y debe ser diseñado por el artista para un lugar determinado. Pero esta posición tomada es contradictoria con la que planteó al comienzo de su estudio. Da la sensación de ser un acto de resignación.

Referencias bibliográficas

Della Paolera, Carlos María (1944), "Notas manuscritas", Buenos Aires, Museo de la Ciudad (G.C.B.A.). Inéditas.
Novick, Alicia y Raúl Piccioni (1998), "Carlos María della Paolera o la amnesia del urbanismo argentino", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo",* Buenos Aires, n° 30, Universidad de Buenos Aires.
Schiaffino, Eduardo (1927), *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manuel Gleizer editor.

El gaucho y el chinaco como habitantes (des)ubicados dentro de la gran ciudad

Verónica González Illescas
UNAM

Durante el siglo XIX y la primera parte del siglo XX en el ámbito latinoamericano, la escultura pública -y el arte en general- tuvieron un papel fundante en la edificación de estados nacionales y en la construcción de sus héroes locales. Su relación con el espacio urbano fue indisoluble, lo que nos lleva a tener presente el concepto de la ciudad decimonónica como proyecto moderno, donde los paseos y las plazas se convirtieron en los nuevos espacios de culto cívico y donde el lugar de emplazamiento como "sitio" conmemorativo les otorgó un sitio con un fuerte poder simbólico dentro de la urbe. Según Verónica Zárate Toscano, esto fue posible a partir de la conformación de lugares de memoria[27] mediante el emplazamiento de los monumentos en los espacios públicos (Zárate, 2003: 418-419). Es a partir de esta línea que surge un interés por realizar una investigación comparativa de dos monumentos latinoamericanos.

Antes de presentar los objetos de estudio, quiero detallar la propuesta de lectura que tengo intención de seguir. Esta metodología fue planteada por Natalia Majluf en su texto titulado *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Majluf propone que en el momento de aproximarnos a las esculturas, no debemos estancaros en un análisis básico, donde sólo identifiquemos el nombre de los escultores, los estilos, las formas y la iconografía, ya que a pesar de ser información útil, no nos ayuda a comprender las ideologías, los motivos por los cuales fueron realizadas y la manera en que influenciaron a la vida pública. La autora señala que debemos ir más allá de las visiones parciales y tener siempre presente que "la escultura pública está inmersa, ideológica y físicamente, en un complejo sistema de

27. La autora se basa en la teoría de Pierre Nora para hablar de los *lieux de mémoire* ya que señala que es un concepto de memoria muy amplio, que incluye factores geográficos, sociales, políticos y culturales, que codifican y representan la conciencia histórica y que contribuyen a la conformación de una identidad.

significados que va más allá de los límites de cualquier disciplina académica establecida. Ubicada en las calles y plazas de la ciudad, su historia forma parte del urbanismo, pero también de la historia de las ideas estéticas y de la vida política" (Majluf, 1994: 8). Por eso, basándose en un concepto de Althusser, nos invita a concebir la materialidad de la ideología, donde no es suficiente contextualizar, sino valerse del espacio urbano para insertar la obra dentro de un juego de representaciones múltiples abarcando un análisis multidisciplinario donde se vea a la escultura como una herramienta de emplazamiento y como elemento de "ornato público" (*Ibídem*: 9), donde se muestren los lineamientos del proyecto nacional o discurso que se pretendía plasmar.

Juan Islas, *Julián Villagrán*,1890, escultura en bronce
Paseo de la Reforma, Ciudad de México, México.
Fotografía: Verónica González.

En el presente trabajo realizaré un análisis comparativo entre la escultura del chinaco Julián Villagrán, realizada por Juan Islas dentro del proyecto escultórico del Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, inaugurada en 1890, y el Monumento al Gaucho, de José Luis Zorrilla de San Martín que se encuentra en la plazuela Lorenzo Justiniano Pérez de la capital uruguaya, inaugurado en 1927. Busco evidenciar la importancia de estas obras no solo como esculturas costumbristas, sino como piezas claves dentro de un proyecto moderno nacionalista. A su vez, pretendo resaltar la recepción polémica que tuvieron ambas, a partir de la crítica del arte coetánea a los proyectos, creación e inauguración de las mismas, como imágenes invasoras del espacio urbano.

José Luis Zorrilla de San Martín, *Monumento al Gaucho*, 1927, escultura en bronce, Plazuela Lorenzo Justiniano Pérez, Montevideo, Uruguay. Fotografía: Andrea Mazza.

Las imágenes del gaucho y del chinaco se transformaron constantemente a lo largo de la historia. En las obras referentes a este trabajo, hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ambas figuras se representaron como héroes nacionales. Esta visión no siempre fue así. Es curioso notar que ambos tipos pasaron por una transformación ideológica donde se pueden identificar procesos de asimilación distintos en los imaginarios nacionales de cada país.

En gran medida, su ocupación fue la que brindó la indumentaria específica de los gauchos y los chinacos. A pesar de poseer una vestimenta distinta, si se descontextualizara a ambos personajes, sería posible confundirlos[28]. Una característica histórica que pude identificar en ambos fue que para el siglo XIX había una visión dividida de ellos. En ciertas ocasiones se les consideraba como héroes nacionales, pero de un momento para otro se podían concebir como viles bandoleros[29].

---

28. Es por esta situación que comenzó este trabajo. Cuando estaba leyendo el libro de Rodrigo Gutiérrez Viñuales titulado *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, al ver la escultura de José Luis Zorrilla de San Martín no pude evitar relacionarlo directamente con la imagen del chinaco mexicano. Cuando fui leyendo más sobre este personaje rioplatense, pude identificar y comparar ciertas características que podían ser aplicables a ambos. Pero es importante señalar que estos imaginarios tuvieron distintas fortunas críticas, siendo el del gaucho mucho más afortunado en la zona rioplatense, que el del chinaco en México. Esta investigación se podría considerar entonces como un primer acercamiento a la transformación del discurso visual de los chinacos y los gauchos a partir de estas dos esculturas y su presencia en la ciudad moderna.

29. La primera noticia escrita que se tiene del gaucho en el Río de la Plata es una comunicación del comandante Don Pablo Carbonell al Virrey Juan José Vértiz, con fechada del 23 de octubre de 1771: "Muy señor mío; haviendo noticia que algunos gahuchos se havian dejado ver a la Sierra, mande a los Tenientes de Milicias dn. Jph. Picolomini, y dn. Clemente Puebla, pasasen a dicha Sierra con tina Partida de 34 hombres entre estos algunos soldados del Batton, a fin de azer una descubierta en la expresada Sierra, por ver si podían encontrar los malechores, y al mismo tiempo viesen si podía recoger algún ganado[…]" (Assunçao, 2011: 187). Como tal, el nombre de chinaco no lo vemos en los periódicos mexicanos hasta la década de 1860. Durante todo el año de 1862, se rescata la figura del chinaco dentro de la Intervención Francesa, como un gran guerrero, valiente y audaz. Posteriormente a este evento, es cuando se comienzan a mencionar directamente ataques de estos personajes en los caminos de la República. En 1865, el periódico *La Sociedad* narra un terrible acontecimiento donde un grupo de chinacos asalta

Esta dualidad puede ser profundizada por la participación que tuvieron en las guerras de ambos territorios.

Los gauchos fueron los habitantes de la tierra de nadie, entre los territorios difusos de España y Portugal de la zona rioplatense; es para el último tercio del siglo XVIII que se les comienza a denominar por ese nombre. Antes se les había llamado a estos personajes como *gauderios, changadores* o vagabundos de campo (Assunçao, 2011: 186). Se les consideraba gauchos a los criollos rebeldes, que iban montados a caballo, que cuidaban del ganado y que trabajaban de manera libre e independiente.

El Monumento al Gaucho[30] de Zorrilla está ubicado en el límite de

---

a la familia Gutiérrez en el camino hacia Toluca, donde mueren 8 familiares y un asaltante a manos de una integrante de la familia (*La Sociedad*, 1865: 2). Es interesante señalar que hacia 1855 Casimiro Castro y Manuel Serrano representan cada quien de manera dinámica y en un estilo costumbrista, un asalto a una diligencia. Curioso es que en ambos casos, los asaltantes portan la vestimenta de un chinaco, utilizando en este caso como arma predilecta el fusil, arma vil que no demuestra en ningún sentido sus cualidades y destrezas en el campo, como la lanza que será el arma predilecta en sus representaciones como valiente combatiente en contra de los zuavos franceses, por ejemplo. Se podría decir entonces que para la segunda mitad del siglo XIX la imagen del chinaco estaba dividida; se utilizaba el nombre tanto para elogiar como para ofender. Incluso el Coronel D. Agapito Gómez escribe lo siguiente en una justificación que mandó a la prensa el 20 de octubre de 1862 en Silao, para limpiar su nombre de un suceso militar donde sus hombres se rebelan y lo abandonan: "Queriendo hasta ofenderme con el nombre de chinaco, título que en otras veces les pareciera honroso escuchar […]" (*El Siglo Diez y Nueve*, 1862: 3). El motivo de esta doble visión se debe a la participación que los chinacos tuvieron dentro de las guerras que trataré más adelante.

30. La escultura colocada en la Plazuela Lorenzo Justiniano Pérez, fue diseñada por José Luis Zorrilla de San Martín y fundida en Bruselas en la *Fonderie National*. Se había intentado fundir en París pero no hubo disponibilidad de los talleres porque en ese momento se estaba fundiendo la estatua ecuestre de Carlos M. de Alvear, diseñada por su maestro Antoine Bourdelle para la ciudad de Buenos Aires (Gutiérrez, 2004: 310). El concurso para la realización de esta escultura fue definido desde 1921 por la Sociedad Rural de Durazno para conmemorar la Independencia uruguaya, donde los artistas participantes debían de inspirarse en la frase "Al gaucho, primer elemento de emancipación nacional y de trabajo. La Patria agradecida". Zorrilla, como ganador del concurso, realizó los modelos en yeso en Uruguay y continuó los trabajos de la escultura ecuestre en la ciudad de

la ciudad vieja de Montevideo. Se nos presenta como un límite fronterizo en la capital que aspiraba a la universalidad por medio de su proyecto urbanístico, donde las esculturas ocuparon un lugar muy importante en el discurso del Estado (Bresciano, 2011: 14). Hay que recordar lo que se había mencionado sobre los lugares de emplazamiento en relación con la escultura pública. Los programas de renovación urbana fueron esenciales para identificar, materializar, los discursos dominantes del Estado (Zarate, 2003: 420).

La escultura es un monumento de bronce que representa a un gaucho montado sobre su caballo; se encuentra izando una lanza con su mano derecha, mientras que controla las riendas del caballo con su mano izquierda. Viste unos calzoncillos de lana y sobre ellos un chiripa que se encuentra sostenido por el cinto conocido como "de tirador". Al cuello lleva amarrada una pañoleta y no podía faltar sobre cabeza el sombrero, coloquialmente llamado chambergo (Lehmann-Nitsche, 1920: 81). Calza unas botas de potro cerradas[31] que en este caso están amarradas a la altura de la pantorrilla con ligas y en los talones porta las espuelas que podían ser de hierro, bronce o plata cincelada, según las posibilidades económicas del propietario (De Alvez, 1983: 89-90). En esta escultura falta el rebenque, o látigo, para azuzar al caballo, el lazo para el ganado y su facón[32]. También nos faltan, la calabacilla para beber mate y la guitarra para improvisar canciones, que en muchas ocasiones son complementos iconográficos de los gauchos. A diferencia del gaucho, no es común encontrar una imagen del chinaco con un instrumento musical, pero en las representaciones del jarabe, la danza popular, la presencia del chinaco es central y fueron muy difundidas por las litografías de

París, con la cual ganó una medalla de plata en el Salón de Artistas franceses de 1927. Tras su fundición en Bruselas, desde el puerto de Amberes se embarcó hacia América para ser inaugurada en Montevideo (Suplemento de *El País*, Agosto 1996).

31. Botas realizadas con la piel de las patas traseras del caballo, podían ir a la altura del tobillo o hasta la pantorrilla y podían ser cerradas o con los dedos descubiertos. Fue un calzado ingenioso de los gauchos para aprovechar la piel de los caballos. La bota cerrada fue común para los estancieros, ya que solían usar espuelas para asegurar los talones y acicatear al caballo.

32. Es un cuchillo de gran tamaño que junto con la lanza, son las dos armas principales de los gauchos.

Casimiro Castro en álbumes como el de *México y sus alrededores*.
En el basamento de cantera rosada de la escultura se ubican cuatro bajorrelieves que representan al gaucho en diferentes situaciones. En la parte frontal se muestra el "Holocausto", donde el gaucho semi caído es cobijado por una mujer alada que hondea una bandera, que simboliza la Patria. A cada costado del basamento, se encuentran los relieves del la "Vida Campesina" y las "Faenas Camperas", mientras que en la parte posterior del monumento se encuentra la "Tradición" de este personaje, presentando un anciano y un joven gaucho debajo de un árbol de ombú[33]. De estos relieves me interesa resaltar dos cosas: la representación del gaucho caído y la reproducción visual de los relieves en otros medios. A diferencia de la imagen del chinaco, en la zona rioplatense sí se valieron de la tipificación del mártir caído para este tipo de representaciones. Esta manera de mostrar al héroe nacional caído, comenzó a proliferar durante el siglo XIX una vez que fue extinguida la presencia del gaucho en la zona rioplatense, y cuando se inició la mitificación de la imagen de este personaje a partir de la literatura, con novelas como la de "*El Gaucho Martín Fierro*" de José Hernández (Pomer, 2007: 68). Por otra parte, la imagen de la escultura y los relieves del basamento, al pertenecer al proyecto conmemorativo del Centenario de la Independencia de Uruguay, se reprodujeron en postales y estampillas conmemorativas,[34] lo cual permitió un alcance mucho más extenso, incluso internacional de la imagen.
Aproximadamente dos meses después de su inauguración, la escultura ecuestre de Zorrilla recibió la siguiente crítica:

> "El gaucho que yo hubiera ideado, en vez de tener los rasgos caucásicos, casi griegos del actual monumento, tendría la cabeza del hombre blanco

33. No pretendo profundizar sobre los relieves del basamento. A su vez, me valí de los nombres tipificados por Juan Andrés Bresciano para referirme a ellos en este trabajo (Bresciano,1986: 67).

34. Hasta el momento he logrado identificar una estampilla de 1 centésimo, impresa en 1830 por Bradbury, Wilkinson & Cia Ltda London con la leyenda "1830 PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCA 1930" donde se valen del bajorrelieve de las Faenas Camperas, ubicado en el lado norte del basamento de la escultura, y una postal conmemorativa de una fotografía de la escultura seguramente también de la década de 1930.

> con los rasgos típicos espesa, nariz de pico de cóndor y cara ancha. Yo le hubiera ceñido la frente con una vincha a lo indio en vez de chambergo, que este adminículo está de más en un entrevero. ¿De poncho y lanza? Jamás. El poncho es para la marcha, para el abrigo. No para el hombre que se apresta a entrar en combate" (Álvarez, 2001: 66)[35].

En esa misma nota, M. Flores propone también la pertinencia de desplazar el monumento a lo alto del cerro de Montevideo, ya que la ajetreada ciudad no permitía una apreciación adecuada del mismo (Gutiérrez, 2004: 310). Recordando que los monumentos son herramientas de emplazamiento, donde la estatua y el sitio propician una memoria histórica que, según Bresciano puede articularse en varias fases[36], los usos y funciones simbólicas pueden transformarse con o sin un desplazamiento. A pesar de no haber sido desplazada de su lugar original en la plaza Lorenzo J. Pérez, en la actualidad se encuentra enrejada ya que, durante alguna temporada, el monumento se convirtió en el lugar ideal para colocar propaganda durante las elecciones[37], cuando se pegaron carteles en todos los relieves del basamento e incluso en los flancos del caballo. La reja, a pesar de haber evitado dichas trasgresiones en la escultura, transformó la manera en que el espectador contemporáneo se relaciona con la escultura, teniendo una barrera física que sugestiona un distanciamiento simbólico con la obra, que de por sí, se refuerza también por la monumentalidad de la pieza.

A pesar de las múltiples facetas que tuvieron, el anonimato de este personaje fue una constante en sus representaciones. La ausencia

35. Álvarez toma la cita de *La Mañana*, 22 de octubre de 1928.

36. "En una primera instancia, surge la idea de erigirlo, la cual se plasma en alguna clase de decisión institucional. Luego se inicia la fase de implementación de la propuesta, que puede reducirse a unos pocos años o prologarse por décadas. En no pocas ocasiones la inauguración de una escultura conmemorativa acontece en un contexto diferente al que se concibió en un principio, y como resultado de iniciativas independientes. Una vez inserta en el ámbito urbano, puede tener usos simbólicos variados que no obedezcan, necesariamente, a los originales. Finalmente, puede ser objeto de traslados en la ciudad que la acoge". (Bresciano, 2011: 10).

37 En Internet ubiqué una fotografía del monumento repleta de carteles de la Lista 15, que es una facción del Partido Colorado de Uruguay. La fotografía posiblemente pertenece a las elecciones de 1946, aunque no he podido confirmar este dato.

del anonimato en la escultura mexicana de Julián Villagrán, será uno de los problemas de la recepción de la escultura del chinaco que se presentará más adelante.

Pasando al contexto mexicano, el origen del chinaco viene de una restricción impuesta en el Virreinato de la Nueva España donde no se permitía el uso general de montar a caballo. Los indígenas tenían prohibido hacerlo, salvo por unas excepciones, como los tlaxcaltecas nobles; pero paulatinamente, por la necesidad de mano de obra en las haciendas, se abrió el camino para que los mestizos fueran obteniendo este privilegio para realizar las tareas pesadas. Se les conocía como "cuerudos", por la vestimenta de cuero y gamuza que se veían obligados a utilizar. También se les conocía como "chinos" por su pelo crespo; con el paso del tiempo, el nombre se transformó en "chinacos" (Chávez, 2014: 9).

La manera de vestir de estos personajes estaba ligada directamente con su posición social/laboral; eran hombres que trabajaban en el campo y hacían su carrera y fortuna en el mismo. Criollos, de tipo rural, tenían fama de gozar de cierta independencia y poseer un espíritu rebelde. A los gauchos se les veía como estos personajes que no obedecían ni aceptaban las rutinas sociales y de trabajo impuestas por las autoridades. A los chinacos se les conocerá como estos personajes aguerridos, que no conocen el miedo, pero tampoco la disciplina y el orden militar.

Los gauchos y los chinacos tuvieron un papel fundamental en las guerras independentistas. En México también se hicieron presentes en las guerras de intervenciones extranjeras, tanto en la estadounidense de 1846, como en la francesa de 1862. Además, los chinacos también estuvieron presentes en la guerra de Reforma, peleando en ambos lados, unos del lado conservador y otros del lado liberal. Tanto en la plástica del chinaco, como en la hemerografía donde se hace presente, el principal detonante para la producción cultural fue la Intervención Francesa en donde se estimó su participación patriótica.

La escultura de "Julián Villagrán", fue ejecutada por el hidalguense Juan Islas entre 1889 y 1890 para el Paseo de la Reforma como una de las esculturas comisionadas del Estado de Hidalgo, dentro del proyecto escultórico de Francisco Sosa.

Desde que comencé a observar las estatuas del Paseo de la Reforma, noté que esta se diferenciaba del resto, principalmente por su vestimenta. ¿Qué hacía un chinaco entre tantos hombres vestidos cual militares y hombres de mundo? Esta escultura, minuciosamente detalla-

da, muestra el desaliño de una vestimenta. El personaje se encuentra congelado en el momento en que, con un semblante altanero y fiero, desenvaina su espada equilibrándose en una especie de *contrapposto* que otorga ese juego de tensiones y dinamismo a la escultura. Se nos presenta un hombre del pueblo con su chaqueta corta de cuero[38], su camiseta de manta mal fajada, su pañoleta al cuello[39], su espada al cinto y su puñal en la bota. A su vez, viste un calzón de manta largo cubierto por otro pantalón, que podría ser de gamuza, que está abierto por los costados y amarrado por medio de un lazo[40]. En el detalle inferior de los pantalones, el escultor demuestra su maestría en la técnica por los finos detalles vegetales que representa. También, el detalle del puñal enfundado en la bota se evidencia como un detalle costumbrista trabajado con un naturalismo sorprendente.

Dentro de los elementos iconográficos representativos del chinaco nos faltan algunos. En primer lugar, el sombrero, que tiene el ala un poco más ancha que la del gaucho, indispensable para sobrevivir las jornadas de sol a sol. Tampoco encontramos en la escultura su lazo o reata de ixtle, que servía para lazar el ganado, pero que también fue muy útil para lazar zuavos franceses en la Intervención. Carece también de su lanza, muy conocida por el uso que le daban en sus temibles cargas de caballería y en la cacería. Es posible que estos elementos hayan sido obviados intencionalmente por Islas debido a la los lineamientos del encargo mismo. Con esto quiero señalar a que en esta escultura, no se está representando un tipo social, sino un personaje con nombre y apellido: Julián Villagrán. Al ser elegido como uno de los personajes del proyecto escultórico, se debía seguir los tres lineamientos básicos de la convocatoria[41]:

---

38. Por la que obtuvieron también el nombre de cuerudos.

39. Otra característica emblemática del pañuelo o pañoleta, es cuando se anudaba sobre la cabeza; este elemento que se convirtió, hasta nuestros días, en un elemento iconográfico representativo de la figura de José María Morelos, héroe de la Independencia mexicana.

40. Este pantalón reconocido ahora en la indumentaria charra, por lo general se abrocha con elegantes botones de plata.

41. Para saber más sobre el proyecto escultórico durante el Porfiriato, consultar el texto: Angélica Velázquez Guadarrama, (1994) “La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del

1- que ya estuviese muerto, 2- que fuera una escultura de tamaño natural de bronce o mármol y 3- que fueran esculturas ennoblecidas, dignas de figurar dentro del resto de las esculturas ya existentes en el Paseo, como las de Cristóbal Colón y la de Cuauhtémoc (Velázquez, 1994: 338). Estas imposiciones de los comitentes y los concursos, usualmente delimitan el potencial creativo del artista, desde la utilización de ciertos materiales, hasta en la temática y en la forma (Gutiérrez, 2004: 35).

Desde 1887, tiempo en que el *Monitor Republicano* presentaba algunas opciones de héroes para las esculturas de este estado, el nombre del chinaco no se mencionó[42]. Es hasta 1889 que se selecciona a Julián Villagrán como uno de los personajes elegidos para representar al Estado de Hidalgo (*El Monitor Republicano,* 1889: 3). Se podría considerar un héroe de la Independencia polémico ya desde sus contemporáneos. El caso más notable sería la manera en que el propio Morelos describe sus métodos de acción de una manera desaprobatoria en una carta que escribe a Ignacio López Rayón (Miquel i Vergés, 1969: 603). Por eso me parece que la intención de ennoblecer al personaje fue un asunto muy delicado, que desde mi perspectiva Juan Islas resuelve con maestría admirable. Islas logra representar la personalidad peligrosamente altanera del insurgente, equilibrando elementos clásicos y modernos que cargasen a la escultura de una resistencia simbólica, emplazada en uno de los nuevos espacios transformados de la metrópoli moderna del Porfiriato.

La participación de Villagrán en la Guerra de la Independencia, desde sus inicios hasta su muerte el 21 de junio de 1813, nos presenta una excelente oportunidad para describir la personalidad de un chinaco: valiente y aguerrido, pero indisciplinado y violento. Su participación, estuvo ligada directamente con su pueblo de origen, Huichapan. Sus ataques asemejan a los de los guerrilleros, donde el monte fue su mejor aliado[43]. Lo más curioso, es que por lo que fue

---

estado en el Porfiriato" en: *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

42. El 7 de diciembre de 1887, *El Monitor Republicano* presentó varios nombres que la prensa del Estado de Hidalgo había propuesto: "Julián Villegas, campeón de la Independencia, Peña y Ramírez, patriota que murió en el sitio puesto a Querétaro y Rodríguez Galván, poeta inspirado". (*El Monitor Republicano*, 1887: 2).

43. Para saber en detalle las acciones del insurgente, consultar : José María

recordado hacia finales del siglo XIX, no fue por sus hazañas de guerra, sino por la muerte de su hijo D. Francisco Villagrán, el cual fue fusilado en el momento en que su padre no aceptó una rendición por su vida. Francisco Sosa en su libro *Biografías de mexicanos distinguidos,* publicado en 1884, aprovecha el apartado de Villagrán para criticar fuertemente al historiador conservador Lucas Alamán. Sosa critica que Alamán no rescata personas como Villagrán, cuando su sacrificio como padre hacia la patria, es tan loable como el de los héroes españoles que él tanto estima (Sosa, 1884: 1078-1082).
Ya para 1895, casi 5 años después de haberse inaugurado la escultura, Rafael del Alba en *El Heraldo* de Guadalajara continúa desaprobando la elección de dicho personaje. Criticó la elección de Julián Villagrán dentro de este proyecto escultórico diciendo que denigraba a los otros personajes ilustres del Paseo de la Reforma, pues el era un rebelde sin los honores necesarios para estar en ese lugar y ni mencionar a la altura del resto de los que ahí se encontraban erigidos (*El Heraldo*, 1895: 2-3). ¿Podría Juan Islas haber aprovechado esta contraposición de ideas para representar al personaje? ¿Se puede considerar fortuito el naturalismo, el vestuario típico y desaliñado, y la actitud arrogante del personaje o se puede considerar como una estrategia estética para justificar su lugar dentro del Paseo de la Reforma?
Al igual que los seres humanos, las esculturas de exteriores poseen un cuerpo susceptible a ser transgredido (Gombrich, 1999: 156). Desde que se coloca una escultura en un espacio público, se abre la posibilidad de que la crítica, desde un ámbito discursivo, arremeta contra ella para alabarla, pero también para criticarla y agredirla; a su vez, el cuerpo de la escultura, está expuesto a sufrir lo mismo desde un ámbito físico. Esto nos lleva a pensar en los materiales. Por lo general, las esculturas públicas se realizan en bronce o en mármol, que son elementos que no permiten alteraciones con el paso del tiempo (Gutiérrez, 2004: 17). Esta inalterabilidad de la obra dentro de la ciudad se convierte en un gran problema cuando no se coincide ideológicamente con lo representado. El concebir estas obras con una "presencia eterna", es lo que incitó al Estado para utilizarlas como herramientas de exhibición y promoción de sus discursos políticos. Entre más polémico el discurso, más factible que se quisieran destruir o conservar (Valenzuela, 2010: 46- 48).

Miquel i Vergés, (1969) "Julián Villagrán", en *Diccionario de Insurgentes*, México, Editorial Porrúa, S. A.

A pesar de las duras críticas hacia la escultura del chinaco de Huichapan, y la propuesta de removerlo del Paseo de la Reforma, la cual podemos comprobar hoy en día que no trascendió, es significativo para analizar el poder simbólico de la obra. Desde una perspectiva estética, la escultura tuvo un gran éxito por su trabajo minucioso y su composición. En el relato de la inauguración el 16 de septiembre de 1890, se justificó la representación de Villagrán como chinaco con la indumentaria mexicana, evitando el traje y justificando que había sido una solución acertada del artista, obteniendo así una doble ventaja al "conservar la verdad histórica y conseguir la representación de una tipo sin romper con los principios de la estética" (*El Siglo Diez y Nueve*, 1890: 2).

Luego del análisis realizado, es posible formular algunas observaciones generales que ponen de manifiesto elementos culturales, ideológicos e institucionales a partir de conceptos de memoria, emplazamiento, identidad y espacio público.

La fortuna crítica de cada escultura, por sus contextos específicos, tuvo un desenvolvimiento distinto. La imagen del gaucho proliferó hasta convertirse en un elemento "identitario" de la zona rioplatense, mientras que en el caso del chinaco, la imagen fue cayendo en desuso, para convertirse hoy en día en un tipo social poco conocido de la sociedad mexicana. "En cualquiera de sus expresiones, la memoria histórica depende de un proceso de transmisión intergeneracional, que supone la preservación selectiva de ciertos recuerdos con respecto a eventos y a figuras del pasado, y su organización posterior en un corpus oral, en alguna clase de texto, o en algún tipo de monumento" (Bresciano, 2008: 1).

Sobre los usos simbólicos y las costumbres que giran alrededor de ambas esculturas en la actualidad, me gustaría introducir el concepto de simulacro, donde las esculturas se convierten en cuerpos con vida propia que transforman su valor simbólico en la medida en que, desde su emplazamiento fijo en la ciudad, los espectadores interactúan con ellas (Stoichita, 2006: 170-174), ya sea para utilizarlas como bastión de propaganda política de las elecciones por parte la Lista 15 uruguaya, o en el caso del chinaco del Paseo de la Reforma, como modelo de ropa interior durante la "Movilización nacional en contra de las contra las violencias machistas", que se llevó a cabo el 24 de abril de 2016, donde le colocaron un *brassier* color morado.

Hoy en día ya no se piensa en desplazarlas de su espacio en la ciudad, pero al mantener su fuerza simbólica como monumentos públi-

cos, se siguen utilizando como lugares para forjar la memoria social a través de trasgresiones directas a las esculturas o a través de actos, como las marchas de protesta por el Paseo de la Reforma en México, donde convierten a estos personajes ilustres en testigos, y en algunos casos en partícipes, de la inconformidad social que se está viviendo. Para terminar, me gustaría hacerlo con una frase de Carlos Serrano: "Las naciones, los países o las patrias, como todo grupo social específico, se hicieron, se han hecho, se hacen y se deshacen; y las necesidades de su presente son las que les impelen a forjarse una «tradición», a inventarse su pasado" (Cit.: Gutiérrez, 2004: 9). Es una manera de seguir pensando las múltiples realidades como constructos sociales que se actualizan constantemente.

Referencias bibliográficas

Álvarez Montero, M. (2001), *José Luis Zorrilla de San Martín. Su obra y su taller*, Montevideo, De la Plaza.

Bresciano, Juan Andrés (1986), E*statuas y Monumentos de Montevideo*, Montevideo, Intendencia Municipal.

----------(2008), "Símbolos urbanos y memoria histórica. Galicia en las calles y monumentos de Buenos Aires y Montevideo", Montevideo, Universidad de la República.

----------(2011), "Inmigración italiana y escultórica conmemorativa en Montevideo. Confluencia de pasados, de memorias y de símbolos", en: *Anais do XXVI Simposio Nacional de Historia*, Sao Paulo, ANPUH.

Chávez, Octavio (2014), *La Charrería. Breviario del deporte nacional*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.

De Alvez, Delia F. Cazarré, y Mirtha Garat De Marín. (1983), "Imagen del Gaucho" *Letras Femeninas* 9, no. 1, 89-91. http://www.jstor.org/stable/23021030.

Gombrich, E. H. (1999), "Escultura para exteriores", en: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Singapur, Phaidon Press Limited, pp. 136- 161.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004), *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, España, Cátedra.

Lehmann-Nitsche, Robert (1920), "El Sombrero Chambergo", en: *The Journal of American Folklore*, vol. 33, no. 127, pp. 81-85. www.jstor.org/stable/535123.

Majluf, Natalia (1994), *Escultura y espacio público*. *Lima 1850-1879*, Lima, IEP, (Documento de trabajo 67. Serie Historia del Arte, 2).
Miquel i Bergés, José María (1969), "Julián Villagrán", en: *Diccionario de Insurgentes,* México, Editorial Porrúa S. A.
Pomer, León (2007), *Historias de gauchos y gauchisoldados*, Buenos Aires, Colihue.
Sosa, Francisco (1884), *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento.
Stoichita, Víctor I. (2006), Simulacros. *El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Traducción de Anna María Coderech, Madrid, Ediciones Siruela.
Valenzuela González, Ana Catalina (2010), "El retrato y la solemnidad del lenguaje escultórico", en: *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México,* México, Museo Nacional de San Carlos, INBA, CONACULTA, pp. 45- 74.
Velázquez Guadarrama, Angélica (1994), "La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato", en: *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM.

Fuentes hemerográficas

El Monitor Republicano, Ciudad de México, 7 de diciembre de 1887, p. 2.
El Monitor Republicano, Ciudad de México, 4 de octubre de 1889, p. 3.
El Siglo Diez y Nueve, Ciudad de México, 13 de diciembre de 1862, p. 3.
El Siglo Diez y Nueve, Ciudad de México 17 de septiembre de1890, p. 2.
La Sociedad, Ciudad de México, 14 de enero de 1865, p. 2.
M. Flores, *La Mañana*, Montevideo, 22 de octubre de1928.
Rafael del Alba, "Héroes y Estatuas", *El Heraldo*, Ciudad de México, 11 de julio de 1895, pp. 2-3.
Suplemento de *El País*, agosto 1996, http://www.galeon.com/estatuas/gaucho.html, consultado el 11.04.2017.

Archivos

Archivo Nacional del Patrimonio 3D, http://patrimonio3d.uy, consultado el 20.03.2017.
Hemeroteca Nacional Digital de México, http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/ consultado en 03.04.2017.

Indios en el espacio público: el monumento a "Los últimos charrúas"

José Coitiño
IPA/UM/CERPSW

> En el monumento está la clave. En el monumento y en los que vienen detrás de los que construyeron el monumento. En el monumento como signo que intenta vincular pasado y futuro. En el monumento o en la lápida que se supone habrá de avisarles a los que vienen detrás qué fue lo que pasó antes. En el monumento como objetivación de la memoria. De vencer tiempo y olvido, de eso se trata el monumento (Achugar, 2004: 131).

Introducción

En el presente trabajo pretendo examinar un monumento que cons tituye un importante referente cultural de la ciudad de Montevideo pero que ha sido estudiado escasamente, pese a la relevancia que presenta. Nos proponemos un análisis del grupo escultórico que incluya y trascienda sus características formales. Se estudiará el significado que presentó cuando se erigió en el Uruguay de 1930, momento en el que parecería imperar un "discurso etnocéntrico" en lo concerniente a la influencia/presencia del elemento indígena en nuestra sociedad, para luego dar cuenta cómo se resignificó, a partir de los años ochenta del pasado siglo, en el marco de un nuevo discurso a propósito de la indianidad.

Descripción del monumento: los pacíficos aborígenes en reposo

El monumento a "Los últimos charrúas" fue inaugurado en el barrio El Prado en 1938 a raíz de un encargo de la Comisión Nacional del Centenario[44]. Se trata de un grupo escultórico de bronce sobre basa-

44. Creada por un decreto del 8 de mayo de 1929 tenía como tarea programar "actos conmemorativos del primer centenario". Estaba integrada por delegados pro-

mento de granito rosado ejecutado por los artistas Edmundo Prati, Gervasio Furest Muñoz y Enrique Lussich. Los escultores habrían tomado como referencia una efigie de los "últimos charrúas" reproducida en un folleto publicitario publicado en París en 1833. Dicha reproducción procedía de un grabado realizado por Arthur Onslow cuando los charrúas eran trasladados a París.

El único indígena que se encuentra de pie es el cacique Vaimaca, lo que podría interpretarse como un indicio de su autoridad y jerarquía dentro del grupo. Lleva una lanza (actualmente desaparecida), atributo iconográfico inherente al indio y presente constantemente en las artes plásticas y en la literatura desde el siglo XIX (Penhos, 1993: 111). Delante del cacique y ligeramente a su izquierda nos encontramos con la escultura sedente de Senaqué, quien sostiene un mate en la mano. Guyunusa se sitúa a la derecha de Vaimaca con un infante en brazos que evidentemente representa a su hija nacida en Francia. Por último, a la derecha y al frente de Guyunusa se encuentra el indio Tacuabé.

Sí lo comparamos con otras imágenes escultóricas de los aborígenes, como "Indios arqueros" (1925) de Luis Zorrilla de San Martín o "Abayubá y Zapicán" (1881) de Luis y Nicanor Blanes respectivamente (reproducidos a escala monumental en 1930 por Edmundo Prati), podríamos decir que nos encontramos con una (re)construcción más etnográfica y verosímil de los aborígenes pertenecientes a la macroetnia charrúa. Por ejemplo, en lo concerniente a su indumentaria, en "Los últimos charrúas" los indios no aparecen ataviados con el típico tocado de plumas que se observa en las otras creaciones mencionadas y que en realidad es una invención, ya que es improbable que los charrúas hubiesen usado tales atuendos. Concomitantemente, se podría decir que hubo por parte de los artistas un intento de representarlos ateniéndose a los datos aportados por las fuentes históricas acerca de sus características físicas y culturales como el empleo de pieles para la vestimenta, los pómulos salientes, la cabellera larga y lacia sujetada por una vincha. No obstante esto no significa que el monumento esté exento de idealizaciones ya que lo que se representa allí es una auténtica quimera, una imagen irreal que nunca

---

venientes de la presidencia de la República, el Consejo Nacional de Administración, la Cámara de Senadores, La Cámara de Representantes, la Alta Corte de Justicia, el Concejo Departamental de Administración de Montevideo, la Universidad, el Consejo Nacional de Educación Primaria y la Comisión Nacional de Educación Física.

existió. Recordemos que cuando la hija de Guyunusa nació, Senaqué y Vaimaca ya habían fallecido. Además los indígenas se presentan demasiado saludables, están dotados de un físico recio y macizo cuando las fuentes nos dicen que el estado en el que se encontraban cuando fueron exhibidos en Francia era bastante lamentable.
Los rostros de Vaimaca y Senaqué denotan un importante grado de naturalismo. En ellos se marcan ciertos rasgos asociados a la vejez que no están presentes en el semblante de Tacuabé y en el de Guyunusa. Pero pese a esta diferencia, los cuatro rostros se caracterizan por una cierta inexpresividad. La mirada de los tres hombres se muestra lejana y ajena al espectador, mientras la mujer mira a su hija y al suelo concomitantemente. Presentan un aura melancólica, se percibe una especie de resignación y desesperanza en sus posturas y rostros. Son indígenas que se encuentran estáticos, sumisos y vencidos. Ensimismados, parecen seres atemporales. No se representa a esa raza beligerante y hostil que nos describen las fuentes históricas, sino a seres que se muestran pacíficos e incluso reflexivos y que no constituyen amenaza alguna para aquella sociedad uruguaya de 1930. Aunque el fogón y el mate se podrían interpretar como elementos iconográficos alusivos a una cierta unión entre ellos, en realidad no hay ningún tipo de comunicación entre los cuatro charrúas. Reina la calma, el silencio y el retraimiento entre los distintos miembros del grupo.

El encargo del monumento y su significado en el "Uruguay del Centenario"

Este monumento surgió estrechamente vinculado a la conmemoración del Centenario de la independencia uruguaya (1925-1930), un periodo en el que "La arquitectura y demás intervenciones en la ciudad -desde siempre fuertemente vinculadas a la historia de las ideas como instrumentos poderosos de representación- contribuyeron a concretar nuevos imaginarios sustentadores de la idea de nación" (Ántola y Ponte, 2001: 119). En 1930 la Comisión Nacional del Centenario encomendó la creación de un grupo escultórico que representara a los "últimos charrúas" en los siguientes términos:

> "Siendo uno de los propósitos de la Comisión fomentar todas las manifestaciones del orden cultural y el deseo de contribuir al ornato de la Rambla Sud, la Comisión encomendó las siguientes obras escultóricas con este

> destino: "El negro aguador", al escultor José Belloni; "El chacarero", a Antonio Pena; "El inmigrante", a Juan Daniello; "El Obrero Urbano", a Bernabé Michelena; "El peón de Estancia", a Federico Escalada (hijo); "La Educación" a Severino Pose; "El trabajo", a F. Moller de Berg; y contrató con el escultor Edmundo Pratti la reproducción y vaciado en bronce de los bocetos de las obras tituladas "Abayubá" y Zapicán", originales de los artistas Juan Luis y Nicanor Blanes. Al mismo tiempo encomendó al escultor Pratti y a los señores Enrique Lussich y G. Furest Muñoz, la ejecución del grupo "Los últimos Charrúas), para lo cual se documentó en París donde aquellos fallecieron" (Comisión Nacional Del Centenario de la Jura de la Constitución de la República Oriental del Uruguay, *1830-1930. Memoria de los trabajos realizados*, s/f: 28-29).

De este texto se desprende que el monumento a "Los últimos charrúas" no se concibió como un ente aislado, sino como parte de un programa que abarcaba varias obras escultóricas que se emplazarían en el ámbito urbano. La mencionada comisión señala como motivos de los encargos, alentar "todas las manifestaciones del orden cultural" y colaborar con el "ornato" de una rambla de reciente creación. Ya desde el ochocientos la escultura que se colocaba en el espacio público de los estados latinoamericanos, estaba sustentada por el discurso del ornato público. Pero trascendiendo la cuestión del ornato y la cultura es claro que sus integrantes sabían que además de su función urbanística los monumentos, por su carácter de "arte en la calle", presentaban una función conmemorativa y pedagógica fundamental. Se trataba, como en Argentina, de una generación que se había formado en el gusto europeo decimonónico "caracterizado por su estatuomanía" (Espantoso et al., 1992: 82). Todas estas creaciones buscaban potenciar "una pedagogía de la nación por su temática y sus connotaciones semánticas" (Antola y Ponte, 2004: 224). Estrechamente ligado a esto, parecía existir por parte de la Comisión, como lo señala Achugar, un intento de homenajear y/o "reivindicar" a determinados "sectores" que habían sido marginados de la sociedad uruguaya: los afrodescendientes, los empleados rurales, los obreros, los inmigrantes, las mujeres y los aborígenes (Achugar, 2004: 145). Se buscaba integrarlos en un discurso conciliador en el marco de la consolidación de nuestro "primer imaginario nacionalista" (Caetano, 1992: 86) originado en el último tercio del siglo XIX. En este contexto se aprovechó y resignificó la capacidad sim-

bólica del espacio público para la afirmación de la idea de nación (Ántola y Ponte, 2004: 224).

En lo concerniente a los aborígenes, parecerían ocupar el peldaño inferior entre los "grupos marginados" de aquella sociedad de 1930. Lisa y llanamente varios trabajos escritos entre 1900 y 1930 negaban enfáticamente la presencia de indígenas en la sociedad uruguaya. Sostenían que esta tenía la gran virtud de estar constituida en su totalidad por individuos de "raza blanca" (según terminología de la época) de origen europeo, estando ausentes "agentes sociales perturbadores" como el indio y el negro. Se planteaba que se habían extinguido a inicios de la vida independiente o incluso antes, durante el periodo de la conquista. Pensaban básicamente en los charrúas y nada decían sobre las otras parcialidades que habitaron el actual territorio uruguayo. Se presentaba a Uruguay como una "tierra de promisión" y excepción, exponiendo al foráneo las enormes virtudes y beneficios que poseía el Estado. El no tener indios era considerado por ciertos sectores de aquella época como una gran ventaja del país, como lo era también la existencia de tierras fértiles o la disponibilidad de recursos naturales.

El *Libro del centenario del Uruguay* fue bastante elocuente en lo que a esto refiere. En su primer tomo, en el apartado titulado "Demografía", expresaba:

> "Puebla el Uruguay la raza blanca, en su totalidad de origen europeo. La raza indígena que habitaba esta región de América cuando el descubrimiento y la conquista, ya no existe, siendo el único país del continente que no cuenta en toda la extensión de su territorio tribus de indios, ni en estado salvaje, ni en estado de domesticidad. Mezclada su sangre con la de la raza conquistadora, tiende a perder los leves vestigios ancestrales que aún conserva, por el cruzamiento y la trasfusión continúa de la raza europea. La pequeña proporción de raza etiópica introducida al país por los conquistadores españoles, procedentes del continente africano, a fin de establecer la esclavitud en estas tierras, disminuye visiblemente hasta el punto de constituir un porcentaje insignificante en la totalidad de la población" (*Libro del centenario del Uruguay*, 1925: 43).

Estas opiniones sobre la "indianidad" se enmarcarían en lo que Teresa Porzecanski denomina "discurso etnocéntrico", el cual perduraría hasta la década de los ochenta del pasado siglo. En este dis-

curso se presentaba a los indígenas de modo estereotipado en lo concerniente a sus características físicas y culturales y como parte de un pasado lejano. El tema de la indianidad fue "tradicionalmente marginado de los procesos de elaboración de discursos sobre la identidad nacional, en cuanto que los mismos lo entendían como un tema definitivamente clausurado para la Historia Nacional" (Porzecanski, 2000: 85). Sin embargo, pese a esta especie de aversión hacia el indio, es en este marco que se encomienda la erección de un monumento a "los últimos Charrúas" y la creación de una copia en bronce a escala monumental de las esculturas en yeso de los legendarios caciques "Abayubá" y "Zapicán". Esto podría interpretarse como contradictorio, parece existir una especie de relación dual con las culturas prehispánicas. Se niega su presencia en aquella sociedad pero al mismo tiempo se opera una especie de revalorización de éstas. Llegado a este punto cabe hacerse un par de preguntas ¿Cómo en un periodo tan marcado por la defensa de la "blanquitud" uruguaya por parte de ciertos sectores hegemónicos de la sociedad, nos encontramos con un monumento a esos aborígenes que se consideraban parte de un pasado lejano y ajeno? ¿Contradice esto ese discurso etnocentrista o lo legitima?

Hugo Achugar señala que la erección de este monumento contribuyó a generar una "distorsión de la memoria", legitimando aquella postura etnocéntrica. Como lo han demostrado determinadas investigaciones[45] los charrúas no fueron totalmente diezmados en los primeros años de 1830 y que el mestizaje fue un fenómeno que se manifestó con más fuerza de lo que se pensó tradicionalmente. Por lo tanto asociar a esos indios monumentalizados como "los últimos charrúas" es una falacia que contradice los hechos históricos.

> "Nombrar a estos cuatro -hoy en día, míticos- charrúas como "los últimos" fue parte de un imaginario uruguayo producido por el sector hegemónico que proclamó que la nación era europea y que no tenía -como ellos decían- 'indios' como era el caso del resto de los países latinoamericanos. La construcción del monumento a 'Los últimos charrúas' en ocasión del Centenario fue una manera de reforzar el imaginario de Uruguay como una nación sin aborígenes al mismo tiempo que se homenajeaba al martirio y el sufrimiento de los cuatro charrúas. De esa manera, en lugar de conver-

45. En este sentido pueden mencionarse los trabajos de Eduardo Acosta y Lara y Oscar Padrón Favre.

> tirse en un 'lugar de memoria' el monumento se habría de convertir en un 'lugar de distorsión' donde el sector hegemónico obturaba y ocultaba los hechos históricos del genocidio" (Achugar, 2004: 146-147).

Aunque comparto en principio esta visión, cabe hacer algunas puntualizaciones sobre la misma. Primeramente, con la erección de este monumento se opera un cambio fundamental en lo que refiere a la forma en que se alude a la "desaparición de los charrúas". Cuando analizamos determinadas obras pictóricas y escultóricas del siglo XIX ("El ángel de los Charrúas" de Juan Manuel Blanes, "Abayubá" y "Zapicán" de Juan y Nicanor Blanes respectivamente) y algunas fuentes literarias de aquella centuria (*El Charrúa* de Pedro Bermúdez, *El ángel de los Charrúas y Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín), observamos que la extinción de los charrúas se asociaba a la conquista española y a la arcaica Banda Oriental. El componente de violencia étnica que había caracterizado nuestros primeros años de vida independiente como país era soslayado en el campo de las artes decimonónicas y concomitantemente fue uno de los grandes olvidos de nuestra Historia Nacional (Islas et al., 2008: 361). Sin embargo, con la creación de este monumento este componente de violencia con "el otro" que no "se adaptó" a "la vida civilizada" parece ser reconocido, pese a que se mitigue tal hecho idealizando la representación de aquellos charrúas.

Por otro lado, podríamos relativizar la existencia de una única opinión en torno a la indianidad. Conjuntamente a aquel discurso de corte europeizante y cosmopolita, se desarrolló un discurso nativista que difundió una visión idealizada del medio rural uruguayo y de sus más representativos habitantes de antaño: principalmente del gaucho pero también, en algunos casos, del indígena (Islas y Frega, 2008: 361-362). Esto se observa en algunas creaciones literarias de la época, en las obras escultóricas de temática indígena de José Luis Zorrilla de San Martín (Los heroicos "Heracles uruguayos"), en los cartones de Pedro Figarí sobre indios y en su interés por las culturas prehispánicas. Recordemos también que en este periodo se formó la Sociedad de Amigos de la Arqueología y se crearon importantes colecciones etnográficas. En 1930 la revista *Mundo Uruguayo*[46] convocó a un concurso de afiches y entre los ganadores figuraba

46. Fue una revista de gran difusión. El primer número apareció en 1919 y estaba dirigida principalmente a las clases medias.

uno que representaba a un indio estilizado, al estilo Heracles arquero de Bourdelle[47]. Esta postura nativista tiene una visión idealizada del indio y reivindica su espíritu libertario, su tenaz lucha contra un invasor más poderoso. Esos "rasgos espirituales" habrían sido legados a los uruguayos. Esta idea que se comienza a gestar en el periodo decimonónico es una premisa básica del mito de la "garra charrúa" que se consolida a partir de 1930. Por otro lado, frente a la "nueva barbarie"[48] que ahora se encontraba en la ciudad (prostitución, enfermedades venéreas, anarquismo asociado a la llegada de inmigrantes) aquellos seres incontaminados podían funcionar como bálsamo para afrontarla. Esto también explica el interés por el medio rural y sus impolutos habitantes.

Por lo antedicho creo que no se puede afirmar que existió solamente un discurso a propósito de la indianidad. En todo caso convivieron dos discursos que si bien al principio podrían parecer incompatibles, con el transcurso del tiempo lograron conciliarse. En el nativismo no había una reivindicación de una herencia "racial" o genética de las poblaciones aborígenes. Esto acercaba más de lo que parece a aquel discurso etnocéntrico y cosmopolita.

La resignificación del monumento como "un lugar diferente de memoria"

Retomando el planteo de Porzecanski, a lo largo de las décadas del ochenta y noventa del pasado siglo se impusieron dos nuevos discursos antagónicos, que se mantienen hasta el presente, en lo concerniente al tema de la influencia indígena: el "calificado" o "académico-científico" y el "neoindigenista". Por razones de espacio solo estudiaremos aquí el segundo. Este se caracterizó por una impronta mítica y aunque no tenía sustento científico alguno, se expandió con fuerza en el imaginario social. En el desarrollo y consolidación del mismo influyeron dos elementos. Primero, el hecho de que el elemento indígena fuera tomado como motivo central de ciertas manifestaciones artísticas y literarias, siendo luego reforzado por la aparición de artículos y ensayos periodísticos y pseudohistóricos.

47 Agradezco a la Profesora Carolina Porley las sugerencias que me hizo en lo concerniente a este tema.

48. Agradezco al Doctor William Rey los comentarios que me hizo con respecto a este tema.

Segundo, la conformación de distintas asociaciones reivindicativas de las poblaciones indígenas. En este sentido se debe mencionar la Asociación Indigenista del Uruguay y la Asociación Nacional de Descendientes de la Nación Charrúa (ADENCH), creada en 1989, y el Integrador Nacional de Descendientes de Indígenas Americanos (INDIA) conformada en 1998. En este marco el acontecimiento de Salsipuedes[49] fue revalorizado por las artes visuales y la literatura, otorgándole "una nueva dimensión que refería a la "guerra", "la represión" y el "exterminio" de un grupo disidente dentro de la "nación", en clara alusión a la persecución política durante la dictadura" (Islas y Frega, 2008: 381). Estrechamente vinculado a esto surgió una enorme preocupación por rastrear nuestras raíces indígenas, cuestionando determinados supuestos que se habían difundido durante décadas sobre la identidad nacional. Detrás de estas asociaciones y manifestaciones estaba latente la necesidad de (re) construir una nueva identidad.

> "Lo que queda en pie […], parece ser la imperiosa necesidad de construir una 'identidad mestiza' para el país" -aún sí forzada- a los efectos de perdonarse el exterminio que pendería sobre la identidad nacional tradicionalmente 'blanca'. Lejos de constituirse esto en un proyecto político, puede considerarse, desde un punto de vista semiótico, como un proceso dinámico de incipiente elaboración mítica, cuya intención es la legitimación de una identidad más cercana al estereotipo de la 'latinoamericanidad' definida en otros países del continente a partir de sociedades mayoritariamente indígenas o mestizas" (Porzecanski, 2000: 90).

Asistimos aquí a la emergencia de una "tradición inventada" (Hobsbawm y Ranger, 2002: 8) en la que el monumento erigido en memoria de los cuatro charrúas trasladados a París en 1833, cobró una gran relevancia. Este se resemantizó y se convirtió en un elemento esencial vinculado a un conjunto de prácticas que buscan trasmitir determinaos valores y normas de comportamiento y que mantienen una "continuidad" con el pasado. En 1988 se organizó ante las esculturas el Primer Encuentro Nacional de Descendientes de Indígenas que contó con el auspicio de la Comisión Coordinadora de la Primera Campaña Nacional de Relevamiento de Descendientes Indígenas

49. Fue una matanza de indígenas ejecutada por las tropas gubernamentales en 1831

creada en 1986. En el año 1999 ADENCH colocó cerca del monumento una placa conmemorativa en la que se imprimió una visión claramente apologética de los charrúas. Resulta interesante el texto que aparece plasmado allí. Estos cuatro míticos charrúas representan, según lo escrito, una "nación" que luchó tenazmente durante tres siglos contra el enemigo foráneo, español primero, portugués después. Además fueron aliados de Artigas, el héroe nacional por antonomasia, haciendo más sobrehumana aún su hazaña. Fueron orientales (¿uruguayos?) y al parecer se sentían fuertemente ligados a su tierra natal, es decir, a su patria. Tuvieron un final fatal ya que fueron llevados al extranjero en contra de su voluntad y no pudieron volver jamás. Esos charrúas son presentados como auténticos héroes trágicos. Todo esto es un claro reflejo de un discurso de corte mítico. Pero estas ideas entorno a los charrúas ya estaban en cierta forma presentes en el Uruguay decimonónico y se mantuvieron en el Uruguay del Centenario. No habría en una ruptura tan grande con el pasado a partir de 1980 en lo que a este tema concierne, más bien existe una cierta continuidad. Es por esto que considero que el discurso mítico al que refiere Porzecanski no se circunscribe estrictamente a 1980. Tuvo su génesis en el último tercio del siglo XIX y en cierto modo convivió con el discurso etnocéntrico. Lo que ocurrió entre los ochenta y los noventa del pasado siglo fue que la visión mítica cobró más fuerza y se reestructuró. Pero siempre estuvo latente en el imaginario social, tal vez esto explique su expansión y pregnancia en la actualidad.

Volviendo estrictamente al monumento, éste ya no se percibe solamente como una obra escultórica ubicada en el espacio público que contribuye al ornato de la ciudad y que cumple una función pedagógica. Se le agrega una nueva capa de significación. Aunque resulte paradójico, en torno a este, cada 11 de abril[50], se realizan actos conmemorativos organizados por ADENCH. La resignificación está en que para los integrantes de este colectivo este monumento se convierte en un elemento de denuncia de la violencia étnica que el gobierno de turno ejerció sobre los charrúas. Es para ellos la objetivación de un genocidio que aún no ha sido reconocido como tal por las autoridades. Estos actos que dialogan con el monumento y que convierten el espacio público en un espacio de comunicación, pretenden sacar a la luz y difundir entre la población el martirio que sufrió toda una

50. Por una ley aprobada el 12 de agosto del 2009 se declaró el 11 de abril de cada año "Día de la Nación Charrúa y de la Identidad indígena".

etnia, martirio que durante mucho tiempo permaneció oculto.
Todo esto es una clara muestra de que "el patrimonio cultural produce memorias en plural, porque alrededor del patrimonio cultural se generan una diversidad de memorias" (Colasurdo et al., 2010: 4). El monumento a "Los últimos charrúas" se comenzó a visualizar como un "lugar diferente de memoria". Este "resto", "cerro testigo de otra época" (Nora, 2008: 24) adquirió nuevas funciones y connotaciones simbólicas, vinculadas a un nuevo discurso en torno al tema de la indianidad y de la identidad nacional.

Conclusión

La identidad es un constructo artificial que se edifica "en función de una extraña combinación de memoria y olvido" (Achugar, 2004: 108). Los uruguayos han padecido y padecen continuas "crisis de identidad" (Consens, 2009: 157) lo que nos lleva siempre a estar hurgando en el pasado e inventando tradiciones para (re)construir modelos identitarios que nos diferencien o nos acerquen, según el momento, a construcciones foráneas. Es así que pasamos de negar durante mucho tiempo cualquier tipo de conexión genética e incluso cultural con las poblaciones indígenas a reivindicarla hasta el extremo del fanatismo. Durante este proceso, el monumento a "Los últimos charrúas" tuvo un importante rol en el engranaje de los discursos en torno a la identidad nacional. Concebido en 1930 como un homenaje a la memoria de "los últimos charrúas", habría servido también para reforzar la noción del Uruguay como país sin indios, aunque este tal vez no haya sido el objetivo de aquellos hombres que decidieron el encargo. Desde esta óptica podría ser visto como una acción que "distorsionaba" la memoria histórica. Desde mediados de 1980, este monumento pensado para contribuir con el ornato de la ciudad, fue revalorizado por determinadas colectividades. En fechas precisas se congregan allí los descendientes heterogéneos de diversos grupos, que se autoproclaman charrúas, buscando recordar y simultáneamente denunciar la violencia ejercida sobre las parcialidades indígenas durante el nacimiento del Estado Uruguayo. Una violencia que según ellos se sigue practicando sobre su colectividad. Resulta paradójico que aquellos que se consideran descendientes de charrúas o lisa y llanamente charrúas, hayan elegido como referente para conmemorar determinados actos un bronce idealizado, ubicado bajo la sombra de un frondoso árbol, que nos "dice" que esta parcia-

lidad fue aniquilada hace casi dos siglos. Una aniquilación que evidentemente no habría permitido que hubiera ningún descendiente. Contradicciones de la identidad y la memoria, quizás.

Referencias bibliográficas

Acosta y Lara, Eduardo (1981), "Un linaje charrúa en Tacuarembó (a 150 años de Salsipuedes)", en: Revista de *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Serie Ciencias Antropológicas,* Volumen I, Núm. 2, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Achugar, Hugo (2004), *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*, Montevideo, TRILCE.

Ántola, Susana y Cecilia Ponte (2001), "La nación en bronce, mármol y hormigón armado", en: Gerardo Caetano (dir.), *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación. (1910-1930)*, Montevideo, Taurus, pp. 218-243.

Bermúdez, Pedro (1853), *El charrúa*, Montevideo, Imprenta El Orden.

Caetano, Gerardo (1992), "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario", en: Hugo Achugar y Gerardo Caetano (comps.): Identidad uruguaya: *¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo, TRILCE, pp. 75-96.

---------- (1999), "El Centenario y el nacimiento de una sociedad hiperintegrada", en: Gabriel Peluffo Linari (coord.), *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, pp. 59-66.

Colasurdo, María et al. (2010), "La implicancia de la memoria y la identidad en la constitución del patrimonio. Algunas reflexiones", en: *Revista del Museo de Antropología*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, pp.149-154.

Comisión Nacional Del Centenario de la Jura de la Constitución de la República Oriental del Uruguay, 1830-1930. *Memoria de los trabajos realizados (s/f)* Montevideo, Impresora Uruguaya.

Consens, Mario (2009), *Prehistoria del Uruguay*. Realidad y fantasía, Montevideo, Del Sur Ediciones.

Espantoso, María Teresa et al. (1992), "Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad", en: *Las artes en el debate del*

Quinto Centenario, Buenos Aires, CAIA-UBA, pp. 82-89.
Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (2002), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
Islas, Ariadna y Ana Frega (2008), "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad, en: *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005),* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 359-392.
Libro del centenario del Uruguay, 1825-1925, Tomo I, (1925), Montevideo, Agencia Publicidad Capurro y Cía.
Muñoz, Amanda (2010), "Identidad robada", en: La Diaria, Montevideo, 12.08.2010.
Nora, Pierre (2008), Pierre Nora en Les lieux de mémoire, Montevideo, Trilce.
Padrón Favre, Oscar (1987), *Sangre indígena en el Uruguay*, Montevideo, Imprenta PESCE.
Penhos, Marta (1993), "Indios en el Salón: aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)", en: *Arte y Poder,* Buenos Aires, CAIA, pp. 23-30.
Porzecanski, Teresa (1992),"Uruguay a fines del siglo XX: mitologías de la Ausencia y la presencia", en: Hugo Achugar y Gerardo Caetano (comps.), *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, TRILCE, pp. 50-60.
----------(2000), "Indios, africanos e inmigrantes europeos: la búsqueda del origen en los nuevos discursos del imaginario uruguayo", en: Gabriel Peluffo Linari (coord.), Como el Uruguay no hay, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, pp. 83-104.
----------(2005), "Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad", en: Gerardo Caetano (dir.), 20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples, Madrid, Taurus, pp. 407-426.
Zorrilla de San Martín, Juan (1877), *Notas de un Himno. Poesías líricas de Juan Zorrilla de San Martín,* Santiago de Chile, Imprenta de La Estrella de Chile.
Zorrilla de San Martín, Juan (1968), *Tabaré*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Compañía.

Protagonistas y figurantes: escultura pública y fabricación heroica en Chile (1909-1920)

Patricia Herrera Styles
Universidad de Playa Ancha

Introducción

Entre 1900 y 1930, Chile vivía un nuevo proceso de construcción intelectual de la nación, según sostiene el historiador Bernardo Subercaseaux, en el que se buscaba dejar atrás ciertas ideas del período fundacional de la Independencia. Época de evaluaciones, críticas y reconocimientos, con énfasis nacionalista se buscaba regenerar el cuerpo y el alma de un país que se percibía en crisis, en una especie de decadencia finisecular (Subercaseaux, 2010: 4), pero que desde la perspectiva oficial también merecía el reconocimiento de importantes logros históricos.

En términos simbólicos, se intentaba renovar el proyecto articulado por la élite decimonónica, la que a partir de la creación de una identidad, una memoria histórica común, el establecimiento de un panteón heroico y una iconografía oficial -entre otras iniciativas-, había configurado una idea de nación ilustrada y liberal. Para entonces, el país contaba con una galería de héroes, personajes célebres, admirables e ilustres,"fabricados" por este grupo social desde mediados del siglo pasado[51], con el deseo de reconocerse como conglomerado, idea que se había extendido al resto de la población, pero que, sin embargo a principios de siglo XX, era objeto de revisiones.

A pesar del clima de crisis y el cuestionamiento de algunos sectores, fue una época de grandes celebraciones cívicas en el país, siendo una de las principales la que conmemoró el Centenario de la Independencia en 1910, y otras como la celebración de los cuatrocientos

51. Utilizamos aquí el concepto de "fabricación" de héroes siguiendo lo planteado por Michel Vovelle en textos como *La mentalidad revolucionaria* o "La Revolución francesa ¿matriz de la heroización moderna?", además de lo señalado por Dedieu, Jean Pierre *et al*., en "Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875)".

años del descubrimiento del Estrecho de Magallanes en 1920, que, en definitiva, tuvieron que ver con la exaltación de las conquistas políticas y territoriales que permitieron a Chile configurarse como una nación independiente y unitaria. A estas celebraciones se les dio un cariz internacional, en el esfuerzo de insertar al país dentro del conjunto de las naciones modernas.

De esta forma, en 1910, tanto gracias al Estado, -con la ejecución de proyectos arquitectónicos, urbanísticos y obras públicas-, como a naciones amigas y las colonias extranjeras residentes, -con la donación de monumentos-, varias ciudades chilenas se vieron engalanadas con aires de patriótico recuerdo y honra republicana[52].

Se vivían momentos de exaltación heroica y rememoración histórica, instancias donde la inauguración de monumentos se transformó en el eje de varias de las festividades, coincidiendo con lo que Rodrigo Gutiérrez Viñuales reconoce como "una fiebre monumentalista" en toda América latina (Gutiérrez Viñuales, 2004: 11)[53]. De esta forma, las ciudades del país volvían a retomar ese espíritu decimonónico señalado por este autor, de transformarse ellas mismas en "grandes panteones", y en una "suerte de lecciones públicas de historia" *(Ibídem*: 9), que no solo venía dado por la escultura, sino además "mediante el nomenclátor de calles, avenidas, plazas y barrios" (Ibídem), que también se dio en toda la América independiente.

Uno de los ejes articuladores de esa nueva elaboración intelectual de nación que surgía en el periodo, era el concepto de "raza", expresado en obras tales como "Raza Chilena" de Nicolás Palacios, de 1904, que seguía las ideas planteadas por el determinismo y el darwinismo social europeo, vigentes desde mediados del siglo XIX. Para entonces en el país se leían con fruición los textos de Gustave Le Bon y su evolucionismo racial, ideas que en Chile se materializaron en campos tan diversos como la educación, el derecho o la higiene pública, la que se entendió como eugenesia o higiene racial. En definitiva,

52. Especialmente en Santiago y Valparaíso las obras enviadas desde el extranjero y por los inmigrantes residentes hicieron, en buena parte, cambiar la fisonomía de estas ciudades. Resaltan en este sentido las esculturas donadas por las colonias francesa, alemana, italiana, argentina, suiza y británica, todas ellas de alto contenido alegórico y que hacían referencia a los conceptos de libertad, victoria o heroísmo que se celebraban en el momento. Ver Zamorano-Herrera, 2015.

53. Fenómeno que según el historiador ocurrió entre 1890 y 1940.

a inicios del XX el proyecto nacional se entendía como el fortalecimiento y mejoramiento de la "raza", por lo que no es raro que en las instancias de celebración patriótica se exaltara con nuevos bríos a los héroes criollos descendientes de europeos, e incluso a ciertos europeos, en detrimento de indígenas, mulatos o negros.
La iconografía oficial del período dio cuenta de estas ideas, y en el caso de la escultura, al asignársele al igual que a la pintura de historia un carácter narrativo y documental, pudo no solo dotar de un rostro y un cuerpo a los líderes de "raza blanca" ya conocidos, y a aquellos hombres ilustres que aparecían por primera vez en las ciudades del centenario, sino también visibilizar en las mismas obras a aquellos individuos que poseían otro "origen genético" y que, en consecuencia, cumplieron un papel secundario en la construcción de la nación, sobre todo los indígenas.

Escultura, protagonistas y figurantes
De acuerdo a lo planteado por Georges Didi-Huberman, podríamos estar aquí ante el surgimiento de dos tipos de personajes en la escena escultórica: "protagonistas" y "figurantes", términos que el historiador francés utiliza para la industria cinematográfica, pero que creemos, puede ser aplicada a otras manifestaciones artístico-culturales, como en este caso. Para Didi-Huberman, la diferencia entre los primeros y segundos es tajante, pues los figurantes, palabra que deriva del francés *figurants* "constituyen […] un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas como suele decirse. Para la historia que se cuenta (los figurantes) son algo parecido a un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano" (Didi-Huberman, 2014: 154).
En base a estas ideas se analizan aquí tres casos de arte público chileno de la época. Dos de ellas, son obras nacidas en el entusiasmo oficial de la conmemoración del Centenario que ya mencionábamos: "La Antigua Arauco", un proyecto del escultor chileno Virginio Arias en honor a la "pacificación" de la Araucanía y "Monumento a Ercilla", del artista español Antonio Coll y Pi, regalo de la colonia española residente en Chile. La tercera, una creación en sintonía con la celebración de los cuatrocientos años del descubrimiento del Estrecho de Magallanes, la obra "Monumento a Magallanes", reali-

zada por el escultor chileno Guillermo Córdova.
Las tres, como veremos, son obras creadas de acuerdo a los parámetros de la estatuaria neoclásica francesa, todavía en boga en Chile a inicios del siglo XX. Dos de estas esculturas dan cuenta de la progresiva "esculturizacion" del pedestal, que según Gutiérrez Viñuales se daría en el cambio del siglo XIX al XX, tanto en España como América Latina (Gutiérrez Viñuales, 2004: 23). Particularmente interesante resulta saber que "a manera de las grandes composiciones de historia, el monumento incorporaría en sus pedestales relieves con escenas alusivas a los hechos históricos vinculados al personaje o al suceso conmemorado" (*Ibídem*: 16).
En todos los casos, nos encontramos con composiciones concebidas para ser emplazadas a varios metros de altura y ser ubicadas en plazas públicas, en las que el o los personajes centrales, los "protagonistas" se encuentran en la parte superior y bajo los cuales un plinto cuadrangular de piedra soporta la estructura. En los tres casos, estos "protagonistas", si bien no nos atreveríamos a hablar tajantemente de héroes en esta ocasión, aparecen acompañados de otros sujetos, los "figurantes", sujetos indígenas que se encuentran o bien emplazados en la parte inferior cerca de la base o tras el personaje principal.
Por una parte, "La Antigua Arauco", fue un proyecto de monumento realizado en 1909, por el escultor de dilatada trayectoria, entonces Director de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, Virginio Arias. Una obra que, por razones que desconocemos, no llegó a materializarse en tamaño estatuario, pero que pretendía ser un homenaje a cuatro generales del Ejército chileno que tuvieron una importante participación en la eufemísticamente llamada "Pacificación" de la Araucanía. Esta, en realidad, fue una violenta ocupación militar que tuvo lugar entre 1860 y 1883, en la región conocida como Arauco o Araucanía, ubicada en el sur del país, gracias a la cual se anexaron al territorio nacional extensas zonas habitadas desde hacía siglos por la etnia mapuche.
Siguiendo la estructura compositiva que mencionábamos, en la cima de la obra Arias ubicó a dos de los homenajeados, mirando de frente, de pie y uniformados, mientras que a los otros dos restantes los emplazó en el reverso de la composición y a un nivel levemente inferior. El principal, sabemos que es el General José Manuel Pinto (1810-1873), quien recibe este honor gracias a la destacada participación política que tuvo en la época, pero sobre todo por su accionar militar y colonizador en la zona. En 1860 fundó el pueblo que hoy

lleva su nombre[54]. En 1864 fue nombrado Intendente y Comandante General de armas de la provincia de Arauco. Fue diputado y Ministro de Guerra y Marina entre 1865 y 1866, y en 1869 realizó la campaña de la Araucanía. En un artículo de la *Revista Zig-Zag* de 1909, que hace alusión al monumento en cuestión, se señala: "El General Pinto cruzó la Araucanía en todas direcciones y dominó el alzamiento, reduciendo a los rebeldes en condiciones que no pudieran molestar la línea de la frontera" (*Zig-Zag,* 1909: s/n).
Los "rebeldes" a los que hace referencia la publicación están representados en la escultura por una mujer mapuche que amamanta a su hijo. Mediante ella, ubicada en la base del pedestal, pareciera quedar claro el resultado de la hazaña militar liderada por Pinto, toda vez que la mítica rebeldía del pueblo mapuche se ha transformado aquí en la pasividad de una inofensiva "figurante". Absolutamente concentrada en su rol de madre, parece ser que fue gracias a la labor heroica de los militares –y del Estado chileno- que ella puede gozar de la paz con que se le presenta. Si bien la obra no llegó a transformarse en monumento, hoy disponemos de una versión reducida de la indígena en la Universidad Católica de Santiago de Chile.

54. El pueblo de Pinto, ubicado en la región de Bío-Bío, fue fundado el 6 de Octubre de 1860 por el entonces intendente de Ñuble el coronel José Manuel Pinto con el nombre Villa de Pinto, que con fecha 12 de Agosto de 1887 recibió el título de la ciudad de Pinto.

"Monumento a Ercilla"

La segunda obra, "Monumento a Ercilla", es un grupo escultórico realizado por el catalán residente en Chile, Antonio Coll y Pi, en 1910. Como parte de las pomposas actividades que el gobierno planificó para el Centenario, la escultura fue inaugurada ese mismo año en la Plaza Ercilla de la ciudad de Santiago.
Corresponde a un homenaje al literato español del siglo XVI Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), autor del célebre poema épico *La Araucana*, que narra la lucha entre mapuches y españoles durante la Conquista. En el monumento, Ercilla, emplazado en la parte superior y en primer plano, aparece como un intelectual ilustre de la historia cultural chilena, mientras que una joven y anónima mujer mapuche está ubicada tras el escritor. En este caso, el contraste entre el "protagonista"- Ercilla- y la "figurante" -la mapuche- resulta cla-

ra, pues, mientras el hispano aparece como un personaje histórico relevante, la mujer, es una figura secundaria "que no posee la individuación del *character*, del sujeto de la acción", en palabras de Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2014: 155), y además cuya fisonomía y rol poco tiene que ver con su etnia.

Por último, la obra "Monumento a Magallanes", realizada por el escultor chileno Guillermo Córdova en Buenos Aires en 1919, que fue inaugurada en la ciudad chilena de Punta Arenas en 1920.

La escultura fue creada gracias al financiamiento por legado testamentario del magnate español residente en la zona, José Menéndez, quien había fallecido en 1918[55]. Conocido como el "Rey de la Patagonia", Menéndez fue un empresario que en gran parte generó su fortuna gracias a la posesión de miles de hectáreas de tierra, la introducción de ganado ovino en la zona y el exterminio de los pueblos originarios presentes allí, conocidos como Selk`nam y Aónikenk[56]. La escultura fue un homenaje personal de Menéndez al navegante portugués Hernando de Magallanes, quien había "descubierto" el paso entre el océano Atlántico al Pacífico en 1520. Por intermedio de Menéndez y sin ser parte del panteón heroico chileno, Magallanes aparece aquí como protagonista de la historia de esta región, instalado en la principal plaza de la ciudad.

---

55. José Menéndez (1846-1918) donó por legado testamentario cien mil pesos de la época para la construcción de este monumento, el que por gestión de sus herederos fue sometido a concurso público cuyas bases fueron elaboradas por el Director del Museo y Escuela de Bellas Artes de Santiago, Joaquín Díaz Garcés. En el certamen participaron varios artistas de renombre tales como Antonio Coll i Pi, el mismo autor del Monumento a Ercilla, los chilenos Carlos Lagarrigue y Aliro Pereira, el español Ramón Roura, y artistas con seudónimo tales como Marne y Tucapel, además de Guillermo Córdova. Ante un empate entre este último y Lagarrigue, la decisión final fue tomada, por instancia de la Comisión evaluadora, por José Menéndez hijo.

56 Recientes investigaciones sostienen que Menéndez fue el autor intelectual del exterminio de estas dos etnias presentes en la zona desde hace más diez mil años. Por medio de cacerías sistemáticas y remates, a cargo de los capataces de sus haciendas, Menéndez ordenó la desaparición de hombres, mujeres y niños Selknam y Aónikenk que habitaban el territorio continental y la Isla Tierra del Fuego, que en la época pasaron a ser propiedad del español. Ver José Luis Alonso, Menéndez, el Rey de la Patagonia.

"Monumento a Magallanes".

En el monumento, el marino aparece erguido y en la cima, a más de nueve metros de altura, con un pie sobre un cañón y la mirada hacia lo alto. Esta imagen se contrapone radicalmente a la de dos indígenas que se encuentran en la base del pedestal, quienes recostados o sentados sobre el macizo pétreo, lucen cabizbajos y con sus armas en reposo. Corresponden a dos representantes masculinos de las etnias ya mencionadas, hoy extintas, que en la escultura son presentados como exponentes de la Patagonia y Tierra del Fuego. Los aborígenes fueron ubicados por Córdova a la misma altura de una sirena que exhibe los escudos de Chile y España, así como de un globo terráqueo, formando un mismo nivel de figuras alegóricas. Debajo de todos ellos, aparecen escenas en sobrerrelieve que rememoran

la pionera travesía marítima de Magallanes alrededor del mundo[57]. Palpable resulta en estas creaciones la paradoja que plantea Didi-Huberman en relación a todos los "figurantes", pues si bien "tienen un rostro, un cuerpo, gestos bien característicos", la puesta en escena que los demanda "los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos", al entenderlos como "un grupo de personas cuyo papel […] -en una sociedad o una situación histórica-, no es ni efectivo ni significativo" (*Ibídem*: 155).

Escultura, censura y espectáculo

Didi-Huberman sostiene que en la modernidad el peligro de la representación por medio de la lógica de "protagonistas" y "figurantes", es que los pueblos se encuentran irremediable y constantemente "expuestos". Esto entendido no en el sentido de que sean más visibles para otros gracias a los medios de comunicación (en nuestro caso las "bellas artes"), o que existan democracias que los "representan" mejor que antes, sino que lamentablemente y en sentido contrario, se encuentran "expuestos" -al estar amenazados precisamente en sus representaciones tanto políticas como estéticas-, a desaparecer incluso en su existencia misma (*Ibídem*: 11). Según el autor, los pueblos están "expuestos a desaparecer" producto tanto de lo que puede ser una subexposición como de una sobreexposición de sus imágenes: "subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo" (*Ibídem*). Según el autor "la subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse […], pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega" (*Ibídem*), la que vendría dada a través de "la reiteración estereotipada de las imágenes" (*Ibídem*).

57. La naturaleza secundaria de los indígenas en esta escultura se ve reforzada con un episodio ocurrido en 1950, cuando el gobierno chileno regaló a la ciudad de Lisboa, Portugal, una réplica de la obra para ser emplazada en la Plaza de Chile de esa ciudad. Lo interesante de este gesto es que en esa ocasión las autoridades nacionales decidieron enviar solo la imagen de Magallanes creada por Córdova, omitiendo el resto del monumento, siendo todo este conjunto sustituido por un pedestal de piedra que recuerda la proa de un barco. Extraño ejercicio de identidad nacional articulado por el gobierno de la época, en el que la figura seleccionada para representar al país en la Plaza Chile de la capital portuguesa es un personaje portugués.

En el caso de las esculturas que analizamos, creemos reconocer tanto la presencia del "exceso" (luz enceguecedora) como de la "falta de luz" (oscuridad) en las imágenes de los pueblos originarios. En otras palabras, tanto el fenómeno de una "puesta en espectáculo" de lo indígena, por medio de la repetición de estereotipos de larga data, como del uso de la censura, es que se logró colocar bajo la sombra (y tras una supuesta inocuidad de la representación artística) algunas de las más problemáticas relaciones que se establecieron entre "bárbaros" y "civilizados" en la historia del país.

Por una parte, en "La Antigua Arauco", la sobreexposición, la "puesta en espectáculo" del pueblo mapuche, estaría dada a partir del uso de un estereotipo de la mujer de esta etnia -y de paso también del hombre-, surgido desde la visión histórica, política y militar de mediados del siglo XIX. Esta, desde un enfoque positivista, liberal y darwinista, entendía al mapuche como un "bárbaro incorregible", un ser lleno de vicios, visión que además echaba por tierra todas las representaciones previas que le asignaban características heroicas a este pueblo[58]. A este respecto resulta clarificador conocer lo que el historiador y político Benjamín Vicuña Mackenna, en un discurso conocido como "La Conquista de Arauco" (pronunciado en la Cámara de Diputados en 1868), señalaba: "El indio ha hecho esclava a la mujer. Ella trabaja, ella siembra, ella ensilla aun el caballo en que el indio, convertido en salteador, sale a sus malones. Basta ya de novelas y de poemas señor. El bárbaro vende a sus hijas y vende también a su propia patria" (Vicuña Mackenna, 1868: 14). Discursos como este justificaron entonces plenamente la ocupación del territorio mapuche por parte del Estado con fines civilizatorios. La lógica de exponer –y sobreexponer- tanto al hombre como a la mujer indígena como un ser racial y moralmente inferior, fue alimentado además en la época por dos prácticas adicionales. Por una parte, el desarrollo de la denominaba fotografía etnográfica, que con fines cientificistas, comerciales y una alta difusión, se encargó de montar una imagen de lo mapuche en el mismo sentido que señalamos (Cfr. Margarita Alvarado, 2001). Por otra parte, la

58. Estas representaciones anteriores son las que surgieron a partir de la obra de Ercilla en el siglo XVI, la que fue reactualizada durante la época inmediatamente posterior a la Independencia en 1810, donde se reconocía a los "mapuches como nuestros padres", en palabras de Camilo Henríquez, por ejemplo. Una visión que estuvo presente a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

exhibición de individuos mapuche, Kawesqar y Selknam en zoológicos, exposiciones y museos en Europa, donde se les presentó con las mismas y hasta peores connotaciones (Cfr. Báez y Mason, 2006). No es extraño entonces que en nuestra escultura, la mujer se presentase como un personaje anónimo, anodino e históricamente insignificante, es decir como un "simple figurante", que como tal, en palabras de Didi-Huberman "solo cumple un papel secundario, esto es que está en el escenario pero no tiene absolutamente nada que decir", cumpliendo "un papel puramente decorativo", estando ahí "para no servir de nada, salvo de fondo de la historia, el drama, la acción" (Didi-Huberman, 2014: 155-156).

En cierta medida, esta era una visión aún vigente en Chile hacia 1910, al menos para algunos sectores sociales e intelectuales, toda vez que permitía reconocer al Estado y al Ejército como los grandes agentes de integración nacional.

La subexposición, por su parte, puede verse manifestada en la obra, en la relación que se establece entre los militares y la mujer. Al aparecer como una relación distante pero pacifica, oculta la violencia, el exterminio y los abusos que tuvieron lugar durante un despliegue militar que se extendió por más de veinte años (1860 a 1883).

En "Monumento a Ercilla" la sobreexposición surge en base a un estereotipo de una mujer mapuche diferente, pues es muy probable que el escultor buscara reactualizar un cliché nacido desde la ficción literaria colonial del siglo XVI, que había sido revisitado y reiterado en el país casi hasta la saciedad durante siglos. Fue gracias al español Ercilla que en Chile quedó instalada una imagen de femineidad mapuche aguerrida (la misma que Vicuña Mackenna desmantelaba a mediados del siglo XIX). En el poema *La Araucana* cobran vida, al menos tres viudas mapuche, Fresia, Guacolda y Tegualda, mujeres con virtudes y carácter, de quienes se duda su real existencia histórica. Ahora bien, en la escultura, nos encontramos con una indígena que en cierta medida podría recordarnos esto, pero que además se encuentra mediatizada con otras influencias culturales que la transforman en un ser de identidad ambigua y menos carácter. Sin nombre, descalza, si bien viste los atuendos tradicionales de su etnia, no deja de ser una forma de espectáculo, ficticia, pues aparece con un seno descubierto, atributo que más tiene que ver con una tradición iconográfica europea que con una costumbre mapuche.[59]

59. Desde las Amazonas a la Marianne francesa de la época revolucionaria.

Por medio de una amplia capa y una rama en su mano, pareciera proteger -¿inspirar?- al poeta, estableciéndose un tipo de relación entre protagonista y figurante muy diferente a la de la obra anterior. He aquí un literato, que posiblemente interactúa con una mujer mapuche de su imaginación, -mediatizada además por la imaginación del escultor-, una mezcla entre Calíope, la musa griega inspiradora de la poesía épica, Fresia, y una *machi*, mujer que en el mundo mapuche es considerada el vínculo principal entre el mundo sobrenatural y el mundo real y humano. En definitiva, la "figurante" aparece aquí como una alegoría sin rostro definido. Al decir de Gutiérrez Viñuales, en la época es común la aparición de obras que combinan una figura realista y una alegórica, lo que permitía al héroe entrar en un espacio trascendental. Siguiendo la moda clasicista es una efigie femenina la que permite al personaje de carne y hueso entrar en este espacio (Gutiérrez Viñuales, 2004: 15).

La subexposición de lo indígena en la obra se evidencia por medio de los mismos recursos estéticos, que permiten censurar una realidad histórica de la que no se quiere dar cuenta. Resulta importante señalar que Ercilla escribió su obra en medio de uno de los conflictos bélicos más largos y cruentos ocurridos durante la conquista española en América, que fue conocida como la Guerra de Arauco. En definitiva, una mapuche alegórica es una mapuche inofensiva, un "rostro borroso", en palabras de Didi-Huberman, que produce más bien un efecto amnésico en el espectador.

Finalmente, en el caso de "Monumento a Magallanes", bajo la exaltación del prohombre nos encontramos con la visión de pueblos indígenas desaparecidos, -en rigor en 1920 a punto de desaparecer-, que de algún modo se intentaban hacer vivir en la escultura por medio de la sobreexposición y subexposición de sus imágenes. En este caso, también nos encontramos con una reiteración de estereotipos de larga data, surgidos en primer término desde la imaginación literaria y de las crónicas de viajes de la época del Descubrimiento. Fue el mismísimo Hernando de Magallanes y su cronista el italiano Antonio Pigafetta, quienes en 1520, instalaron la idea de la existencia de los "patagones", una especie de monstruos gigantes pero inofensivos que habitaban en la zona más austral del continente americano. A partir de entonces y a lo largo de la historia cultural de Occidente, el estereotipo del patagón fue reconociéndose y transmutándose[60]. En

60. Shakespeare, quien leyó las crónicas de Pigafetta para la creación de su

Chile, para 1920, en un proceso que había comenzado hacia 1870, la "inocuidad" de los patagones había sido puesta seriamente en duda, transformándolos en salvajes sí, pero ladrones y delincuentes que merecían ser exterminados. Esto en definitiva, justificaba el sistemático genocidio del que eran objeto, incluso al momento de la inauguración de nuestra escultura.

Una especie de menores de edad, Pigafetta describe a los "patagones" como salvajes, mansos en un principio, además de voraces e ingenuos (Pigafetta, 2012: 24-27). Según la filóloga María Rosa Lida, es probable que el mismo Magallanes los haya llamado así, porque le recordaron "al monstruo Patagón, uno de los personajes del *Primaleón*" (Rosenblatt, 2002: 132), una popular novela española de caballerías publicada por primera vez en 1512. "El monstruo patagón, de rostro como de can, y orejas que le llegaban hasta los hombros, y dientes agudos y grandes, y los pies a la manera de ciervo que le permitían correr sin que nadie le diese alcance, se amansaba ante las damas" (*Ibídem*). Esta puesta en espectáculo se vio reforzada en Chile, por medio de la fotografía antropológica y el cine documental a principios del siglo XX, con obras como las de Martin Gusinde o Alberto de Agostini.

A la par, estos son pueblos subexpuestos en la escultura pues sus cuerpos pasivos ocultaban una realidad histórica aún vigente en la "Patagonia". José Concha, un testigo interrogado en una investigación judicial realizada en 1895 relató de la siguiente manera la situación de un grupo de indígenas llevados a la ciudad de Punta Arenas en ese entonces: "La situación actual de los indios en esta población es de lo más miserable e infeliz, pues pululan por las calles, medio desnudos y muertos de hambre pidiendo de limosna carne y hasta robando, para satisfacer su necesidad, animales enteros" (Sumario, 1895: fj. 83v-85v). Ese mismo año, el periódico *El chileno*, de Santiago, titulaba así uno de sus artículos de denuncia: "Una raza que se extingue. Grandes escándalos en Magallanes. Tráfico de indios en Punta Arenas" (*El Chileno*, 1895: s/n).

---

obra La Tempestad, los relaciona con la figura de Calibán, mientras que Stefan Zweig en su libro sobre *Hernando de Magallane*s, de 1938, los llama Caliban y Gargantúa, al hablar de la voracidad de los indígenas. Gargantúa y Pantagruel eran gigantes bondadosos y glotones.

Conclusiones

Como hemos visto, a principios del siglo XX, Chile se constituía en base a una concepción homogeneizadora, entendiendo las diferencias culturales como un estorbo. En este escenario, revestir a la historia, a la fabricación de héroes -y a la escultura pública- de eufemismos con tintes míticos y alegóricos fue una herramienta útil para denostar, ocultar y olvidar una alteridad que resultaba amenazadora, pero que sin embargo, seguía estando ahí. La imagen y la palabra cumplieron esta labor invisibilizadora a través de los estereotipos, los lugares comunes y los clichés. Hoy, sostiene el discurso, nos encontramos en otro tiempo histórico, de respeto ante la diversidad y multiculturalismo, ante lo cual vale la pena preguntarse ¿Qué ocurre hoy con la exposición del otro? Didi-Huberman propone establecer una relación crítica entre la imagen y la palabra para poder escapar de la cadena de los estereotipos. "Mirar es un trabajo, largo y duro", sostiene, "hay que dejar de mirar a través de esa imagen obvia, mirar desde más lejos, estudiar la historia" (Didi-Huberman, 2010: s/n). Parafraseándolo podemos preguntarnos ¿cómo representar dignamente a quienes no tienen nombre, a quienes en principio solo tienen por voz su grito de sufrimiento o de rebelión?

Referencias bibliográficas

Alonso, José Luis (2014), Menéndez, *el Rey de la Patagoni*a, Santiago, Edic. Catalonia.

Alvarado, Margarita *et al*. (2001), *Mapuche, Fotografías siglo XIX y XX, Construcción y Montaje de un imaginario*, Santiago, Pehuén Editores.

Báez, Christian y Peter Mason (2006), *Zoológicos humanos, Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardin d'Acclimatation de París, siglo XIX*, Santiago, Pehuén Editores.

Didi-Huberman, Georges (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 1ª. Ed. Buenos Aires, Ediciones Manantial.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004), *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Editorial Cátedra.

Mínguez, Víctor y Manuel Chust (coords.), *La construcción del héroe en España y México* (1789-1847), Universidad de Valencia

Pigafetta, Antonio (2012), *Primer viaje alrededor del globo*, Sevilla, Fundación Civiliter.

Rosenblatt, Ángel (2002), *El español en América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
Subercaseaux, Bernardo (2010), *Historia de las ideas y la cultura en Chile,* vol. 2, Santiago, Editorial Universitaria.
Vicuña Mackenna, Benjamín (1868), *La conquista de Arauco*, Santiago, Imprenta del Ferrocarril.
Vovelle, Michel (1989), *La mentalidad revolucionaria,* Barcelona, Ed. Crítica.
---------- (2003), "La Revolución francesa ¿matriz de la heroización moderna?", en: Manuel Chust y Víctor Mínguez (ed), La construcción del héroe en España y México (1789-1847), Universitat de Valencia, 2003.
Zamorano, Pedro y Patricia Herrera (2015), *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Referencias hemerográficas

Dedieu, Jean Pierre et al., "Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875)", Revista Caravelle, nº104, Toulousse, 2015.
Diario El chileno, Santiago, 9 de noviembre de 1895.
Didi-Huberman, Georges, "Las imágenes son un espacio de lucha", *Diario Público*, 18 diciembre 2010, http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha, consultado el 10.05.2017
"Proyecto de Monumento La antigua Arauco" (1909), en: *Revista Zig Zag*, Nº231, Año V, Santiago de Chile, 24 de julio 1909.

Referencias documentales

Sumario judicial sobre los vejámenes inferidos a indígenas de Tierra del Fuego, fj. 83v-85v, Punta Arenas, 1895.

Visualidades da Arte Pública em Belém: entre monumentos e outras possibilidades de expressão na rua

Ubiraélcio da Silva Malheiros
Universidade Federal do Pará

Esse artigo tem como objetivo contribuir para a percepção da Arte Pública da Amazônia Urbana por meio de estudos[61] das manifestações artísticas que considerem tanto a estetização institucionalizada, quanto estratégias espontâneas de intervenção visual na paisagem urbana de Belém, capital situada no norte do Brasil, considerada por muitos como portal da Amazônia, que apresenta um espaço privilegiado para a observação de interações culturais (particularmente as artísticas, arquitetônicas e urbanísticas), dado a miscigenação *sui generis* de linguagens e estilos que foi sendo construída ao longo de sua história.

No que se refere à sua visualidade, aqui entendida como aspecto, aparência do que é visual na paisagem da cidade, a Arte Pública reflete o contexto europeu oriundo de sua fundação e do processo de embelezamento que passou na transição do século XIX para o século XX[62]; a tendência mundial de estetização da imagem da cidade e do desmanche desse padrão, por meio de uma arte crítica e com maior diálogo com as comunidades. Entre esses reflexos, percebem-se também as suas especificidades locais relacionadas à proximidade com o rio, à floresta e à vida ribeirinha que lhes são peculiares e resistem a essas tendências.

No momento atual, de um lado, encontram-se os monumentos, referências urbanas permanentes que orientam transeuntes, que iden-

61. Os resultados alcançados pelo Projeto de Pesquisa "Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém", desenvolvido no Instituto de Ciências da Arte, nos últimos dois anos, foram fundamentais para esse estudo.

62. Relaciona-se a Belém do Ciclo da Borracha, quando a cidade foi idealizada, reformada e modernizada segundo o padrão europeu, num período conhecido como *Belle Époque*, com grandes *boulevards,* magazines e elementos urbanos modernos construídos com materiais e tecnologias do exterior.

tificam espaços e lugares como marcos informantes da história da cidade; de outro, expressões da arte atual que se sobrepõem à estrutura física da cidade. Apresenta-se necessariamente híbrida, estabelecida na intersecção entre o permanente e o efêmero, o institucional e o não institucional, o consagrado e o subversivo.
Nesta perspectiva, observou-se nessa visualidade o esgotamento da presença dos monumentos -em geral deteriorados pela ação do tempo e do homem- substituída por práticas artísticas efêmeras. Fato que pressupõe não só uma mudança formal e de conteúdo da obra, como de mentalidade e comportamento do artista, que passam a transmitir discursos ideológicos diferentes.
Uma ampliação do conceito de arte pública, que abrange uma diversidade maior de meios de intervenção ou situações urbanas, indicado por Vera Pallamin como Arte urbana sendo uma prática social:

> "O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público se dão em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força, sendo exercidas entre grupo sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário), pode se configurar num terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores)" (Pallamin, 2000: 24).

O pensamento de Pallamin fundamenta a mirada para intervenções urbanas temporárias ocorridas em Belém, que, de certa forma, ampliam a presença da arte na cidade, evidenciando os seus contrastes e reivindicações, ora ocupando espaços centrais, até então exclusivos da arte Neoclássica deixadas pela herança europeia vivenciada na *Belle Époque* da Amazônia e por jardins de esculturas modernas, inaugurados no final do século XX e início do século XXI[63]; ora por áreas periféricas destituídas dessa relação simbólica com a arte institucionalizada, delineando uma arte engajada que se apropria desses espaços.
Assim, observaram-se intervenções entre meios e linguagens diversas, explorando a potencialidade de comunicação e informação

63. Este foi um período de estetização urbana, segundo o modelo de planejamento estratégico espanhol, de maneira que foram construídos novos espaços públicos, voltados ao lazer, a arte e a cultura, como o jardim de escultura do Museu da Casa das 11 Janelas e do jardim de escultura do Parque Mangal das Garças.

propícia para construir discursos visuais, que vão do grafite, dos *stickers* e do teatro de rua à pintura mural e projeções de imagens 3D, evidenciando trabalhos de artistas que se apropriam do espaço urbano como estrutura para intervenções artísticas que, aliadas à publicidade, à natureza e a outros componentes da paisagem, representam vozes da cidade. Por exemplo, os trabalhos individuais dos artistas Eder Oliveira e Roberta Carvalho e dos Coletivos: "Rodovia Crew" e "Animadores de Caixas", representados respectivamente, por Daniel Ops e Anibal Paxa, encontram-se nesse universo; não objetivam necessariamente embelezar a cidade, são passageiras, de reflexão e questionamento que aguçam os sentidos e propõem visualidades outras.

Eder Oliveira, nascido em Timboteua – PA, destaca-se na cena artística contemporânea local, nacional e internacional. Apresenta uma técnica refinada de pintura mural, que com uma série de cores fortes, amarelos, azuis, vermelhos, expressa o seu olhar próprio sobre a figura do homem Amazônico. Em seu texto "Retrato de quem não o queria", o artista afirma que:

> "Nos últimos doze anos [...], venho me dedicando ao retrato e às suas possíveis variações. Tratando especificamente sobre o homem amazônico, busco lançar luzes sobre um povo específico, marginalizado e invisibilizado. Neste sentido, o retrato, outrora signo do poder, não busca inverter valores sociais, mas ressignificar a própria percepção sobre o outro, ora intervindo sobre a cidade e impondo uma imagem notoriamente rejeitada a um público transeunte, ou criando mecanismos em pintura sobre tela ou nas paredes das galerias para mostrar a um público específico a reflexão sobre essas imagens" (Oliveira, 2017: 27).

Na "Intervenção Urbana", 2015, de Eder, no Porto do Sal, na Cidade Velha, bairro no centro de Belém, observa-se em uma fotografia, que registra essa imagem já apagada do local instalado, um dos seus retratos, que se impõe na paisagem sobre pichações, sinais de propaganda e da arquitetura: um rosto azul em tamanho agigantado atrai a atenção do transeunte; os traços caboclos originários dessa região são registrados sem referência exata -são alterados em escala, cor e volume segundo a interpretação do autor, distanciando cada vez mais da fisionomia primeira- "como um retrato representativo de um coletivo".

Retratos contemporâneos, 2016. Belém/PA: Edições Eder Oliveira.
Intervenção urbana, Porto do Sal, Belém-PA, 2015,
Foto: Marcelo Lelis, Fonte: Eder Oliveira do Escriba.

A obra de Eder transita livre entre o espaço público aberto da cidade e o espaço fechado da galeria, como pode ser observado no seu trabalho "Sem título", 2014, apresentado na 31ª bienal de São Paulo sem, no entanto, deixar de lado a sua temática e identidade amazônica, por meio de representações de seus retratos que deseja serem "anônimos". Em outro cenário da arte pública de Belém, a obra da artista Roberta Carvalho aproxima-se do trabalho de Eder por ter repercussão nacional e internacional e por apresentar resultados também no espaço da galeria. Pode ser exemplificada em "Simbiose" -intervenção urbana resultante de meios híbridos: fotografia, vídeo *mapping* e escultura de luz- que trata da relação entre arte e natureza a partir desse conceito que dá nome a esse Projeto. Nesse processo, a tecnologia de projeção em 3D parece ter importância para viabilização do seu formato, entretanto a artista acredita que seu trabalho esteja além dessa tipologia aparente, ela "usa a tecnologia para se conectar com as pessoas; que em seu trabalho tem algo além da projeção pela projeção; algo que suscita reflexões que emocionam pessoas e que criam afetos" (Carvalho, 2016).

Roberta Carvalho. Symbiosis, Casa das 11 Janelas, Belém-PA. 2008. Fonte: http://movimentohotspot.com/noticias/projeto-symbiosis/ acesso em 14/01/2017.

Esse Projeto, embora tenha repercutido em várias cidades do Brasil e do mundo, teve a sua primeira apresentação por ocasião de um convite para participar de um colóquio sobre fotografia e imagem. Assim sendo, meio por acaso, a primeira projeção foi realizada no jardim do museu da Casa das 11 Janelas em 2008, em Belém e se desdobrou em várias versões pelo Brasil e exterior. A percepção dessa obra pelo público relaciona-se para alguns como uma experiência espacial de ruptura com os antigos modelos de representação no espaço – a projeção de rostos em uma árvore tem uma ressignificação da natureza até então sem aparência de vida humana. Olhos, expressões e movimentos suscitam questionamento, quer para pensar a paisagem amazônica (refletida em algumas das projeções em Belém), quer como apresentação de um mundo outro, em cidades distantes dessa realidade.

Essas grandes projeções ganham um novo sentido quando a artista convida as pessoas para ser fotografadas atribuindo uma característica colaborativa ao projeto. Assim, a sua obra recebe espaço nas galerias, constituindo-se como registro e narrativa do trabalho.

Diferente dessas representações realizadas por artistas individuais, a produção de coletivos em Belém ganha força na diversidade visual,

como mostra o Conexão "Rodovia Crew" - CRC, originário a partir da parceria entre Daniel Ops e Raphael Duque que costumavam realizar *graffiti* na Avenida Augusto Montenegro e com a união dos artistas que ambos conheceram quando ingressaram no curso de Artes Visuais da UFPA, como Eric David, Yago Freitas, Allan Nazaré, Cleber Cajun, Igor Felipe, Nega Suh e Luã Wanzeler.

Coletivo Conexão Rodovia Crew: Daniel Ops, Sticker colado em uma caixa de semáforo na Av. Presidente Vargas, Belém-Pa. s/d, Foto: Daniel Ops, Fonte: Acervo pessoal do artista.

Na perspectiva do grupo, o CRC foi assim denominado porque os membros eram conectados (Conexão) através da Avenida Augusto Montenegro (Rodovia), onde se reuniam e realizavam sua arte urbana. O "Crew", além da tradução para grupo, galera, está relacionado à tradição do seu significado histórico oriundo do *graffiti* norte americano. O objetivo do grupo é a valorização do *graffiti* em Belém e toda região paraense, seja através de intervenções ou de projetos educacionais, mutirões em bairros de periferia, "interagindo e integrando as comunidades dentro da sociedade, além de promover eventos de resistência através da arte"[64]. Eles também fazem uso do rap, com-

64 Representado por Daniel Ops, o CRC foi entrevistado, em 01/11/2016 no ateliê de artes da UFPA, por Samir Montalvão Fraiha, Bolsista de Iniciação Cien-

pondo letras que dialogam com suas vivências e identidade do grupo. A produção artística dos integrantes do grupo, embora esteja em sintonia com as ações do coletivo, apresenta respostas visuais e percursos diferentes como o de Daniel, que trabalhou com stickers em placas de ônibus, postes, etc. De maneira irreverente ele utiliza essa estratégia para chamar a atenção dos transeuntes para questões cotidianas.

Ele entende a Arte Pública apontando para a importância que a rua tem como "um espaço democrático fundamental para abrir o diálogo, debate e discussão sobre diversos assuntos, a arte pública pode ser pensada e expressa com infinitas possibilidades".

Na esteira dos trabalhos realizados em grupo ou não, o Coletivo "Animadores de Caixa" distingue-se com uma linguagem artística voltada ao teatro de miniatura, que está inserida na grande diversidade das ações que acontecem no espaço urbano de Belém. Por meio de entrevista[65], Anibal Pacha, um dos membros do coletivo "Animadores de Caixa" que realiza arte performática pelas ruas e praças da cidade, contou um pouco sobre a arte realizada pelo seu coletivo e suas percepções no que diz respeito ao fazer da arte urbana.

O grupo produziu diversas caixas e suportes para experimentação da linguagem. Eles consideram o suporte como o elemento mediador entre o público e o ator-manipulador e o classificam em dois modos: Suporte Aberto e Suporte Fechado. O primeiro demanda uma atuação mais expansiva do ator-manipulador, exigindo dele uma gesticulação maior e um aumento na sua tonalidade de voz, visando a atingir o maior número de pessoas. Como ele explica nesta entrevista: "Por causa disso, os suportes são projetados para essa finalidade: fazem uso de suportes fixos no artista pelos ombros, outros levados como carrinho e por fim um similar a uma mala de um vendedor ambulante".

Já no segundo tipo de suporte se trabalha o contrário: há uma apro-

---

tífica (PIBIPA/ICA/UFPA) do Projeto de Pesquisa "Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém".

65. Representado por Anibal Pacha, o coletivo Animadores de Caixa, foi entrevistado por Samir Montalvão Fraiha, Bolsista de Iniciação Científica (PIBIPA/ICA/UFPA) do Projeto de Pesquisa "Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém". A entrevista ocorreu no Casarão do Boneco, localizado na avenida 16 de Novembro, número 815, bairro do Chapéu Virado em Belém, em 18 de junho de 2016.

ximação e um intimismo maior com o público, o que reduz aquele para uma pessoa por apresentação. Para tal, usam-se as caixas, mochilas e lambe-lambe.

O suporte fechado requer uma atenção maior e um trabalho diferenciado para chamar a atenção dos passantes, para que eles venham até o artista e presenciem a apresentação de dentro da caixa. Além da caracterização visual das caixas para atiçar a curiosidade das pessoas, há um diálogo entre o ator-manipulador e o passante. Anibal Pacha divide a intervenção realizada pelo seu coletivo em três momentos, o chamado "Três Momentos do Caixeiro": Abordagem é fundamental, pois será ela que irá fisgar a pessoa e a convencerá a olhar dentro das caixas; A Imersão é o que ocorre dentro da caixa, é toda a apresentação com os bonecos, cenários construídos, os sons tocados; A Despedida é o recurso que indica que a história ou a mensagem que estava sendo contada na Caixa havia chegado ao fim, como o epílogo de uma história literária.

Coletivo Animadores de Caixa: apresentação de Anibal Pacha na Praça da República, Belém-Pa. s/d, Fonte: http://getm2008.blogspot.com.br/2013_08_archive.html/ Acesso em 12/01/17.

A diferença desta intervenção na paisagem urbana é flagrante, tanto no que se refere ao aspecto formal, quanto de significado relacionado ao

contexto artístico, às estratégias e metodologias no qual os artistas se inserem. Ocorrem paralelos ou simultaneamente à arte pública tradicional, sobrepondo outras técnicas e conteúdos da vida urbana, formando uma espécie de cartografia das visualidades dessas intervenções.

Esses artistas destacam-se, individualmente ou em grupo, e fazem da sua arte um meio de informação na paisagem urbana: utilizando cor, forma, tecnologia ou movimento corpóreo, constituindo imagens de algumas faces da cidade -da afirmação de identidade e gênero amazônico que se amplia em uma linguagem urbana que se espraia em outros espaços, nacionais e internacionais, a expressões espontâneas de grupo que se utilizam de influências estrangeiras para representar e discutir questões locais e cotidianas- todas sofrem ingerências diversas, comuns nesta época onde tudo está conectado pela web. Artistas individuais ou em coletivo divulgam suas obras de uma só vez, informando e registrando a existência de seus trabalhos, mesmo que efêmeros e já não existam mais na paisagem.

Essas imagens entrelaçam-se, compartilhando o mesmo espaço revelam fragmentos do passado que se diluem entre arquitetura e espaços urbanos revitalizados, produzindo uma visualidade acessível à população, do centro à periferia.

Observa-se que essa tendência supera aquela que produz espaços públicos excludentes e atraentes para o turismo cultural voltado para classes mais sofisticadas da sociedade. De maneira genérica, é possível verificar a hipótese de uma visualidade híbrida em que monumentos e outras expressões de rua, mesmo temporariamente, coexistem e dialogam em aparente sintonia.

Nesta perspectiva, ainda são visíveis monumentos construídos como objetivo de homenagem e celebração de um determinado momento ou personagem da história da cidade e grandes alegorias indicando registros de épocas. Além disso, esculturas de caráter moderno inseridas no espaço urbano sem relação de significado ou função comemorativa têm objetivo de embelezamento relacionado à revitalização e humanização dos espaços deixados pelo urbanismo tradicional.

Entre o antigo e o novo, percebem-se essas situações efêmeras, que acontecem no espaço público numa forte relação com o ambiente urbano e seus conflitos sociais. Cada forma e significado dessas obras estão relacionados ao pensamento de quem patrocina e de quem faz esses trabalhos. Por meio da percepção e memória do observador, espalham-se pela cidade e instigam questões relacionadas

a especificidades locais e constroem espaços visuais urbanos para a formação de outra imagem da cidade, apresentando uma arte pública mais aberta e atenta a sua diversidade cultural.

Referências bibliográficas

Oliveira, Eder (2016), *Retratos Contemporâneos*, Belém, Edições do Escriba.

Pallamin, Vera (2000), *Arte Urbana São Paulo. Região Central (1945-1998) – obras de caráter temporário e permanente*, São Paulo, Annablume, FAPESP.

Silva, Fernando Pedro da (2005), *Arte pública: Diálogo com as Comunidades*, Belo Horizonte, C/Arte.

Malheiros, Ubiraélcio da Silva (2012), "Tradição e ruptura na arte pública de Belém: dos monumentos tradicionais às intervenções urbanas", en: *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores), CD ROM, Rio de Janeiro: ANPAP, pp. 2072-2082.

Carvalho, Roberta https://www.youtube.com/watch?v=3xpi5nF65s1 consulta em 28/10/2016.

Projeto Symbiosis, http://movimentohotspot.com/noticias/projeto-symbiosis consulta em 14/01/2017.

Coletivo Animadores de Caixa, http://getm2008.blogspot.com.br/2013_08_archive.html consulta em 12/01/17.

Daniel Ops/Coletivo Rodoviário Crew, Entrevista concedida a Samir Montalvão Fraiha/ Projeto de Pesquisa "Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém", ateliê de artes da FPA, 01/11/2016.

Anibal Pacha/ Coletivo Animadores de Caixa, Entrevista concedida a Samir Montalvão Fraiha/Projeto de Pesquisa "Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém", Casarão do Boneco, Belém, 18/06/2016.

Arte Pública: a escultura espontânea como monumento no Espírito Santo

José Cirillo
FAPES/CNPQ
Universidade Federal do Espírito Santo
UFES

Marcela Belo
FAPES/LEENA
Universidade Federal do Espírito Santo
UFES

Introdução

A proposta deste artigo é apresentar dados preliminares de uma investigação que é decorrente de um inventário sobre os monumentos no estado do Espírito Santo, realizado com financiamento do CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo) no período compreendido entre os anos de 2011 a 2014, quando nos guiamos por esta premissa conceitual das obras para espaços públicos no estado. Verificamos naquele momento que muitos objetos que ocupavam esse lugar de monumento apresentavam uma característica comum: não tinham vínculo institucional, eram de origem popular e em todas primava-se por uma estética do kitsch e/ou do grotesco.

A pesquisa em andamento, cujos resultados iniciais pretendemos discutir, trata-se de uma pesquisa exploratória, que envolve levantamento, tanto o levantamento da produção material obras/objetos), bem como um estudo bibliográfico, e entrevistas com artistas e pessoas que tiveram (ou tem) experiências práticas com a produção, crítica ou fomento do problema pesquisado. Segundo Gil (1999), as pesquisas exploratórias, visam proporcionar uma visão geral de um determinado fato, do tipo aproximativo, no caso, a produção de objetos escultóricos de origem popular e em escala monumental que ocupam espaços públicos no Espirito Santo ao longo do trecho capixaba da BR 101, cuja estética parece transitar entre o kitsch e o grotesco.

Envolve ainda o mapeamento visando sitiar e situar as obras/objetos pertencentes ao escopo da pesquisa. A metodologia empregada tem como meta a coleta e análise de material referente a fontes documentais e materiais da produção estética de origem popular dispostas em espaço público em território espírito-santense. Para a análise das possibilidades de compreensão do espaço urbano e da memória afetiva dos lugares como matéria no processo de criação de um conjunto de objetos a serem identificados, definidos como uma categoria não ortodoxa de monumentos, intervenções urbanas ou arte pública relacionada a uma estética do grotesco (Sodré e Paiva, 2002) ou do Kitsch (Moles, 1987; Calinescu, 1987) – conceitos a serem melhor recortados até o final da pesquisa, tendo-se em vista sua ampla discussão no cenário das artes. Para essa identificação e classificação, além do clássico Alois Riegl (1987), também utilizamos para a compreensão contemporânea desses obras autores como Miwon Kwon (2002) e Felix Duque (2001), além da obra Topofilia, de Yu-fu Tuan (1980), que nos tem permitido demarcar o território das relações afetivas com o ambiente e possivelmente entender como esse ambiente, ou o que lhe identifica como tal, podem ser temário dessas obras/ objetos estudados.

O trabalho está sendo desenvolvido por professores pesquisadores brasileiros e portugueses, alunos de mestrado, iniciação científica e de graduação. Buscamos lidar com os procedimentos investigativos em duas linhas de ação: a primeira foi marcada pelo estabelecimento e estudo de bibliografia relacionada, a qual permitiu estabelecer relações teóricas do recorte metodológico buscando o aprimoramento conceitual da pesquisada; essa pesquisa de fontes bibliográficas possibilitou mais que uma revisão de literatura, permitiu, principalmente a fundamentação necessária para a compreensão e estudo dos monumentos e dessas obras/objetos estudados que podem se configurar como uma nova categoria em formação nas artes contemporâneas no Espírito Santo; estudo esse que visa perceber e mapear em que medida essas novas obras se distanciam do conceito tradicional de monumento.

A pesquisa documental centra-se no estudo de fontes documentais primárias (documentos do processo de criação dos autores) é fonte que ao mesmo tempo presta informações valorosíssimas, porém deixa lacunas que são específicas de cada caso investigado; neste sentido foi fundamental a utilização de fontes orais, as quais são associadas à pesquisa bibliográfica para gerar as categorias de análise

de cada obra ou conjunto. As possibilidades oferecidas pelas fontes orais, em complementação às fontes bibliográficas e da documentação fotográfica tem permitido o estabelecimento de uma relação de complementaridade entre as fontes de coleta de dados, porém é sabido pelos teóricos dos documentos do processo (Salles, 1998; Cirillo, 2008) que as fontes orais se apresentam contaminadas pela mediação dos produtores, ou no caso coletivo, da cultura da cidade, porém são importantes materiais para o confronto com aquilo que está materializado nas obras ou apontadas na fortuna crítica de cada autor/obra investigados. Nessa pesquisa sobre os monumentos espontâneos, podemos afirmar que a voz da coletividade é importante documento, pois ela que vai legitimar o lugar de memória coletiva atribuída a esses objetos.

Os dados levantados estão sendo organizados para integrarem o sitio eletrônico sobre arte pública capixaba (artepublicacapixaba.com.br), bem como será finalizada sobre a forma de um livro ilustrado que possibilitará a ampla discussão sobre a produção e circulação da arte pública no nosso estado.

Entre o monumento intencional e o não-intencional

Ao depararmos frente às obras que pertencem à memória coletiva no e do espaço público de uma cidade, deve-se considerar o conceito de "monumento" a fim de direcionar as buscas e identificar dentro da cidade o objeto de estudo proposto. Para analisar as obras pertencentes ao projeto "Entre o kitsch e o grotesco: a escultura espontânea no Espírito Santo ao longo da rodovia BR 101" é necessário, inicialmente, refletir sobre o conceito histórico de monumento, fazendo, primeiramente, uma abordagem sobre o uso geral da palavra e seu significado, buscando estabelecer os princípios que permitem entender essas obras como monumentos não-intencionais. Popularmente, a palavra monumento pode remeter a várias interpretações afetivas que vão desde a noção de uma obra arquitetônica, até mesmo a uma escultura fixada em local de acesso público, ou ainda mais recentemente, algumas intervenções na forma de grafittes. No entanto, essa compreensão afetiva evolui teoricamente quando se reflete sobre sua origem e especificidade e nos aproximamos do conceito epistemológico de monumento, e, para tal buscamos definições de Riegl. Do latim, *monumentum*, deriva do verbo *monere* ou *monio*, o qual possui uma conotação mística que significa revelar,

predizer, sinalizar ou advertir; *monio* indicava a existência de um perigo, um mal, e monere era o mal propriamente dito. A forma física, ou visível desse mal traduz-se em *monstrum*. Daí o surgimento do termo *Monumentum* que originalmente seria um sinal, um *monstrum* em seu sentido visível, concreto (já não necessariamente ligado ao mal) e que foi visualmente eternizado, cuja contemplação evoca, revela, sinaliza, adverte (*monere*) que existiu ou aconteceu algo ou alguém. O costume de se erigir memoriais dessa natureza está presente em várias culturas e não é possível precisar um marco inicial de tal prática: construções megalíticas na ilha de Malta; em Carnac na França; em Stonehenge; etc.

Para Françoise Choay, em *A Alegoria do Patrimônio* (2001), o termo monumento pode ser assim conceituado: "[...] tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças" (Choay, 2001: 18). Atualmente, são classificados como monumentos obras construídas com finalidade memorial desde seu projeto de concepção, às quais Choay denomina "monumento original", e também obras concebidas para outros propósitos, porém que possuem em sua natureza, potencialidade evocativa de um tempo ou de um fato que foi capaz de inspirar relevância em cada geração. Assim, pode-se dizer que um monumento se constitui de características próprias que o difere das demais construções por seu projeto poético que tem tendência de rememoração e, como observa Choay, também por sua capacidade de apelo à afetividade, além de simplesmente transmitir uma informação.

> "A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar" (*Ibídem*).

Estas possíveis condições podem conduzir à reflexão sobre a comum divisão do termo em duas vertentes: monumentos históricos e artísticos. Riegl (apud Cunha, 2006), considera verdadeiramente

monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar uma certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos, os quais chama de monumentos intencionais, por seu valor de rememoração intencional – por si só esse tipo garante o pertencimento da obra ao espaço urbano em que se coloca, por se tratar diretamente da memória e a identidade da cidade. Riegl parece distinguir também as obras concebidas originalmente sem esse propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de monumentos não intencionais. Essas obras, Riegl não as enquadra em seu conceito de monumento, mas considera sua elevação a tal denominação. "[…] o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos" (Riegl, apud Cunha, 2006: 32). Ainda seguindo o raciocínio de Riegl, ambas categorias (intencionais ou não intencionais) podem se apresentar como monumentos históricos ou artísticos, reconhecidos, posteriormente, pela arte ou pela história, sendo esse reconhecimento, dependente de seu grau de significância para a sociedade, ou órgãos institucionalizadores. Entende que os valores de um monumento são valores reclamados pela história da arte e não da arte propriamente dita. Assim, os monumentos tendem a ser históricos e relativamente artísticos; o que difere essas categorias, são certos valores que podem remeter a rememoração ou a contemporaneidade. O primeiro sentido trabalha na compreensão dos monumentos históricos e o segundo, na compreensão dos monumentos artísticos.

Em pesquisa anterior, buscamos identificar os diferentes tipos e categorias de monumentos em solo capixaba, demarcados pela intencionalidade de serem memoriais. Nasceram monumentos, ou seja, com a intencionalidade de fazer rememorar uma personalidade ou fato histórico ou político que marca a cultura capixaba. Entretanto, nesta pesquisa em andamento, da qual deriva este artigo, retomamos este levantamento não em busca de obras que nasceram para ser monumentos, buscamos perceber como determinados objetos espontâneos, produzidos por anônimos, ou por ele tomados como indiciais de um determinado valor pessoal capaz de gerar uma imagem mental forte e legitimar esses objetos como memoriais, como uma espécie de monumentos. Esses objetos não monumentos, tornaram-se, ou estão se tornando monumentos.

Assim, verificamos que algumas localidades apresentam particula-

ridades nesse tipo de objeto. Este é o caso, por exemplo, da árvore de pau Brasil em Guaçuí que, nascida com a finalidade de preservação da espécie, tornou-se um monumento dos Descobrimentos Portugueses em terras brasileiras e está sendo cultivado como um monumento ao descobrimento.

Pau-Brasil.
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES (2015).

Dos dados iniciais em busca de análises

Destacamos que dedicamos os primeiros meses da pesquisa ao treinamento da equipe e demarcação teórica e conceitual do trabalho a ser desenvolvido em campo. Iniciamos os primeiros trabalhos de campo na Região Metropolitana da Grande Vitória, o que permitia um trabalho mais rápido e menos exaustivo, com pouco deslocamento com a equipe. Destacamos que este procedimento foi necessário para que os alunos e mestrandos envolvidos pudessem compreender em loco o que estava definido em termos teóricos sobre o conceito de escultura espontânea, bem como para a identificação destas peças nas cidades. Assim, circunscrever inicialmente a Região Metropolitana facilitava o deslocamento de toda a equipe em um processo técnico-educativo que objetivava também a continuidade formativa do grupo. As obras, embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroica-

mente instituído, estão agregando a si aquilo que Lynch (2006) define como imaginabilidade, ou seja, estão sendo demarcadas pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam, ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território.

Neste sentido, esses objetos tridimensionais que constituem esta etapa da pesquisa, alguns em fibra de vidro e outros em concreto armado, estão situadas ao longo da rodovia BR 101 que cruza o Espírito Santo longitudinalmente, desde o Rio de Janeiro até a divisa com a Bahia.

Essa produção autônoma independente do sistema das artes capixaba tem se tornado expressivo e cada vez mais se aproxima daquilo que podemos definir como monumentos, pelo menos num sentido não intencionado. O caso mais expressivo é o tigre da Cia de Petróleo Esso, instalado em escala monumental em um posto de gasolina chamado de Dino, no município de Guarapari. Esse tigre, originalmente associado à companhia petrolífera na Noruega, ganhou notoriedade publicitária no final de 1959, chagando a Guarapari no inicio dos anos de 1970.

A história desta obra começou em 1972. Na ocasião, a Esso estava abrindo mais um posto em Vitória, ES, e trouxe um destes tigres para a festa de inauguração. O Sr. Dino, fundador do Posto Dino, numa visita a este posto em Vitória, solicitou junto à Esso que o próximo ponto de parada do Tigre fosse o Posto Dino. Prontamente atendido, o Posto Dino foi premiado com a presença do Tigre. Durante a sua permanência foi observado que a população local e principalmente os turistas vindos de todo o Brasil e até do exterior, fizeram dele um ponto turístico obrigatório para fotos e referência em Guarapari. “Foi amor a primeira vista”. Tamanho foi seu sucesso que o Sr. Dino reivindicou junto a Esso a permanência definitiva do Tigre em Guarapari. Mais uma vez atendido e o Tigre ficou definitivamente em nossa cidade passando a ser patrimônio de Guarapari.

Tigrão de Guarapari (1972), fibra de vidro policromada.
Busca aleatória no site Google com o tag “tigrão de guarapari”.
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES
e siteguaraparivirtual.com.br/tigrao.asp

O objeto se consolidou como obra e como marca identitária da cidade, uma evidência disso é sua apropriação como “mascote” em períodos de Copa do Mundo ou Olimpíadas. Além disso, é utilizado também como veículo de propaganda de empresas locais, como podemos visualizar na imagem 2. Assim como o “Dino”, nome dado pela comunidade à peça de fibra de vidro, parece-nos que produzir objetos neste material ou em outros similares e com imagens de forte apelo popular se espalhou pelo estado de forma paralela aos debates sobre arte e sua produção cultural no estado.

No roteiro das viagens da pesquisa nos deparamos com diversas dessas esculturas em fibra ou concreto na forma de cavalos, animais marinhos, caricaturas humanas e animais domésticos ou ainda como seres imaginários que nos levou a pensar sobre como esses objetos se configuravam como possíveis obras de arte pública, de apelo e construção popular e leiga (no sentido de não estarem vinculadas à nenhuma aproximação com a escola de artes) no estado.

Imagens do projeto. Seres ficcionais ou midiáticos tomados de maneira grotesca em sua representação ou ainda sedimentada em uma estética kitsch.
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES

Assim surge o problema que tentamos cercar alguns aspectos iniciais neste artigo: quando e como se configuram essas obras que não são históricas, nem artísticas, mas se colocam como memoria e identidade em varias localidades no estado?

Não nasceram, possivelmente, algumas delas com a finalidade de rememoração ou saudação a algum feito histórico, mas parece estarem ganhando um forte valor ambiental e parecem estar chamando a atenção para o seu entorno como paisagem, despertando os sentidos para a percepção de localidades que não seriam tomadas com efeito significativo aos sentidos dos passantes se não fosse a sua presença. Elas parecem estar redefinindo memórias e territórios. Estão definindo paisagem (Maderuelo, 2002).

Esta perspectiva de arte pública como paisagem nos leva ao campo da escultura como monumento urbano definitivamente coloca-se no campo ampliado preconizado por Rosalind Krauss (1984). Os contornos definidos do que efetivamente pode ser entendido como

escultura começam a diluir-se. Os objetos parecem ceder espaço mais para seus processos que sua manifestação entregue ao público: o monumento tradicional parece ceder seu lugar para formas mais híbridas e, muitas vezes, mais periféricas de arte.
Neste contexto, esses objetos de fibra de vidro ou concreto armado, ao longo da rodovia BR 101, se apresentam como objetos de investigação que atuam na memória dos moradores dessas localidades. Sua especificidade como monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória dos sujeitos que com elas interage. Não apenas esses objetos trabalham e a mobilizam-se pela mediação da afetividade, atuam de forma a lembrar que o passado vibra como se fosse presente. Tanto em Choay, quanto em Riegl podemos considerar monumento, as obras que possuem desde uma função memorizadora, no sentido de eternizar certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos. Sob este ponto de vista, parece que se pode dizer que um monumento identifica-se como tal por carregar em si fatores que reivindicam uma participação coletiva.
Aplicando essa problemática para a reflexão de uma categoria em formação na contemporaneidade (a arte pública) e seus impactos na produção artística no estado do Espírito Santo, deve-se deter em algumas reflexões para a demarcação do campo de ação e investigação desta proposta: parte do que temos de arte nos espaços públicos no Espírito Santo nesses últimos 20 anos se caracteriza em sua grande maioria como objetos tradicionais que compartilham a tradição do monumento, porém, nesses espaços paralelos ao sistema das artes, temos um conjunto de objetos que trafegam em campos menos ortodoxos do formalismo que impera na tradição dos bustos e estátuas comemorativas.

Nortes investigativos de uma pesquisa em andamento

Há a verificação de que esses objetos híbridos parecem se estender pelos municípios capixabas ao longo da BR 101 predominantemente; há a hipótese de que este fato segue o eixo de desenvolvimento econômico do estado a partir dos anos de 1950, a segunda onda de desenvolvimento econômico do estado e representam locais de maturação e definição do que podemos chamar de cultura capixaba e na qual esses objetos não intencionais se configuram como principais monumentos de algumas dessas cidades. Mas quantos e onde estão localizados? Esta tem sido a pergunta que move os estudos em andamento. A ela seguem-se outras:

É um fenômeno no Espírito Santo restrito ao eixo longitudinal traçado pela BR 101?
O que lhes confere esse poder de atrair e se configurar como uma imagem mental forte (imaginabilidade de Lynch) capaz de conferir a eles um sentimento de pertencimento e de afetividade?
Quem são os produtores desses objetos?
Como eles circulam simbolicamente como memória coletiva?
Existe uma aproximação dessas obras com uma estética do kitsch e do grotesco?
Existe alguma possibilidade de lhes ser conferido um processo de contemporaneização como linguagem artística em espaços coletivos?
Essas são as questões que constituem o objeto de investigação desta pesquisa, que busca estudar e refletir sobre a singularidade dessa produção disponível como arte pública no Espírito Santo, e que trafega no limite entre arte e cidade, memória coletiva e memória institucional, entre o kitsch e o grotesco.

Alguns dados iniciais à guisa de conclusões preliminares

Até o presente momento foram visitadas algumas cidades do centro-sul do estado, tanto pertencentes ao Grupo 1 (cidades que são cortadas pela BR 101) quanto ao Grupo 2 (cidades marginais à BR 101); consideramos marginais aquelas que ficam em um eixo de 20 quilômetros da BR 101. Dos locais visitados, algumas cidades no centro-sul, podemos afirmar que não há manifestações deste tipo (esculturas espontâneas) em alguns dos municípios investigados, como no caso de Apiacá. Porém, outros concentram um significativo número, como no caso de Ibiraçu. Até o momento, foram tomadas mais de 300 imagens de cerca de 35 objetos, em 08 municípios da região (4 da região central do Estado, pertencentes ao G1, e 4 do grupo G2. Esse material está em fase de tratamento e inventário.
A metodologia utilizada para o registro e inventário é a mesma utilizada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para o registro e inventário de bens materiais, O SICG (Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão de Bens Culturais)
Ao longo deste período inicial tem sido possível em termos conceituais, demarcar claramente um escopo para demarcar esses objetos/monumentos, assim os conceitos de monumento espontâneo, ou os não intencionais de Riegl; ou os de beleza e feiura, fundamentais para a demarcação do conceito de grotesco e de kitsch estão em desenvol-

vimento a partir de debate nos grupos de estudo sobre estes temas.
Ao longo deste primeiro ano, foi também possível melhorar os modos de utilização da metodologia do IPHAN para as particularidades dos objetos específicos com os quais lidamos, sendo necessárias pequenas adequações e desenho de novos subcampos de preenchimento das fichas de cadastro de bens materiais (SICG), de modo a permitir uma maior clareza das fichas às particularidades informativas que necessitamos. Este fato exigiu uma revisão de algumas fichas que já estavam prontas, de modo a aprimorar a informação disponibilizada.
O projeto está em andamento e ainda não podemos chegar a conclusões finais, porém vale destacar que ele tem apontando excelentes perspectivas de trabalhos entre as universidades envolvidas e tem potencialidade de gerar avanços no campo da arte pública no contexto ibero-americano.

Referências bibliográficas

Choay, Françoise (2001), *A Alegoria do Patrimônio*, São Paulo, Trad. Luciano V. Machado, Liberdade & Unesp.
Cirillo, José (2008), *Processo de criação e interações,* Belo Horizonte, C/Arte.
Cunha, Cláudia dos Reis (2006), "Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos", em: *Revista CPC*, São Paulo, número 2, vol. 1, maio/outubro, p. 6-16.
Duque, Felix (2001), *Arte Público y espacio político*, Madrid, Akal.
Gil, Antonio Carlos (1999), *Como elaborar projetos de pesquisa*, São Paulo, Editora Atlas.
Kwon, Miwon (2004), *One place after another: site specific art and locational identity*, London, MitPress.
Krauss, Rosalind (1984), *A escultura no campo ampliado*, Rio de Janeiro, PUC, Revista Gávea, ano 1, nº1.
Lynch, Kevin (2006), *A imagem da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes.
Maderuelo, Javier (2002), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Madrid, Fundación César Manrique.
Moles, Abraham (1986), *O Kitsch: a arte da felicidade*, São Paulo, Perspectiva, 3.ed. Tradução Sérgio Miceli.
Riegl, Alois (1987), *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor.

Salles, Cecilia Almeida (1998), *Gesto inacabado: processo de criação artística*, São Paulo, Annablume.
Sodré, Muniz y Raquel Paiva, (2002), *O império do Grotesco*, Rio de Janeiro, Muamad.
Tuan, Yi-fu (1980), *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, São Paulo/Rio de Janeiro, Edição Brasileira Difel, Tradução Livia de Oliveira.

Papahoo: sobre o kitsch e a intencionalidade antimemorial em intervenções urbanas no Espírito Santo (BR)

José Cirillo
FAPES/CNPQ
Universidade Federal do Espírito Santo

Introdução

A proposta deste artigo decorre da investigação sobre os monumentos no estado do Espírito Santo, realizada com financiamento do CNPQ e da FAPES (2011-2014), quando nos guiamos por uma premissa conceitual em busca de mapear as obras para espaços da cidade no estado. Com este olhar que buscava um valor artístico, histórico, patrimonial e ambiental nas obras produzidas e compartilhadas nos espaços públicos das cidades, nos deparamos com um outro tipo de objeto que embora não tenham – ou não estejam sendo construídos com a finalidade do que Riegl define como monumentos intencionais (1987: 27-30), ou seja aqueles que nascem como e para serem monumentos com um caráter histórico definido e que o identifica como tal. Podemos dizer que esses trabalhos, embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroicamente instituído, estão sendo demarcados pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam, ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território. Assim, chegamos ao grande boneco de fibra de vidro, colocado na entrada de um posto de gasolina na Avenida Norte Sul, nos limites da capital capixaba, um objeto fora do sistema das artes e que caminha para ser monumento a partir da ação de populares e não do poder político.

O Eixo Norte-Sul é uma rodovia estatual que corta parte da cidade de Vitória, em sua parte continental, unindo-a à outra cidade da Região Metropolitana. Estabelece uma via paralela de acesso, sem

os problemas do trânsito de caminhões da BR101 Norte, que corta todo o estado do Espírito Santo. Ao sermos levados desde a praia, na orla de Vitória, em direção ao imponente Mestre Álvaro -montanha assim denominada na época da colonização portuguesa, ainda no século XVI-, essa grande avenida sai de sua planura na praia e se eleva algumas poucas dezenas de metros. O fluxo rápido da via é, no topo desta elevação, estancado por um cruzamento com outra ampla avenida. Somos obrigados a parar no vermelho da luz, à espera do sinal verde para continuar. Neste momento, somos tomados de espanto por uma criatura gigante, amarela, de antenas, que em um abraço azul parece nos chamar para entrar na estação de combustível. Parece também abraçar quem dela se aproxima.

Papy Hoo. Fibra de vidro policromada, s/d.
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES (2017).

Aos olhos desavisados, é mais um objeto da cidade. Um estranho gigante mal acabado, primando por uma estética grotesca, na frente de um posto de gasolina que parece convidar para que você conheça os serviços. Para quem foi bebê ou criança no inicio dos anos de 2000 no Brasil, possivelmente será uma recordação afetiva, personagens infantis nas manhãs em casa. Essa estranha figura, aparentemente lúdica no seu aspecto, tangencia o imaginário infantil dos que foram embalados pelos "Teletubbies"[66].

66. Teletubbies: um programa de televisão produzido pela BBC e voltado para

Mas, ao morador mais antigo, assim como ao turista constante das praias capixabas, esse objeto tem uma memória que lhe é inerente, que antecede sua atual utilização. Ele integra a Família Hoo!, mascotes imaginários de um grande parque aquático que embalava o verão daqueles que escolhiam o litoral do Espírito Santo como local de férias.

1. O Parque Aquático e a Família Hoo!

O Park Yahoo era um conjunto de lazer, centrado em 42 atrações aquáticas. Criado em janeiro do ano de 2000, contava com uma área de 181 mil m2, localizado no Município da Serra, a 9 quilômetros do aeroporto de Vitória, e ao lado de uma das mais tradicionais e bucólicas praias da capital capixaba, a Praia de Manguinhos. O parque aquático centrava-se, tematicamente, no imaginário infantil, embora seu público fosse toda a família.

Segundo os proprietários do parque, criaram um conjunto de brinquedos que era administrado pela família de viajantes galácticos Hoo!, habitantes do planeta Yahoo, localizado a milhões de anos-luz da terra; um planeta de alegria, animação e descontração.

> "[...] Entre eles, existe uma animadíssima família que adora explorar o universo e já esteve em várias galáxias. Na última viagem eles partiram para a Via Láctea. [...] Dispostos a ajudar os humanos a se divertirem, a família Yahoo cria, inspirado no seu planeta de origem, um incrível parque de diversões: o Yahoo!"[67]

A estratégia de *marketing* para o lançamento da empresa centrou-se exatamente nessa perspectiva de ter um membro da Família Hoo! em pontos estratégicos do entorno da cidade: como a entrada de Vila Velha, vindo pela Rodovia do Sol, que une o sul do Brasil ao Espírito Santo, pelo litoral; e a BR 101 Norte, rodovia federal que vem da Bahia.

---

o público infantil entre 1997 a 2001. Esteve em cartaz no Brasil no Programa Angel Mix. Embora tenha sido relançada em 2015, os episódios novos não circulam aqui. A semelhança entre a Família Hoo (do Papy Hoo) e os Teletubbies é evidente e, acreditamos, caberiam estudos posteriores para entender melhor esta relação, entretanto, isto ultrapassa o recorte deste texto.

67. Texto disponível no site oficial da empresa, no qual ainda estão acessíveis dados da empresa http://yahoopark.idsoftwares.com.br/pTematizacao.asp?pPAGnID=123, acesso em 07 de fevereiro de 2017

Em cima, bonecos na Rodovia do Sol (2009)
e na BR 101 (2017); embaixo, figuras da família espalhados
pelo parque, seja isolados ou em grupo.
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES e site Yahoo Park.

Os grandes bonecos de fibra de vidro que representavam a família, convidavam os habitantes e turistas para essa "aventura Intergaláctica" no parque. Essas imagens funcionavam como um convite à visitação. No local da aventura, eles se espalhavam por tudo o parque, interagindo com os visitantes. O parque atingiu a quase totalidade de visitantes-dia apenas no ano de sua inauguração, mas o empreendimento funcionou relativamente bem até meados de 2008, quando o poder econômico do brasileiro foi afetado por uma crise econômica mundial, reduzindo os gastos familiares com lazer e outras atividades complementares. Os anos seguintes foram ruins, o parque passou a funcionar apenas no verão, buscando reduzir gastos e administrar problemas de manutenção pela falta de uso. Entretanto, o empreendimento acumulou dívidas com fornecedores, levando ao seu definitivo fechamento em 2015. Mas, ainda numa das últimas tentativas de saldar passivos com credores, foi decretada a apreensão de bens para saldar algumas dessas dívidas. Essa decisão

judicial esbarrou em um problema: os bens tomados consistiram em alguns dos bonecos da empresa, a Família Hoo! Assim, a partir de 2012, os bonecos maiores foram separados e um dos credores decidiu arrendar esses bonecos como fonte de compensar, ou reparar a dívida e gerar renda com essas criaturas.
Atualmente, apenas três deles permanecem acessíveis, sendo que um deles ainda integra a paisagem da rodovia BR101 norte, na altura do município de Fundão, onde está abandonado desde a criação e fechamento do parque; o segundo, é utilizando com estratégia de lançamento de um empreendimento imobiliário nas proximidade do antigo parque. O terceiro, e o que nos interessa, foi colocado na frente de um posto de gasolina, em 2012, permanecendo até hoje. Esse terceiro, diferentemente dos demais, está tendo seu estatuto como objeto alterado: ele, esse não-monumento está deixando o lugar do objeto comercial e assumindo uma forma de ocupação da paisagem urbana como elemento dessa paisagem, embora tenha inicialmente sido utilizado para divulgar o posto. Ele vai galgando um espaço como "obra" na cidade, ressignificando os percursos dos transeuntes e incorporando-se como paisagem.

2. De estratégia comercial à obra espontânea: a construção de um monumento contra hegemônico

Nascidos como uma estratégia de mídia, esses bonecos gigantes em fibra têm seguido destinos diferentes que vão desde o abandono e esquecimento ao futuro apagamento, como a memória do próprio parque que os originou. Dos que, inicialmente circularam pela Região Metropolita de Vitória, após a crise econômica e posterior fechamento do parque Yahoo, a sedentarização de um deles, deu inicio à um processo de ressignificação enquanto obra, processo conhecido no estado, pelo qual objetos icônicos comerciais vão sendo ressignificados e se incorporados como parte da cidade, parte do imaginário social e cultural e transformando-se em uma certa modalidade de arte pública, de monumentos - aqueles não intencionais.

2.1 Mas, esse objeto, o Papy-Hoo, pode ser pensado como monumento?

Essa pergunta tem pairado em nossos estudos sobre a arte pública no Espírito Santo, em especial agora que investigamos as esculturas públicas espontâneas, num projeto financiado pela agência estadual

de fomento e apoio à pesquisa (FAPES). Para traçar sua resposta, é necessário inicialmente refletir sobre o conceito histórico de monumento, buscando estabelecer os princípios que permitem entender esse objeto como embrião em fase avançada desse conceito. Assim, busca-se, primeiramente, fazer uma abordagem sobre o uso geral da palavra e seu significado, o qual gerou o contrato simbólico e involuntário que o está elevando à essa categoria de objetos na cidade.

2.1.1 Do conceito de monumento

Aqui, estamos tratando de um objeto involuntário que vai imprimindo sua marca como identitários de uma comunidade, assumindo características que vão demarcar, em breve, sua existência como marco memorial de uma cidade (no caso, na Região Metropolitana de Vitória, nas bordas da capital capixaba). Popularmente, a noção que a palavra monumento tem, pode remeter às várias interpretações que vão desde o enquadramento de uma grande obra arquitetônica, notável por suas dimensões, natureza ou antiguidade, ou até mesmo a uma escultura fixada em local de acesso público. No entanto, essa compreensão evoluiu teórica e esteticamente quando se reflete sobre sua origem e especificidade.

Tomando o conceito tradicional de Riegl (1987), o termo deriva do latim, *monumentum*, deriva do verbo *monere* ou *monio*, o qual possui uma conotação mística que significa revelar, predizer, sinalizar ou advertir; *monio* indicaria a existência de um perigo, um mal, e *monere* era o mal propriamente dito. Ou seja, o primeiro uso indicava a existência de um perigo qualquer e o segundo revelava qual o perigo ou mal indicado. A forma física, ou visível desse mal se traduz em *monstrum*. Daí, segundo o autor, o surgimento do termo *Monumentum* que originalmente seria um sinal, um *monstrum* em seu sentido visível, concreto e que foi visualmente eternizado, cuja contemplação evoca, revela, sinaliza, adverte (*monere*) que existiu ou aconteceu algo ou alguém. Para Françoise Choay, em *A Alegoria do Patrimônio* (2001), o termo monumento: "Chamar-se-á monumento, tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças" (Choay, 2001: 18). Ainda pensando nas reflexões de Choay, atualmente, são classificados como monumentos obras construídas com finalidade memorial desde seu projeto de concepção, às quais a autora denomi-

na "monumento original", e também obras concebidas para outros propósitos, porém que possuem em sua natureza, potencialidade evocativa de um tempo ou de um fato que foi capaz de inspirar relevância em cada geração.

Podemos inferir que deriva da combinação desses dois conceitos (de Riegl e Choay), a ideia de que monumento é algo que memoriza, que celebra uma memória -sempre num contexto coletivizado-, e que se insere na paisagem. Assim, pode-se dizer que um monumento se constitui de características próprias que o diferem das demais construções por seu projeto poético que tem tendência de rememoração e, como observa ainda Choay, também por sua capacidade de apelo à afetividade, além de simplesmente transmitir uma informação.

Essa percepção de que os monumentos podem apelar à afetividade que parece, no caso do Papy Hoo, estar atribuindo uma função memorial, de matriz afetiva, atuando na memória dos transeuntes naquele canto da cidade ao se relacionarem com nosso objeto de análise.

Podemos, ainda, afirmar que a especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o (ou um) passado, fazendo-o presente. Mas, esse passado evocado, convocado pela memória, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (Choay, *op. cit.*). Estas possíveis condições podem conduzir à reflexão sobre a comum divisão do termo em duas vertentes: monumentos históricos e artísticos.

Riegl (1987), considera verdadeiramente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos, os quais chama de monumentos intencionais, por seu valor de rememoração intencional – por si só esse tipo garante o pertencimento da obra ao espaço urbano em que se coloca, por se tratar diretamente da memória e da identidade da cidade. Assim, por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão o homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino" (Riegl, 1987: 36). Riegl destaca, entretanto, que obras concebidas originalmente sem esse propósito,

podem ter atribuídos pela sociedade valores supostamente dignos de preservação – quando isto ocorre, o autor denomina as obras, desse processo resultantes, como monumentos não intencionais e considera que "[…] o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos" (*Ibídem*: 36).
Assim, o próprio Riegl acena para o fato de que o conceito é "dilatável" e, podemos afirmar que ao longo do tempo esse conceito se ampliou para dar conta da ampliação do próprio campo das artes na contemporaneidade; de modo geral, os monumentos contemporâneos, ou as intervenções urbanas, são amplamente retomadas e redefinidas como Arte Pública, principalmente a partir dos anos de 1980.
Finalizando esta primeira parte do raciocínio neste texto, precisamos destacar aqui um acréscimo que Hal Foster faz posteriormente aos desdobramentos e anseios da natureza da arte pública (2001: 176): esteticamente a arte pública tende a melhorar o ambiente (espaço), agindo como um meio para a comunicação de significados simbólicos e atuando como um veículo para a atividade participativa e cooperativa. O que definitivamente coloca o transeunte mais como um agente de significação que um observador passivo. É esse transeunte que ressignifica esses objetos e os requalifica dentro dos equipamentos e mobiliários urbanos. Aproximamo-nos, então, do objeto tema deste artigo: como o boneco do Papy Hoo aciona elementos capazes de agregar-lhe valores simbólicos que o estão transformando em arte pública espontânea em Vitória.

3. Monumentos espontâneos no estado do Espírito Santo

Desde 2011, o grupo de pesquisa ligado ao Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, desenvolve um extenso levantamento da arte pública capixaba; ou seja, parte daquela produção realizada fora dos grandes centros hegemônicos da produção de arte no Brasil. Percebemos, pois, que pelo estado haviam vários casos particulares de objetos que ocupavam o destaque e o espaço de monumento, embora não tenham surgido exatamente com esta finalidade. A percepção de sua existência nos lembrou imediatamente o conceito de monumento não intencional de Riegl, mas com uma particularidade: eles efetivamente não fazem parte sequer do que podemos chamar de produção artística; não nascem de um interesse pela arte, ou de um projeto poético edifican-

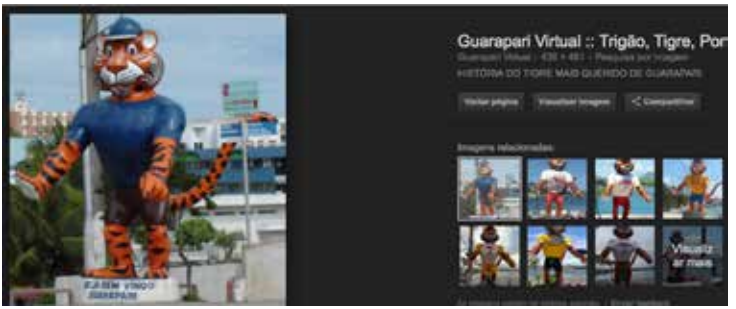
te; são objetos inicialmente comerciais; nascem como ornamento ou como mídia e tem a finalidade de comunicar um determinado produto. Mas, nos parece que é exatamente ai que tangenciam o conceito de demarcar, sinalizar, advertir a existência de algo para alguém; essas qualidades os fazem tangenciar o local memorial do monumento e, em alguns casos, está elevando esses objetos à categoria pública da arte urbana, daquela que demarca a paisagem das cidades. Neste sentido, esses objetos tridimensionais, alguns em fibra de vidro e outros em concreto armado, estão situadas em todo o estado, desde o limite com o Rio de Janeiro até a divisa com a Bahia; pudemos observar que esses trabalhos estão invadindo o território dos monumentos -ação prevista por Riegl quando nos apresenta seu conceito de monumentos não-intencionais- e estão se tornando referência memorial e estética em suas localidades. Essa produção autônoma e independente do sistema hegemônico das artes capixaba -e consequentemente do cenário global das artes- tem se tornado expressivo e cada vez mais se aproxima daquilo que podemos definir como monumentos, pelo menos num sentido não intencionado.

3.1 Dino, o Tigrão de Guarapari

O caso inicial e mais expressivo dessas modalidades de objeto no Espírito Santo é o tigre da Cia de Petróleo Esso, o Tigrão de Guarapari, instalado em escala monumental em um posto de gasolina chamado de Dino, no município de Guarapari, cidade praiana famosa desde os anos de 1950 pelas suas areias com poder curativo. Esse tigre, originalmente associado à companhia petrolífera, ganhou notoriedade publicitária no final de 1959, chagando a Guarapari no inicio dos anos de 1970.
Tudo começou em 1972, quando foi lançada a campanha "Ponha um Tigre no seu carro", e a Esso do Brasil construiu alguns tigres em fibra de vidro que deveriam percorrer vários postos por todo o país. Na ocasião, a Esso estava abrindo mais um posto em Vitória e trouxe um destes tigres para a festa de inauguração.

> "[...] O Sr. Dino, fundador do Posto Dino, numa visita a este posto em Vitória, solicitou junto à Esso que o próximo ponto de parada do Tigre fosse o Posto Dino. Prontamente atendido, o Posto Dino foi premiado com a presença do Tigre. Durante a sua permanência foi observado que a população local e principalmente os turistas vindos de todo o Brasil e até do exterior, fizeram dele um ponto turístico obrigatório para fotos e referência em Gua-

rapari (grifo nosso). “Foi amor a primeira vista”. Tamanho foi seu sucesso que o Sr. Dino reivindicou junto a Esso a permanência definitiva do Tigre em Guarapari. Mais uma vez atendido e o Tigre ficou definitivamente em nossa cidade passando a ser patrimônio de Guarapari”[68].



Tigrão de Guarapari (1972), fibra de vidro policromada.
Busca aleatória no site Google com o tag “tigrão de guarapari”.
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES e site
guaraparivirtual.com.br/tigrao.asp

Assim como o “Dino”, atual nome dado pela comunidade à peça de fibra de vidro, parece-nos que produzir objeto neste material ou em outros similares e com imagens de forte apelo popular se espalhou pelo estado de forma paralela aos debates sobre arte e sua produção cultural no estado. No roteiro das viagens da pesquisa sobre os monumentos e intervenções capixabas, nos deparamos com diversas dessas esculturas em fibra ou concreto na forma de cavalos, animais marinhos, caricaturas humanas e animais domésticos ou ainda como seres imaginários que nos levou a pensar sobre como esses objetos se configuravam. Assim, entendemos esses objetos como monumentos espontâneos, que não nascem de uma encomenda ou concurso do setor público ou privado, são iniciativas individuais que ganham representatividade coletiva. Apesar do tigrão de Guarapari ter nascido de uma empresa, não foi esse fato que lhe agregou a imaginabilidade necessária para tornar-se monumento, mas a ação do Seu Dino, e os modos como ele incorporou ao objeto um papel na

68. Guarapari Virtual. http://www.guaraparivirtual.com.br/tigrao.asp - acesso em 05 de maio de 2014.

paisagem da cidade e, consequentemente, em sua memória urbana. Enquadram-se certamente como monumentos não intencionais, principalmente pelo fato de que não há intervenção institucional em sua criação/circulação, não parecem "dignos" de conservação, mas tem sua preservação especificamente garantida por uma vontade coletiva, a qual pode inclusive acionar o poder publico para tal fim. Não nasceram, possivelmente, com a finalidade de rememoração ou saudação a algum feito histórico, mas parece estarem ganhando um forte valor ambiental no sentido do que Yu-Fu Tuan chama de topofilia: elas parecem estar chamando a atenção para o seu entorno ambiental, despertando os sentidos para a percepção de localidades que não seriam tomadas com efeito significativo aos sentidos dos passantes se não fosse a sua presença. Elas parecem estar redefinindo memórias e territórios. Estão definindo paisagem.

Esta perspectiva de definição da paisagem nos leva ao campo da escultura como monumento urbano definitivamente coloca-se no campo ampliado preconizado por Rosalind Krauss (1984). Os contornos definidos do que efetivamente pode ser entendido como escultura começam a diluir-se e os objetos parecem ceder espaço mais para seus processos que sua manifestação entregue ao público. Mais uma verdade modernista desaba: o monumento cede seu lugar para formas mais híbridas e, muitas vezes, mais periféricas de arte: a qual pode ser abarcada pela ideia de Arte Pública, coletivamente legitimada. Este parece ser o caminho em curso no caso do Papy Hoo!

3.2 O Papy Hoo!

O caso aqui em estudo, o Papy Hoo, está em processo de legitimação coletiva, mas tem ancestrais locais no estado do Espírito Santo, em um outro objeto também de fibra de vidro, em escala monumental, de gosto aparentemente *kitsch* (Greenberg, 2001; Moles, 1986), seja pela própria escala, seja também pelo deslocamento epistemológico do objeto. Parece ainda o que poderíamos chamar de uma utopia do gosto (Caldas, 1999) ou uma alegoria evidente da falência do gosto na pós-modernidade (Calinescu, 1987). Mas, sem dúvidas, ele reflete uma tendência espelhada em outros casos: é uma história que nos remete ao Tigrão do Posto Dino - que hoje é um dos símbolos daquela cidade (por que não pensar ainda na Torre Eiffel, considerado inicialmente marco do mal gosto industrial do século XIX). Esses objetos tem a capacidade de se deslocarem de sua função inicial (comercial

ou panfletária) para assumir a função de marco identitário na e da cidade, tendo inclusive papel de destaque a cada evento particular nas suas cidades. O Tigrão se veste para lembrar à todos o momento em que vivem, o que pode ser verificado em uma busca simples em sites de busca internet. O Papy Hoo! de que falamos já se desvestiu de sua marca com o parque aquático, vestiu-se agora do posto. Esse objeto é uma evidência da capacidade do capixaba de incorporar novos elementos naquilo que demarca sua identidade, sua memória, sua cultura, definindo o que lhe pertence para além de sua marca individual, imprime-se a marca cultural, da uma coletividade includente.

Podemos pensar que o indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as características do grupo a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a obra (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Pode-se admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético de uma obra de arte inserida na cidade, embora algumas delas não consigam se firmar memorialmente como tal; pois essa tendência somente se efetiva na coletividade. Esse caso do Tigrão de Guarapari, em suas quase cinco décadas de existência, imprimiu uma imagem coletiva que empodera esse tipo de objeto como arte, como monumento. E isto tem feito parte da memória dos que com ele se relacionam, ativando afetos semelhantes em objetos similares, gerando pertencimentos na paisagem da cidade.

Lynch (2006), em sua análise sobre a imagem da cidade aponta que os fenômenos urbanos são vivenciados na relação com seus arredores; assim, falar de pertencimento de um objeto na malha urbana parece passar pelo modo com que essa cidade, na materialidade de seus habitantes, constrói sua memória, suas imagens e sua identidade. Esse pertencimento se evidencia naquilo que Lynch (2006: 25) define como imaginabilidade:

> "[…] característica, em um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar imagem forte em qualquer observador dado". O Papy-Hoo parece compartilhar da jurisprudência coletiva do Tigrão de Guarapari, ele herda uma potencialidade geradora de afetos e de pertencimentos que mudarão sua natureza e papel social (Cirillo et al: 2008).

4. Considerações finais

O Papy Hoo ainda está em processo de "monumentalização", tendo alta probabilidade de evocar uma imagem mental forte que lhe garanta a noção de pertença ao seu existir no seu entorno paisagístico. Entretanto, falamos em potencia inicial, já que seu deslocamento da sua funcionalidade é recente (2012), embora já compartilhe uma intencionalidade evidente em outros objetos semelhantes de origem popular (como o Tigrão de Guarapari. Nesse processo de legitimação como monumento, sua jornada como objeto urbano, inserido na paisagem urbana, vai lhes agregando uma legitimidade enquanto objeto sensível gerador afetivo de uma imagem mental na população, o que tem lhes garantido o lugar de monumento não intencional, e ainda descolado do conceito de rememoração, inerente ao conceito de monumento. Compartilham do conceito de *monstrum*, já que sinalizam. Não sinaliza, entretanto, algo a ser lembrado. Sinaliza uma memória em construção. É ícone de uma construção espontânea, de origem não institucional que transforma a paisagem da cidade, como se dotado de um passado coletivo acionador de afetos. Seja este afeto acionado pelo passado do local, pelo passado do objeto, ou dos sujeitos.

Mas, no caso particular do Papy Hoo!, parece, entretanto, que é um passado em construção, em processo -lembramos das modalidades de presente de Santo Agostinho, de um tempo que se configura no aumento da memória enquanto se reduz a espera. Falamos de memória em construção por afetos ao objeto -não da sua memória como objeto ligado ao Parque Aquático do Yahoo-, ou ainda de uma memória afetiva dos sujeitos que lhe fazem importante. Esse objeto especificamente aciona memórias afetivas que ainda não são memórias do vivido, mas do em curso, de uma memória do que está por vir, de uma espera que já afeta o presente e o redefine. Essa espera agostiniana que não é futuro, parece acionada pela afetividade infantil dormente no imaginário e na ludicidade da forma do objeto; talvez ainda sejam os afetos memoriais que esse tipo de boneco aciona na fantasia da criança interior. Mas, tem também uma memória coletivizada, particularizada em seu uso nesse tipo de local (o posto de gasolina) que acionam esse processo em seu espelhamento: o caso do "Tigrão" de Guarapari, que hoje é um símbolo da cidade, embora nascido com a mesma finalidade que o Papy Hoo!.

Respondendo à pergunta inicial, não. Ele não é um monumento. Está se transformando.

Referências bibliográficas

Caldas, Waldenyr (1999), *Uma utopia do gosto*, São Paulo, Brasiliense.
Calinescu, Matei (1987), *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde*, Decadence, Kitsch, Post Modernism, Durham, Duke University Press.
Cirillo, José et al. (2008), *Processo de criação e interações*, Belo Horizonte, C/Arte.
Choay, Françoise (2001), *A Alegoria do Patrimônio, Trad. Luciano V. Machado*, São Paulo, Liberdade & Unesp.
Foster, Hal (2001), "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte Contemporâneo", em: *Blanco, Paloma et al., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
Greenberg, Clement (2001), Vanguarda e kitsch, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
Krauss, Rosalynd (1984), *A escultura no campo ampliado*, Revista Gávea, Rio de Janeiro, PUC, ano 1, no1.
Lynch, Kevin (2006), *A imagem da Cidade*, [s/ trad], São Paulo, Martins Fontes.
Moles, Abraham (1986), *O Kitsch: a arte da felicidade*, 3.ed. Tradução Sérgio Miceli, São Paulo, Perspectiva, 231 pp. il p&b. [Coleção Debates].
Riegl, Aloys (1987), El culto moderno a los monumentos, Madrid, Visor.

O budismo filosófico como fundamento teórico para intervenções artísticas no espaço público

João Wesley de Souza
Universidade Federal do Espirito Santo
UFES

Introdução

Considerando as distintas possibilidades de relação entre os projetos de intervenção com as estruturas sociais e as *Imagens Mentais,* já construídas e enraizadas nos contextos dos espaços públicos sujeitos às interferências de caráter artístico, este artigo, aponta um sistema de abordagem que se aproximaria de uma intenção metodológica planejada com antecipação, que considera as estruturas sociais e o imaginário que já estariam existindo nestas cartografias. Neste sentido, aplicamos o termo "Budismo Filosófico" para evocar a filosofia de Schopenhauer, em um aspecto exclusivo, no qual, a relação de interdependência entre o sujeito e o objeto suscita uma possibilidade de correspondência silogística como signo do *Tao.* Baseados neste pressuposto e investigando alguns estudos de casos, em que esta relação de interdependência entre as substancias imaginarias preexistentes na complexidade do contexto social, dialogam pacificamente com as ações projetuais dos artistas intervencionistas, objetivamos construir um percurso reflexivo que, ao seu final, nos permita explicitar este método de abordagem relacional que, em tese, suavizariam as interferências artísticas nos espaços coletivos. Apoiados nestas considerações iniciais, vamos ao longo deste artigo, observar o quanto esta estratégia poderia ativar o sentido de aceitação e incorporação do fato artístico, por parte da coletividade que habitam os locais onde os citados projetos tentam se inserir.

O budismo filosófico

Vejamos agora, alguns exemplos de interferência no espaço publico urbano, realizadas sob o principio de concordância do Budismo Filosófico com o já existente, ou seja, vamos observar diferentes atitudes de intervenção nos espaços públicos, projetadas e executa-

das sob a intenção inicial, de um dialogo e interdependência entre um projeto artístico como "sujeito", e um espaço de intervenção como objeto ativo, com seus elementos, já significantes, que em ultima instancia, atuam como elementos centrais do fato projetual. Os conteúdos significativos, então já existentes, no contexto cultural do espaço público, a principio, seriam os elementos que guiariam a concepção destas experiências estéticas.
Relacionamos estes projetos, com o termo Budismo Filosófico[69], em função da possibilidade deste modo de interferência no espaço coletivo, poder trazer consigo já incrustado em sua estrutura, o gérmen da interdependência relacional entre o sujeito e o objeto. Para isto imaginamos a partir de uma perspectiva, onde o sujeito (projeto) poderia ser admitido como *Design* do ambiente (espaço público), este ultimo, compreendido neste caso, como objeto que imprime suas marcas no referido sujeito. Para tornar mais clara esta possibilidade de analogia, vejamos como Arthur Schopenhauer aponta esta correlação em *El mundo como voluntad y representación* (1988):

> "Aquele que tudo conhece e de nada é conhecido, é o sujeito. Ele é, portanto, o suporte do mundo, a condição geral e sempre suposta de tudo o que se manifesta de todo objeto, pois o que existe, só existe para o sujeito. Cada um se descobre a si mesmo como este sujeito, mas só na medida em que conhece e não em quanto é objeto de conhecimento" (Schopenhauer, 1988: 23)[70].

A intenção proposta com antecipação, em interagir com as substancias imaginarias já existentes no lugar da interferência estética, se traduzem, neste caso, em uma relação de interdependência entre a imagem artística com o lugar onde se pretende inserir a mesma. Portanto, nossas propostas de intervenções estéticas que estudaremos a seguir, terão como principio a intenção de ser uma reaparição de algo, já latente, no próprio contexto físico-cultural do espaço-suporte. O projeto artístico seria o sujeito de um objeto demandante como principio, situado em uma cartografia especifica, já carregada de sentidos humanizados por aqueles que habitam o próprio lugar. O

69. Usamos este termo, para evocar a filosofia de Schopenhauer, na qual a relação de interdependência entre sujeito e objeto suscita uma correspondência silogística com o signo do Tao, onde cada figura e cor em oposição, carrega consigo seu contrario.

70. Tradução do autor.

esforço artístico, assim levado a cabo, consistiria então na eficiência projetual em identificar e revelar estas substancias pré-existentes a partir de uma imagem simples, ou seja, de uma intervenção artística que seja capaz de plasmar qualidades estéticas reconhecíveis e já significantes em seu próprio lugar.
O Budismo Filosófico que apontamos como pano de fundo do cenário projetual seria então, nestes casos, o dispositivo metodológico de leitura que estaria guiando a conceituação dos projetos de intervenção artística que vamos comentar.

"Vejo uma folha a cair, vejo o inverno"
No nosso primeiro estudo de caso, este foi o titulo do projeto de interferência efêmera levada a cabo em Santa Teresa, Rio de Janeiro, no ano 2000, por dois artistas visuais que trabalharam a quatro mãos, Chamg Chi Chai e o presente autor. Poderíamos dizer de modo bem simples que este projeto de interferência urbana, se reduzia a um pretexto visual e conceitual que, em tese, tentava dinamizar os conteúdos imaginários latentes neste lugar especifico. Neste sentido podemos dizer que havia uma intenção, programada com antecipação, de que o projeto de intervenção fosse um meio de dar visibilidade a algo, já existente e reconhecível no próprio lugar.

Vejo uma folha cair, vejo o inverno,
Chang Chi Chai e João Wesley de Souza, 2000.
Premio TRANSURB de interferência urbana, distrito
de Santa Teresa Rio de Janeiro, Brasil.
Trajeto do bonde, em negro. Elaboração própria.

Antes de entrarmos nas especificidades do projeto, deveríamos informar algo mais do objeto em questão: o bairro de Santa Teresa esta situado no centro antigo da cidade do Rio de Janeiro, interligado por uma ferrovia de bonde que alcança quase todos os lugares do bairro. Santa Teresa, na parte mais baixa, atualmente se caracteriza por um lugar de intensa vida noturna, na parte mais alta é também um refugio de artistas que com seus atelieres, vivem trabalham aí.
O projeto intitulado "Vejo uma folha cair, vejo o inverno" foi planejado e realizado, a quatro mãos, no ano 2000, por Chang Chi Chai e o presente autor, com suporte financeiro, na forma de premio, pela empresa de transportes urbanos TRANSURB, da cidade do Rio de Janeiro. A motivação projetual foi concebida, em um passeio de reconhecimento, ao observar que na rede de trilhos que cobre todo bairro de Santa Teresa, um bondinho amarelo e antigo ainda funcionava. Um caminho gráfico construído com linhas paralelas que se estendem pelos principais rincões do bairro, nos levou ao conceito de "Todo". Como antítese deste conceito, já incorporando pulsões do imaginário deste nicho cultural, foi proposto no projeto, aplicar um artificio que desviasse a atenção dos observadores (usuários do bondinho), para o fragmento deste "Todo", que se refere à totalidade espacial dos trilhos que envolvem o bairro.
Entendemos então, a possibilidade de que o bondinho amarelo de Santa Teresa pudesse suscitar imaginativamente, e ser então visto como um segmento (fragmento) desta mesma linha totalizante. Para tirar partido deste devaneio imaginativo, foi escolhido então, um trecho desta ferrovia, uma curva e uma contracurva que somavam 150 metros de comprimento, como espaço de interferência estética para ativar esta "Imagem Mental" dos moradores deste bairro. Neste segmento e no espaço entre os trilhos, os artistas pintaram o piso com tinta amarela removível de curta duração. Foi usada a mesma cor do bondinho que é considerado um dos elementos fundamentais da identidade visual do bairro. Tal fato colorido força uma correspondência e reverberação tonal, quando o bondinho atravessa este trecho do caminho pintado da mesma cor. A relação imaginaria entre este "Segmento" de 150 metros que suscita, por analogia, seu "Todo", constituiu o objetivo deste projeto de interferência artística. Em tese, os autores deste projeto, imaginavam que este "Segmento" amarelo, quando fosse correspondido e identificado pela mesma cor do bondinho passante, fosse capaz de ativar o imaginário dos mora-

dores e visitantes na direção do "Todo". A experiência de atravessar os 150 metros de curvas amarelas da estrada de ferro, poderia levar ao reconhecimento de toda extensão dos trilhos de Santa Teresa.

Vejo uma folha cair, vejo o inverno. O projeto realizado e sua relação com o cotidiano do espaço público. Elaboração própria (2000).

O titulo "Vejo uma folha cair, vejo o inverno" foi o gancho poético extraído de um antigo poema Chinês que tocava a noção e distinção entre os conceitos de "Segmento" e de "Continuo". Um pequeno indício que levava a algo maior que se anunciava, foi o mote projetual. Os artistas projetistas tentaram com este dispositivo dialético demonstrado, levar o habitante e o visitante deste bairro, a uma possibilidade de experiência e de relação com estas ideias, um "Segmento" que remeteria imaginativamente ao "Todo". Ver uma Folha cair, suscita um inevitável inverno que se aproxima.
A possibilidade de reconhecimento dos conceitos de "Segmento" e de "Todo", explicitados como o próprio "Fenômeno", viabilizado por esta experiência visual, a "Aparição" de uma correspondência imaginativa que nasce de uma mudança inserida no espaço do cotidiano de Santa Teresa, não nos permite escapar do viés fenomenológico que reconhecemos que atua como pano de fundo, e que suporta este gesto estético.

Em suma, o que pretendiam os autores deste projeto, com esta intervenção visual realizada neste lugar especifico, tratava se de ligar por associação, a cor do bondinho com o trecho pintado, para permitir ao devaneio imaginativo do passante, conseguir a totalidade mental dos caminhos de ferro que ajudariam deste modo, a desenhar uma cartografia imaginaria deste lugar. Sobre esta "Imagem Mental", já construída e pré-existente nestes lugares geográficos e culturais que este projeto procurou atender na sua concepção teórica, vejamos como escreve Kevin Lynch em *La imagen de la ciudad* (2000):

> "Cada indivíduo cria e leva sua própria imagem, mas parece existir uma coincidência fundamental entre os membros de um mesmo grupo. São estas imagens coletivas, que demostram o consenso entre números consideráveis de indivíduos, as que interessam aos urbanistas que aspiram modelar um meio ambiente que será usado por um grande número de pessoas (Lynch, 2000: 16)[71].

Uma vez posto que o referido projeto de intervenção artística demostrou que fazia uso do conceito de "Imagem Mental" como fato já incrustado no imaginário local, o citado projeto de intervenção, foi assim concordante com os sentidos, já existentes no espaço publico e no imaginário daqueles que, naquele momento, habitavam este bairro. É possível reconhecer que na sua concepção, no seu princípio conceitual e na sua estratégia utilizada na abordagem sobre do espaço público, o projeto artístico não contrariava, nem se distanciava muito dos conteúdos latentes desta realidade local. Sua recepção publica foi tranquila e durável. Nos anos seguintes, com a continuidade do premio TRANSURB de interferência urbana em Santa Teresa, é possível observar a permanência de alguns sentidos ativados por esta intervenção transitória e primeira, posto que, sua essência permanecesse como vestígios e rastro em outros projetos posteriores. Considerando que os trilhos do bondinho e as cores, não mais voltaram a separar-se, tal fato indica a eficiência da estratégia posta em andamento.

Outra demonstração possível de convivência pacifica e concordante entre a intervenção estética e o imaginário local, seria a duração da imagem artística no tempo. A pintura amarela entre os trilhos, esteve presente durante três semanas, que foi o tempo de duração previsto

71. Tradução do autor.

no citado projeto. Como a tinta era solúvel em agua, foi prontamente lavada com as seguintes chuvas. A presença física desta intervenção foi curta, porém sua duração no imaginário local se estendeu no tempo. Além de seguir influindo como imagem referencia nas outras intervenções seguintes, que usaram os trilhos para falar do bairro, ou seja, fazendo uso de intervenções coloridas em "Segmentos" dos trilhos para suscitar o "Todo" de Santa Teresa, os jornais também, mesmo alguns meses depois, ainda usavam as imagens desta intervenção.

Serie *Fogo Cruzado*, interferências com líquidos coloridos
e Fogo de Ronald Duarte, nos anos posteriores.

Toda esta aceitação e qualificação de "algo memorável" e durável nos oferece um forte indicio de um projeto planejado e realizado sob uma conceituação de que objetivou a interação com o imaginário local, já existente. Fato que nos leva ao reconhecimento da eficácia do Budismo Filosófico, quando a questão se trata da interação entre um projeto de intervenção artística no ambiente urbano, com a dimensão humana do próprio espaço publico especifico.

A Escadaria Selarón

Vamos agora a outro caso de ação artística no espaço publico que transcorre no mesmo local, Santa Teresa, porem desta vez, fora dos trilhos do bondinho e sem o apoio financeiro das instituições que suportam e promovem as intervenções artísticas transitórias neste bairro do Rio de Janeiro.

Sem apresentar nenhum projeto ou solicitar apoio institucional, um artista de origem chilena que havia elegido este bairro para viver, realizou uma obra que transcendeu, em alguns aspectos, a todas as

interferências efêmeras que o programa "Santa Teresa de Portas Abertas" vem tentando fomentar. Vamos ao cerne da questão. O artista visual chileno Jorge Selarón, iniciou em 1990, uma interferência decorativa e permanente com mosaicos em uma escadaria de 125 metros de comprimento, situada na Rua Manoel Carneiro, na parte baixa do bairro de Santa Teresa. Atualmente como artista já falecido, sua obra foi nomeada como Escadaria Selarón. Em 1994 foi incorporada como um presente a cidade para celebrar a copa do mundo.

Jorge Salerón, e a obra que leva seu nome,
Escadaria Salerón, 2014[72].

Com sua fama e valor artístico já reconhecido, incorporado inicialmente pela população local e visitantes estrangeiros ao longo da sua execução, através de numerosas aparições em imagens fotográficas e videográficas que correram o mundo, foi em 2005, declarada monumento histórico do Rio de Janeiro. No mesmo ano sua obra foi premiada pela revista National Goographic de Washington como "A maior escultura feita por um homem". Como podemos verificar, todo este reconhecimento popular foi alcançado sem nenhum apoio institucional, sem nenhum projeto apresentado ou mapa conceitual planejado. Esta obra foi construída, pouco a pouco, sem salario e custeada pelo próprio artista.

Neste caso, é possível admitir que aqui estejamos diante de uma estratégia artística, na qual, uma configuração artística que se insere no espaço público, usa de um modo de intervenção, muito distinto daquilo que havíamos visto ate agora. Estamos certos de que podemos apresentar algumas considerações que poderiam indicar algumas diferenças. Nossa primeira observação seria que este artista não

72. Imágenes extraídas en https://www.google.es search?q=jorge+selarón&tbm, [13 de mayo de 2017].

seria um absoluto estrangeiro, ou seja, não visita Santa Teresa como um encontro forçado através de um objeto de pesquisa imposto por uma convocatória. Jorge Selarón vivia neste bairro, estava inserido nele organicamente, conhecia as pessoas e convivia com elas. Portanto sua obra, a Escadaria Selarón, transborda o espaço publico da própria escadaria, ocupando permissivamente, parte integrante das casas em seu entorno. Este fato somente é possível com o consentimento dos moradores que coabitam este mesmo lugar. Neste sentido, a relação de interdependência concordante, entre o projeto pessoal de Selarón, atuando como sujeito ativo em um espaço publico que responde como objeto gerador de sentidos, permite outras fricções hermenêuticas sobre esta troca relacional. Vejamos como aponta Felix Duque, a natureza relacional e interdependente no espaço público, em *Arte urbano y espacio público* (2011):

> […] algo transitivo, posto que se trate obviamente de abrir, ramificar, cegar, desviar ou conjugar vias de transito: espaços transversais comunicantes, ao fim, de territórios, que eu entenderia mais como acumulações e descargas medidas destas vias, do que como lugares produtores das mesmas. Em una palavra, o espaço público seria mais bem, um espaço intersticial que conjuga espaços distintos, sim, porém interdependentes (Duque, 2011: 78)[73].

Além desta inter-relação entre o artista e um tecido social pré-existente, outras interações correlatas podem ser apontadas no caso da inserção artística da Escadaria Selarón. É perceptível a um primeiro olhar, reconhecer o domínio de dois conjuntos de cores que nos remetem diretamente as cores brasileiras e chilenas. Verde e amarelo, convivendo na mesma composição com o vermelho e azul. Assim, esta mistura de cores transnacionais, indica uma comunhão bilateral rara, de dois sentidos de pertencimento distintos. Podemos dizer que o mesmo amor declarado por Selarón ao Rio de Janeiro, foi correspondido pelos cidadãos cariocas[74], com sua, já conhecida antropofagia cultural.

---

73. Tradução do autor.

74. Carioca é o nome próprio das pessoas que nascem na cidade do Rio de Janeiro.

Considerações finais

Voltando a questão do Budismo filosófico, ou seja, a interconexão ou relação de interdependência entre objeto e sujeito, mesmo sem saber ou de um modo intuitivo em termos de uma consciência metodológica apriorística, Chang Chi Chai e Jorge Selarón estavam colocando em pratica um método de abordagem muito próximo ao que conhecemos como "Observação Participativa". A única diferença seria que suas imersões intuitivas nos seus objetos, são muito mais profundas, elas são estendidas no tempo sem um fim planejado com antecipação. Isto equivale a ter o objeto "Incorporado"[75], porém sem abordar o objeto por meio de visitas de observação ou de breves laboratórios de campo, como fazem os sistemas acadêmicos de pesquisa.

Uma segunda observação que não poderíamos esquecer seria o fato de que esta escadaria-obra foi sendo construída ao longo do tempo, pouco a pouco. Isto determina uma ausência de impacto de intromissão no contexto público e cultural do lugar, ou uma redução importante do mesmo. Apontamos aqui uma ausência do conceito de "Interferência", em seu sentido mais invasivo em relação ao tecido social vivo que habita o lugar de realização da obra. Com isto, chegamos à conclusão que estes fatos estéticos que estudamos, possuíam uma metodologia intuitiva que demonstrou sua eficiência, no que diz respeito à inserção de configurações artísticas no espaço público, posto que: nestes casos, as imagens artísticas, já nasceram e foram construídas como parte integrante do lugar-suporte. Em fim, tudo isto que comentamos e observamos no decorrer desta escrita, são exemplos específicos do Budismo Filosófico. Este sentido de correspondência, de relação pacifica e concordante, acontece quando o artista percebe aquelas qualidades significantes que emanam do imaginário daqueles que habitam um determinado lugar, organizando a posteriori, sua ação estética, centrada nelas.

75. O termo "incorporação", aqui tenta suscitar o método de "impregnação e interpretação" proposto pelo antropólogo Claude Leví Strauss, onde o investigador somente se sentiria autorizado a falar do objeto uma vez que estivesse verdadeiramente impregnado dele, e como condição para isto, seria necessária uma inserção que demandaria tempo e uma proximidade com o objeto a ser investigado, o seja insertar-se literalmente nele.

Referências bibliográficas

Duque, Félix (2011), *Arte urbano y espacio público*, Res publica, 26, 2011, pp. 75-93. www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/numeros/26/05.pdf [13 de mayo de 2014].
Lynch, Kevin (2000), *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
Schopenhauer, Arthur (2000), *El mundo como voluntad y representación* I, II. Madrid, Alianza Editorial S.A.

Arte público en las manifestaciones sociales de protesta e intervenciones callejeras. Censura institucional y crítica instituyente.

Nos limites da arte pública

Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

O problema

Ultrapassando certo monumentalismo que, tendo a tradição como lastro, associou arte, espaços públicos e efemérides da história, as últimas décadas têm assistido à multiplicação de práticas artísticas que elegeram igualmente os espaços públicos como lócus de sua emergência, quer sejam núcleos urbanos densamente povoados ou, ao contrário, espaços distantes, semi ou completamente desertos e inabitados. Essas práticas explicitaram e tornaram mais complexo um parentesco genealógico, conceitual e histórico que aproxima arte-instalação, *site-specific art* e arte pública.

Para além dessa genealogia, as práticas de arte em processo de transbordamento e de absorção na esfera vernacular da cultura se instalaram com tamanha intensidade que tornaram difícil, ou ao menos inoperante, qualquer tentativa de uma melhor distinção do que seria arte pública no contemporâneo. Com isso, a definição clássica de arte pública como sendo aquela que aponta para a instalação de monumentos e de esculturas em parques e praças há muito se tornou insuficiente. Essas práticas de arte mais avançada têm se articulado para além dos espaços protegidos e descolados das instituições de arte -museus e galerias-, transferindo-se para os espaços públicos em processos que, muito frequentemente, englobam igualmente aqueles que habitam ou que transitam nesses espaços, além das comunidades com as quais interage.

Neste sentido, a definição clássica de arte pública, ao privilegiar monumentos, esculturas, parques e praças, não alcança a complexidade de um processo de desconstrução que viu desaparecer tanto a materialidade da obra (escultura ou monumento) como a fisicalidade do espaço público que outrora acolhia a obra de arte pública (parques, praças e afins), algo identificado pela crítica Eleonor Heartney, ainda na década de 1990, como a "desmaterialização da

arte pública"[76]. Conforme observado por Louis Hock, artista e professor da Universidade da Califórnia, San Diego,

> "[…] arte pública já foi um gramado com uma estátua. […] A política se tornou algo que acontece nos jornais ou nos anúncios da TV. O lugar da comunidade agora é a mídia, telefones, computadores, essas coisas. E nossa obra é colocada como uma estátua nela […]" (Pincus, 1995: 31).

Mas, se o lugar da arte pública parece prescindir da fisicalidade dos espaços públicos em um processo que acompanha *pari passu* o surgimento de práticas de criação artística de caráter efêmero e/ou desmaterializado, ainda é possível colocar em debate a qualidade do lugar de emergência da arte como condição de sua qualificação pública?
A definição oferecida pela crítica e historiadora Lucy R. Lippard para arte pública -uma "[…] arte acessível de qualquer espécie que cuida, desafia, envolve e consulta a audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente […]" (Lippard, 1997: 264)- parece ser suficiente e aplicável à arte que no contemporâneo tem assumido o compromisso de articulação com as instâncias do mundo.
Dessa maneira, se a arte pública instaurou-se nos espaços das cidades e do mundo, espaços entendidos como públicos, como reação ao processo de "privatização" da experiência artística promovido pelo moderno[77], ao mesmo tempo em que, no contemporâneo, o lugar da arte pode ser entendido como sendo qualquer lugar -em uma compreensão atualizada dos preceitos das vanguardas históricas que articulavam arte e vida-, o que certamente inclui os espaços públicos, podemos aceitar a existência de certa convergência entre arte

---

76. Eleonor Heartney reciclou o termo cunhado por Lucy Lippard (1973) em *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley, Cal., University of California Press), embora Lippard afirmasse a própria imprecisão do termo, "já que uma peça de papel ou uma fotografia é tão objetual ou tão 'material' quanto uma tonelada de chumbo, [e que] não é realmente uma questão de quanta materialidade uma obra tem, mas o que o artista está fazendo com isso". (pp. 5-6). A respeito da "desmaterialização da arte pública", ver Heartney, 1997: 206-218.

77. A respeito, ver artigo publicado na Revista ARS da Universidade de São Paulo em 2012, no qual a questão da privatização da experiência artística pelo modernismo é extensivamente discutida (Oliveira, 2012).

pública e arte contemporânea, em especial aquela comprometida, alicerçada e alavancada pelas coisas do mundo mundano.
Isso parece tornar ainda mais complexo, quando não irremediavelmente inoperante, o debate em torno do que qualificaria a arte pública. É bem verdade que muitas vezes esse debate sofreu ataques desqualificativos de segmentos conservadores do campo da arte aos quais não interessava reflexões que viessem a alinhar a arte pública, enquanto, inexoravelmente, empurrariam todo o resto da produção artística para a condição de arte "privada"; como antídoto, o axioma de que "toda arte é pública".
Correndo o risco de adentrarmos em certa circularidade em processo reverso, podemos dizer que toda arte contemporânea mais avançada, aquela que se imbrica com as questões do cotidiano, suas alegrias, agruras e mazelas, é passível de ser entendida como arte pública. Mas isso não significa afirmar, no entanto, que toda arte é publica nem tampouco que todo e qualquer lugar seja o lócus da arte que se quer pública. Neste sentido, o museu de arte, por exemplo, conforme descrito, analisado e escrutinado pelo artista Daniel Buren, parece não ser o lugar adequado para instauração da arte pública:

> "[…] o Museu é um refúgio. […] Sem este refúgio, nenhuma obra pode 'viver'. O Museu é um asilo. A obra encontra-se abrigada contra as intempéries, contra eventuais riscos e, sobretudo, aparentemente protegida de todo e qualquer questionamento […]" (Buren, 2001: 60).

Afinal, a arte que se articula com o mundo mundano, a arte pública, não está em busca de refúgio, asilo ou proteção. Ao contrário, essa arte encontra seu vigor, sua vitalidade e sua razão de ser nos processos de imbricação e de contaminação com a esfera da cultura do cotidiano.
Se o museu de arte, por sua constituição histórica, conceitual e política, não parece adequado para a instauração da arte pública, seria possível encontrar outras instituições, igualmente fechadas, eventualmente até mais restritivas que o museu de arte, capazes de testemunhar a emergência de uma arte pública? Certamente essa possibilidade parece criar certo embaraço para nossas crenças de que a arte pública é dependente dos espaços urbanos. Seria possível acreditar que, para além das ruas, praças, praias e parques, espaços tradicionalmente abertos das cidades contemporâneas, existem outros espaços que, apesar de fechados, permitem o florescimento de

uma arte que assume inequivocamente sua condição pública? São essas reflexões que pretendemos avançar com a análise do programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS), localizado na cidade de São João de Meriti, periferia da cidade do Rio de Janeiro, realizado ao longo do ano de 2016.

O programa

No Brasil, em um passado que se afasta velozmente na visão do retrovisor da história, as residências artísticas, conhecidas por outras designações, integravam o processo de formação dos artistas que, através dela, consolidavam suas carreiras com longos períodos de aperfeiçoamento e de aprofundamento em centros de maior envergadura no universo da produção de arte, notadamente Paris ou Roma.[78] Na atualidade, acompanhando a compreensão de que a formação do artista atravessa outros paradigmas, as residências artísticas já não se constituem como parte da formação do artista, mesmo que em um nível avançado. No entanto, de alguma maneira, persevera o reconhecimento da importância das residências artísticas na consolidação de carreiras, uma vez que, no contemporâneo, "[…] integram, um processo de construção de reputações do artista contemporâneo, como que a reafirmar a necessidade de adequação às novas demandas de trânsito e de enfrentamento de realidades outras […]" (Oliveira, 2016: 13).

O programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS) tem uma história que se apresenta em reverso, uma vez que o que se definiu em princípio, por força de uma edital da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, foi a realização de uma exposição como resultado da residência artística no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Centro do Rio de Janeiro. Assim, antes mesmo do início do progra-

78. De meados do século XIX até 1990, o sistema brasileiro de artes plásticas esteve organizado em torno dos salões nacionais de arte, cuja origem no Brasil remonta à Exposição Geral de 1840. Através da lei federal n° 1.512, de 19 de dezembro de 1951, foi criado o Salão Nacional de Arte Moderna como desdobramento da divisão moderna, existente desde 1940 no Salão Nacional de Belas Artes. A última edição do Salão Nacional de Arte Moderna ocorreu no ano 1977, quando foi substituído pelo Salão Nacional de Artes Plásticas, evento igualmente anual realizado pela última vez em 1990. A respeito, ver Luz, 2006 ("Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão").

ma na cidade de São João de Meriti e no HMHS, já havia o compromisso firmado de que algo fosse feito em um espaço expositivo tradicional da cidade do Rio de Janeiro.

Essa antecipação/inversão das atividades impôs uma situação de alto risco ao do programa de residências artísticas, virando-o de pontacabeça, criando de imediato um enorme desafio para os artistas participantes -Cristina Salgado, Gabriela Mureb, Hélio Carvalho e Roberta Barros- e para os curadores do programa/mostra[79]: como evitar que a força mobilizadora e sedutora de uma ideia de exposição viesse a se sobrepor às práticas cotidianas, imprecisas e fluidas, da experiência da residência em si, permitindo que, a partir das vivências em um tempo que não se apressa nem se pode precisar, as questões pudessem aflorar e ser processadas pelos artistas em seus respectivos processos de criação para cujo adensamento os artistas tinham à disposição o acompanhamento e a interlocução com os curadores.

De qualquer maneira, independentemente da exposição já apontada para o final de 2016, os quatro artistas começaram a frequentar a cidade de São João de Meriti, ou mais precisamente o Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS), a partir de março, em um processo que variou entre 6 e 8 meses de duração ao longo ano, dependendo do(a) artista e do projeto de arte por ele/ela desenvolvido.

São João de Meriti é uma cidade localizada na Baixada Fluminense, distante 17 km do centro da cidade do Rio de Janeiro. Com população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Ibge, 2016) em 460.541 habitantes, São João de Meriti ocupa o 34º lugar entre as cidades do Estado do Rio de Janeiro avaliadas pelo Índice de Desenvolvimento Humano – Municipal. Conhecida por integrar uma região assolada por fortes índices de pobreza e por outros inúmeros problemas partilhados pelas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, a cidade carece de melhor qualificação dos serviços públicos à disposição de sua população, entre os quais os serviços de segurança, educação e saúde. Neste cenário de muitas carências e dificuldades, o Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS) foi inaugurado em março de 2010 com o objetivo de oferecer à população da cidade e da região um serviço quali-

79. O programa de residências artísticas 2016 do Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS) teve a curadoria conjunta assinada pelo autor (Luiz Sérgio de Oliveira) e por Tania Rivera, psicanalista, ensaísta, curadora independente e professora de arte contemporânea da Universidade Federal Fluminense.

ficado de atendimento e acompanhamento médico para gestantes e neonatais em situações de médio e alto riscos clínicos[80]. Este é, portanto, o cenário mais ou menos delineado que Cristina Salgado, Gabriela Mureb, Hélio Carvalho e Roberta Barros enfrentariam em suas residências artísticas, buscando "[…] intervir naquele universo enquanto permitiam que aquele cotidiano banhasse e contaminasse suas experiências de vida, de artista e sua arte" (Oliveira, 2016: 14). Conforme apontado em outra oportunidade, o deslocamento do artista é um fenômeno que

> "[…] coloca em debate o próprio conceito de estabilidade e de fixidez do artista que […] abandona o ateliê, lugar de 'residência' da arte e do artista, para enfrentar as obscuridades de uma 'residência artística'. Neste sentido, entregar-se a uma residência artística implica em assumir as complexidades e os prazeres do encontro com aquele a quem não se conhece, do encontro com realidades outras e, acima de tudo, com o 'outro' que habita essas outras realidades […]" (Oliveira, 2016: 13).

Se por um lado, temos o deslocamento dos(as) artistas em direção à residência no HMHS, por outro lado teríamos adiante o descolamento das experiências e vivências do hospital para o espaço expositivo no Centro da cidade do Rio de Janeiro. De maneira a evitar que as atividades no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica viessem a angariar protagonismo no programa e, assim, superar as próprias experiências da residência, curadores e artistas decidiram que as atividades e ações se concentrariam no HMHS, de maneira que os artistas pudessem interagir com as comunidades (diversas) que frequentam seu cotidiano, permitindo que "aquele cotidiano banhasse e contaminasse suas experiências de vida, de artista e sua arte". Na mesma medida, a mostra programada para o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica precisaria ser valorizada como testemunho daquelas experiências e oportunidade para que um público diferente,

80. O HMHS tem registro de "cerca de 3,2 mil consultas ambulatoriais, 500 partos e 40 mil exames laboratoriais e de imagem realizados mensalmente", o que torna o Hospital "a principal unidade de referência para este tipo de atendimento na Baixada Fluminense", de acordo com o site do HMHS, disponível em http://osshmtj.org.br/hospital-da-mulher-heloneida-studart.php.

um "público secundário"[81] pudesse tomar ciência, de uma maneira mais ou menos distante, mais ou menos residual, e viesse participar da partilha da experiência vivenciada e acumulada na residência no Hospital da Mulher Heloneida Studart.

Os projetos

1 "A Grande Nua", Cristina Salgado

Artista residente na cidade do Rio de Janeiro, assim como os outros três artistas do programa, Cristina Salgado possui larga experiência e longa atuação no sistema de arte brasileiro, no qual realiza/participa regularmente de exposições desde a década de 1990. Com sua participação no programa, Cristina Salgado instalou sua escultura de grandes dimensões intitulada "A Grande Nua" em uma das salas de espera do HMHS.

A proposição de Cristina Salgado pode ser entendida como bom exemplo do quanto os artistas procuravam intervir no cotidiano do hospital, criando assim certas descontinuidades em seus fluxos de rotina, ao mesmo tempo em que se deixavam contaminar pelas experiências e vivências daquele mesmo cotidiano. Enquanto essas experiências reverberaram fortemente nas obras (desenhos, projeções e instalação) que Cristina Salgado preparou para a exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, a decisão de remontar no HMHS uma escultura de grandes dimensões montada previamente nos espaços da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, fez com que o eixo do trabalho se deslocasse do processo de criação em si para o processo de remontagem, para o qual a artista precisaria contar com a ajuda e com a participação de membros da comunidade local. Conforme longamente debatido com a curadoria, a ideia da remontagem d' "A Grande Nua" permitiu que se deslocasse o protagonismo da obra, do processo de criação da obra, para as relações que se estabeleceram e que eram imprescindíveis para seu processo de remontagem.

81. De acordo com Claire Doherty, a "audiência secundária" seria formada pela segunda camada de público de um projeto de participação comunitária, em seguida às comunidades participantes transformadas em coautores (Doherty, 2004: 9)..

Cristina Salgado, “A Grande Nua”, tapetes, dimensões variadas
(montagem no HMHS, São João de Meriti, em 2016).
Foto: autor desconhecido.

Neste sentido, a remontagem d’ “A Grande Nua”, ou mesmo a própria obra, podemos assim entender, transformou-se em um dispositivo que propiciou o estreitamento das relações e das parcerias estabelecidas entre a artista Cristina Salgado e jovens de uma escola pública de ensino médio do entorno do HMHS que participavam de um programa de orientação sexual levado a termo pelo hospital. Essa foi a comunidade eleita por Cristina Salgado para vivenciar suas experiências no HMHS, o que certamente deixou marcas na trajetória da artista.

2 “Sem título (buraco)”, Gabriela Mureb

Gabriela Mureb, por sua vez, escolheu os espaços dos centros cirúrgicos como lócus de sua intervenção e presença no programa de residências artísticas do HMHS. Como nos salões dos jogos de sorte e azar, também nos ambientes gelados dos centros cirúrgicos a iluminação não permite saber que horas são em momentos que avizinham os limites fatais entre vida e morte.

Nesses ambientes, convivendo com inúmeras equipes que se alternavam nas atividades de intervenções nos corpos das mulheres em processos de parto, Gabriela Mureb permanecia à espreita, com seu

olhar arguto de artista, câmera em punho a registrar instantes de impacto que se alojam para muito além da arte. Encolhida na penumbra desses centros cirúrgicos, como se isso fosse uma possibilidade, a artista se fazia presente como um corpo estranho enquanto registrava em fotos e vídeos tudo que seus olhos viam e que nem sempre suas emoções eram capazes de decodificar e, muito menos, de pacificar.
A presença de Gabriela Mureb, como um corpo estranho no seio do corpo técnico do HMHS, acabava integrada a essa comunidade provisória que ali se reunia com objetivos específicos -enfrentar os altos riscos entre vida e morte-, mesmo que uma integração silenciosa, calma, que de alguma maneira se refletem nas obras que foram originadas na experiência da residência artística no HMHS, obras de gestos mínimos como que a sugerir que no encontro entre arte e vida, o melhor que o(a) artista pode fazer é fazer o mínimo, procurar uma penumbra, quando isso é possível, e de lá espreitar o mundo.

Gabriela Mureb, "Sem título (buraco)",2016, vídeo em loop.
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira.

3 “O Deambulatorio”, Hélio Carvalho

Diferentemente de Gabriela Mureb, Hélio Carvalho procurou os espaços abertos de um espaço fechado -o próprio hospital- para circular com seu “Veículo deambulatório” vestido em seu “Traje para deambular”. Esses elementos reunidos constituíram o projeto “O Deambulatório” com o qual Hélio Carvalho percorreu salas, corredores e átrios do HMHS na busca do encontro com os usuários do hospital, tanto as pacientes quanto seus parentes em momentos de expectativa e de aflição.

Roberta Barros, Tomar para si, 2016, *performance* realizada
no HMHS, São João de Meriti, duração da performance:20h40min.
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira.

“O Deambulatório”, assim com a grande escultura de Cristina Salgado, era pouco mais que um dispositivo, uma base de apoio para que o artista entabulasse conversas e mais conversas com aqueles que, usuários do ambiente hospitalar, precisam de válvulas de escape para suas ansiedades e seus medos. E de alguma maneira, era isso que talvez encontrassem no encontro com arte de Hélio Carvalho que, por sua vez, se mantinha suficientemente e prudentemente afastado de qualquer atitude que pudesse vir a ser entendida como messiânica ou evangelista[82].

82. Para Grant H. Kester, teórico e professor da Universidade da Califórnia (San

Transitando pelas dependências do HMHS com um traje -"Traje para deambular"- confeccionado com as diferentes cores dos diversos grupos que compõem o corpo de profissionais do hospital, Hélio Carvalho poderia aparecer em qualquer parte, qualquer lugar poderia ser escolhido para estacionar seu "Veículo deambulatório" e, a partir dessa base, promover o encontro com aquele que não se conhece e de quem provavelmente reteremos apenas alguns traços na memória.

4 "Tomar para si", Roberta Barros

Roberta Barros também perambulou pelos quatro cantos do HMHS. Na verdade, mais que isso, pois o hospital tem muito mais que quatro cantos. Ao longo de uma semana em agosto de 2016, Roberta Barros dedicou um total de 20 horas e 40 minutos a uma *performance* em que, sentada nas diferentes salas de espera das antessalas de exames, consultas e de outras formas de atendimento com os outros usuários (pacientes e parentes), simplesmente esperava... e enquanto esperava, tecia uma barriga de grávida com linhas e agulhas de tricô, a barriga de grávida crescia... e enquanto esperava, a barriga crescia, sendo levada de sala em sala, de antessala em antessala de espera, ao longo de 20 horas e 40 minutos. Sempre como um corpo estranho, uma gestação fictícia dando forma a um bebê simbólico. Um gesto que parecia muitas vezes incompreensível para quem via a artista, em silêncio, dedicada à tarefa de fazer crescer uma barriga simbólica, dedicada à sua tarefa de dar à luz um gesto, uma manifestação de arte, mesmo que isso parecesse algo incompreensível para quem via a artista ocupada e em silêncio.

Diego), nessas relações com a comunidade os artistas correm o risco de se verem identificados como "evangelistas estéticos", o que se reflete "[…] em suas preocupações com questões de melhorias tipicamente associadas à cidade (moradores de rua, cultura de gangues, adolescentes em situação de risco etc.), assim como a relação estabelecida entre esses artistas públicos orientados-para-as-comunidades e as várias comunidades. Conceitos como 'empoderamento' e 'democracia participativa' que fundamentaram a expressão política nos anos 1960 […] estão reemergindo na retórica do artista público orientado-para-as-comunidades" (Kester, 1995).

Roberta Barros, *Tomar para si*, 2016, *performance* realizada no HMHS, São João de Meriti, duração da performance: 20h40min. Foto: Luiz Sérgio de Oliveira.

Uma reflexão

Entre os quatro artistas participantes do programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart -Cristina Salgado, Gabriela Mureb, Hélio Carvalho e Roberta Barros- nenhum tinha uma experiência significativa de trabalhos junto a comunidades nem tampouco uma formação ou treinamento que pudesse ser entendido como adequado para esse tipo de interação e estabelecimento de diálogos e relações (afinal, que treinamento ou formação seriam?). Isso, no entanto, não impediu que os projetos desenvolvidos no âmbito do HMHS, assim como os vestígios, resíduos se preferirmos, dessas experiências e vivências carreadas ao longo da residência no hospital de São João de Meriti apresentados em exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, revelassem o extremo cuidado e atenção hipotecados pelos(as) artistas a esses processos de encontros com os diversos sujeitos que se colocaram à sua frente. Desde médicos, enfermeiros, pessoal de apoio, pacientes, parentes até moradores de rua que adentravam o hospital em busca de um simples copo de água.

É muito provável que os mais afetados por esses encontros tenham sido os (as) próprios (as) artistas, ao aceitarem o desafio de se lançarem e de enfrentarem realidades que desconhecem;

> "[…] Não que isso signifique um transitar por mundos distantes […], uma vez que as realidades e os mundos se miram, se tocam e se deixam contaminar. Mas, seja lá como for, trata-se de uma realidade que se distancia da realidade do mundo da arte, mesmo que, nas últimas décadas e por razões várias, esse mundo da arte tenha alargado […] seus limites para abarcar outras instâncias da vida" (Oliveira, 2016: 13-14).

E neste processo de alargamento, expansão e abarcamento de outras instâncias do mundo e da vida, a arte se fez pública, a arte parece ter borrado definitivamente os limites entre espaços fechados, abertos e semifechados que, em outros tempos, pareciam ser suficientes para delimitar os territórios da arte pública.
As instituições, quando efetivamente públicas e abertas para uso e usufruto por diferentes segmentos da sociedade, parecem ser espaços passíveis de testemunhar a emergência de manifestações de arte pública, termo e conceito que ganham a cada diz maior elasticidade e também maior ressonância em direção a expressões que, utopicamente, permitam dizer que toda arte é efetivamente pública.

Referências bibliográficas

Buren, Daniel (2001), "A função do museu", em: Duarte, Paulo Sérgio (org.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos* [*1967-2000*], Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, pp. 57-62.
Doherty, Claire (2004), "The New Situationists", em: Doherty, Claire (ed.), *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*, Londres, Black Dog Publishing.
Heartney, Eleanor (1997), "The Dematerialization of Public Art", em: Heartney, Eleanor, *Critical Condition*: American Culture at the Crossroads, Cambridge, Ingl., Cambridge University Press.
Lippard, Lucy R. (1997), "Public Art: Old and New Clothes", em: Lippard, Lucy R., *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*, Nova York, New Press.
Lippard, Lucy R. (1973), S*ix Years: the Dematerialization of the Art Ob-*

ject from 1966 to 1972, Berkeley, Cal., University of California Press.
Oliveira, Luiz Sérgio de (2016), "Nos limites da arte", em: Rivera, Tania y Luiz Sérgio de Oliveira (orgs.), *Nos limites do corpo*, Rio de Janeiro, Relacionarte.
Pincus, Robert L. (1995), "The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town", em: Felshin, Nina (ed.), *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism,* Seattle, Washington, Bay Press.
Luz, Angela Ancora da (2006), "Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão", em: *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 13, pp. 59-63.
Oliveira, Luiz Sérgio de (2012), "A mundanidade da arte", em: *ARS*, São Paulo, v. 10, pp. 137-146.
Kester, Grant H. (1995), "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art", em: Afterimage, janeiro de 1995, disponível em https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticevangelists.pdf, consulta em 14/03/2017.

Torre de marfil versus compromiso político. El artista como cientista social de nuevo tipo

Samuel Hernández Dominicis
Asociación Hermanos Saíz, Cuba

I. Precariedad y emergencia: dos caras de una doble moneda

En el año 2014, durante las conclusiones del XX Congreso de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), realizadas el 22 de febrero, el General de Ejército Raúl Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, reconoció:

> "[…] el salario no satisface todas las necesidades del trabajador y su familia, lo que genera desmotivación y apatía hacia el trabajo, influye negativamente en la disciplina e incentiva el éxodo de personal calificado hacia actividades mejor remuneradas con independencia del nivel profesional requerido".

Si bien es cierto que no era la primera vez que hacía alusión al salario como fuente insuficiente de ingresos, en esta ocasión la enunciación reconocía de forma clara y directa, desde la máxima dirección del país, la imposibilidad de satisfacer las necesidades básicas con los ingresos personales; así como dejaba ver de forma literal que los cubanos para vivir debían recurrir a nuevas estrategias que se alejaban en muchas ocasiones, de los sistemas tradicionales de redistribución de las riquezas.

Esta situación no es nueva, desde la década del 90 y con la profunda crisis que caracterizó esos años, los mecanismos de la economía se debilitaron al punto de no garantizar su reproducción. Por ello las estrategias y prácticas cotidianas para nuestra supervivencia dejaron de funcionar de forma abrupta y nuestras políticas sociales, hasta hoy de carácter universal, centralista y vertical, también entraron en crisis. En ese momento se apeló a una reforma económica, igual que sucede en la actualidad, pero desde un estado particular de urgencia y desesperación que muchas veces no permitió atender en su justa medida las especificidades de los contextos y los grupos sociales. Es

decir, las políticas sociales mantenían su carácter universal, pero carecían de instrumentos que reconocieran la diversidad de los grupos a quienes iban dirigidas y las complementaran.
¿Qué sucede entonces con el cambio y la reforma que ocurre en la Cuba de hoy? Desde el año 2010 se estableció como eje de la transformación una premisa netamente económica, colocando lo social en un segundo plano. En la clausura del IX Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas, realizado el 4 de abril de ese año, Raúl reconoció:

> "La batalla económica constituye hoy, más que nunca, la tarea principal y el centro del trabajo ideológico de los cuadros, porque de ella depende la sostenibilidad y reservación de nuestro sistema social".

A partir de este enunciado puede entenderse el proceso de consulta formal desplegado en todo el país para analizar, discutir y reformular un grupo de medidas conocidas como Proyecto de Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución. Una vez terminado este momento de debate y análisis popular, se evaluaron los dictámenes de las cinco comisiones creadas al efecto durante el 6to Congreso del Partido, donde se acordó aprobar los Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución. Estos persiguen como objetivo:

> "Actualizar el modelo económico cubano, con el objetivo de garantizar la continuidad e irreversibilidad del Socialismo, el desarrollo económico del país y la elevación del nivel de vida de la población, conjugados con la necesaria formación de valores éticos y políticos de nuestros ciudadanos".

Además se creó una comisión permanente para la implementación de los mismos, la cual controla, verifica y coordina acciones encaminadas a su puesta en práctica, así como tiene la potestad para incorporar nuevos y conducir la divulgación adecuada de los mismos. Y junto a esta comisión se definió un proceso de evaluación y monitoreo conducido por el Pleno del Comité Central del Partido, el cual debe ocurrir al menos dos veces al año.
Hasta aquí, pudiera entenderse que la sociedad cubana de hoy se caracteriza por un creciente proceso de diversificación y cambio; el cual tiene aristas positivas, pero también está acompañado por un proceso de aumento gradual de la desigualdad y la pobreza. La con-

ducción de las transformaciones no se ha dado de forma homogénea, si no que avanzan, retroceden, se estancan y desde su surgimiento hasta la fecha se caracterizan por un fuerte grado de incertidumbre, a veces de carácter pesimista y otras de carácter optimista. De forma general para referirse a este proceso, se ha utilizado el eslogan, promocionado en nuestros medios de difusión masiva: "Sin prisa, pero sin pausa". Y el cubano de pie, con su humor característico, lo ha redefinido como: "Sin pausa, pero sin prisa".

Junto a estas reformas desde arriba, este mismo cubano ha generado un grupo de estrategias de supervivencia encaminadas al incremento de los ingresos y el nivel de vida, las cuales pueden asumirse como reformas desde abajo. Las mismas se han desarrollado en el marco de la necesidad de solucionar los problemas más inmediatos y cotidianos ya que, a diferencia del eslogan antes utilizado, en esta esfera el tiempo es limitado. Aquí puede destacarse además el surgimiento, cada vez más evidente, de grupos organizados que reclaman visibilidad en torno a la diversidad y su reconocimiento. Aparecen proyectos, reclamos y acciones en torno a la equidad racial, la diversidad de género y el respeto a la libre orientación sexual, y las diversidades juveniles.

Los nuevos sistemas de relaciones sociales establecidos, no solo catalizaron su aparición a partir de la implementación de los Lineamientos, si no que se acrecientan con un proceso paralelo conocido como reordenamiento laboral. Desde el año 2010 fueron publicadas las gacetas oficiales que recogían en sus páginas los reglamentos para la reducción de plantillas infladas y la ampliación del trabajo por cuenta propia. Al respecto, María Victoria Coombs Bryan, directora de Empleo del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, reflexionaba en un artículo publicado en el periódico *Juventud Rebelde, Diario de la Juventud Cubana*, el 30 de octubre del 2010, bajo el título: "No es cuestión de edad, se queda quien mejor trabaje". "No se trata de que al país le sobre la fuerza de trabajo; es que necesita una mejor distribución".

Aun así, a cuatro años de implementadas estas medidas, en el periódico *Trabajadores*, órgano de la Central de Trabajadores de Cuba, apareció un artículo publicado el 6 de abril del 2014, firmado por Gabino Manguela Díaz, Juanita Perdomo, Manuel Valdés Paz y Gretel Díaz Montalvo, titulado: "Reordenamiento laboral: ¿quién se queda, quién se va?" En este podía leerse:

> "Reordenamiento, disponibilidad o reducción de plantillas infladas, no importa cómo lo llamemos, pero nadie recibirá con buen talante la decisión de quedar disponible de su puesto de trabajo. Para la gran mayoría será un auténtico quebradero de cabeza, de ahí lo imprescindible de que ese proceso se ejecute con total apego a sus preceptos y principios". A la par, el ambiente del reordenamiento, ese en que nadie sabe quién se queda, quién se va, ni a dónde irá a parar en caso de quedar disponible, de seguro que también constituye momento de zozobra para no pocos trabajadores".

Hasta aquí el somero esbozo de la sociedad que propongo como punto de partida para analizar la producción de los artistas visuales más jóvenes.

II. El artista como auto-etnógrafo

Desde el surgimiento de nuestras vanguardias, el arte cubano ha estado muy ligado a lo social. Una de sus características más notables como movimiento fue la acción y función social de gran parte de su producción. En las últimas décadas, la producción artística se ha volcado a explorar las contradicciones propias del presente, tanto en el discurso como en la práctica. Por ello no es de extrañar que los artistas más jóvenes se lancen a las calles con el objetivo de interrogar la realidad desde sus propias prácticas cotidianas de vida y creación. Muchas de las obras producidas por ellos se realizan pensando en un espacio de exhibición no tradicional, como las galerías o los museos, si no contextualizadas y desarrolladas en un espacio de implicación y participación social. Precisamente porque son las relaciones sociales las que motivan y generan las propias obras. Y, en muchos casos, la presencia del espectador y su interacción es fundamental para el completamiento de la misma. No es de extrañar así que la obra resultante tenga un carácter procesual y de documento, de registro de la sociedad y sus prácticas cotidianas.

En estas producciones, el artista sale de su zona de confort tradicional para asumir un nuevo rol: el de un investigador social que bebe de los saberes y las prácticas de la antropología, la etnografía, etc. Y al llegar a estos espacios de relaciones, trata de comprender los procesos sociales que tienen lugar, para apropiarse de ellos y poder generar su obra. Comienza a trabajar con un campo de sensibilidades que potencia muchas veces las relaciones sociales existentes, ya sean de carácter social, de producción, culturales, comunitarias, etc. El resultado de

este trabajo no es propiamente una investigación académica dirigida a producir un estudio científico que termine publicado por las editoriales universitarias, más bien está encaminado a develar el contenido humano y el grado de sensibilidad contenido en estas prácticas.
Como decía anteriormente, este no es un modo de hacer novedoso. Dentro de la historiografía del arte nacional podemos encontrar reflexiones y obras de esta índole desde finales de los 80, aunque su conceptualización es mucho más contemporánea. No olvidemos que siempre los procesos artísticos se desarrollan antes de las enunciaciones teóricas que en torno a los mismos suceden. Pero lo que sí es interesante marcar en ese sentido es cómo en la actualidad los artistas se van acercando mucho más a su micro contexto, alejándose de los grandes y gastados metadiscursos, para penetrar en los comportamientos y las sensibilidades; poniendo en evidencia de esta manera grandes problemas sociales. Y complementan el vacío creciente dejado por la prensa oficial y las ciencias sociales que rara vez se pronuncian sobre lo que en estos campos sucede.
Para ilustrar lo hasta aquí abordado utilizaré algunos ejemplos de obras presentadas durante la exposición Xl2 que formaba parte del 6to Salón de Arte Cubano Contemporáneo, realizado el pasado año 2014. Cada obra responde a este carácter antes mencionado y por las particularidades del contexto cubano apuntaré algunos elementos para una mayor comprensión del mismo.

III. Nuevos actores

Expulsión de la República, obra de Mari Claudia García

Con el proceso de disponibilidad laboral realizado en Cuba, más de 500 000 trabajadores quedaron disponibles. Ante esta situación y la aprobación de un grupo de actividades económicas para realizar de forma independiente o "por cuenta propia", comenzó a generarse un nuevo mercado empleador dentro del sector privado. Este hecho, invisible anteriormente, propició que se generaran nuevas estrategias de promoción de necesidades en un contexto donde los medios de comunicación masiva pertenecen al estado y la publicidad aun no es bien vista; sobre todo como práctica asociada fundamentalmente al capitalismo.

"Expulsión de La República" (2014-2015) Instalación-acción.
Pizarras de corcho y madera con información variada,
laptop, mesa y banco de madera.

Para los cubanos, "Revolico", una de las plataformas digitales más reconocidas de compra y venta de objetos, se convirtió desde hace mucho tiempo en la posibilidad de acceso a un mercado paralelo donde satisfacer las necesidades personales. Este soporte, desarrollado inicialmente en versión *online*, desde la aparición del "paquete semanal[83]" comenzó a circular de casa en casa de manera *off line* y con una actualización semanal. Por lo que se convirtió en la plataforma perfecta para que se incluyera dentro de sus *links* las opciones "Busco empleo" y "Ofrezco empleo". Revolico.com nació en el año 2007, es un sitio "hosteado" desde los EEUU y cada mes se consultan y/o publican aproximadamente dos millones de anuncios, aun con las condiciones de conectividad de la isla.

A partir de estos elementos y desde la propia preocupación de la artista sobre la posición que puede ocupar dentro de la Cuba contem-

83. Nombre que recibe la actualización de contenidos multimedia, de carácter semanal, que puede comprarse por diferentes precios de forma ilegal. En este, el cliente puede seleccionar filmes, documentales, música, series de televisión, animados, revistas, etc. a una semana de su lanzamiento en las cadenas de televisión internacional.

poránea, su relación con los mecanismos de producción, servicio y consumo, y la inestabilidad que desde el punto de vista económico tienen gran parte de las prácticas artísticas, se motiva la artista para la creación de esta pieza. La misma, de carácter procesual, consiste en la publicación diaria de un anuncio buscando un empleo que responda a actividades o servicios que la artista sea capaz de realizar fuera del campo del arte. El resultado esperado por ella es una llamada o contacto de ese posible empleador que encuentra el anuncio en esta plataforma. Y a partir de la formalización de la relación laboral la misma pasa a realizar la labor para la cual ha sido contratada. Dentro del marco del Salón la obra se mostró en dos pizarras donde aparecían las informaciones relacionadas con los empleos por los que había sido contratada la artista, reflejando datos como: dinero invertido, ganancia obtenida, inconvenientes de trabajar en ese lugar, el salario devengado, los gastos de transporte, alimentación, etc. En general reflexiones asociadas a cómo ganar dinero. También como parte de la obra había una laptop con la plataforma Revolico.com activada para que el espectador pudiera navegar por los anuncios de la artista, así como para que interactuara con el resto de los anuncios disponibles; es decir que accediera al momento de convivencia promocional en el espacio de divulgación.

De esta forma, el espectador no solo se encontraba con la posibilidad del acceso a este mercado paralelo, si no que a su vez tenía la opción de confrontar y corroborar con datos de los empleos en los que la artista había sido contratada, la pertinencia o no de responder a un anuncio determinado. Digamos que accedía a un análisis de factibilidad, a partir de la comprensión de los pros y los contras desde el punto de vista económico.

Nuevas prácticas

Muestra de cine 3D, obra de Francisco Masó

A partir del proceso de disponibilidad laboral y la consecuente aprobación de un grupo de actividades a realizar por cuenta propia, muchos de los ciudadanos tuvieron iniciativas que no venían recogidas en la lista de licencias permitidas. Por ello, tuvieron que readecuar sus prácticas y acercarlas a las ya establecidas para acceder al amparo legal. Inicialmente, debido al problema que generó el despido masivo y su consecuente impacto social, la dirección del país se hizo de la vista gorda y permitió estas acciones que, recogidas bajo

otras denominaciones, comenzaban a tensar los límites de lo establecido y caían muchas veces en un limbo legal.

Muestra de cine 3D. Realizada durante el 6to Salón de Arte Cubano Contemporáneo en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, del 2 – 12 septiembre de 2014.

Con esta suerte corrió la apertura de los cines 3D como práctica del "cuentapropismo" cubano. Permitidas inicialmente como salas de juegos y recreación, tras el auge que tomaron y el alcance nacional fueron cerradas y prohibidas, con la publicación incluso de esta decisión en el periódico *Granma*, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. Ante la reacción y el descontento popular por la acción acometida por la dirección del estado, se emitió una declaración donde se planteó que la toma de esta decisión estaba asociada a la ilegalidad de la misma, al no existir una licencia aprobada para esta actividad.

Además desde el ministerio de Cultura se reforzó la decisión alegando el cuidado de la política cultural del país y la necesidad de hacerle frente a la banalidad, la frivolidad, la mediocridad, la pseudocultura y a la reproducción de los imaginarios enajenantes del capitalismo que contenían algunos de los materiales proyectados en estas salas.
Vale destacar también que en el contexto cubano el ICAIC (Instituto Cubanos de Arte e Industria Cinematográfica) desde el año 1959, cuando fue creado, establece y controla las políticas de producción, distribución y exhibición de cine a nivel nacional. Los circuitos de exhibición son insuficientes, no están en óptimas condiciones y hasta el momento de la prohibición no estaban equipados para la proyección de audiovisuales en 2D ni 3D.
La obra consistía en la apertura de una sala de cine 3D en la sede del Salón, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, sin fines de lucro y con una programación conformada por clásicos de la historia universal del cine, convertidos a tecnología 3D. Esta acción perseguía saldar la demanda de consumo 3D que había en la población a partir del cierre de estas salas; propiciar en el espacio institucional otro tipo de intercambio de relaciones, acercando las nociones de arte, recreación y esparcimiento; y potenciar la sala de cine 3D como un foro de posible debate a partir de los materiales que se exhibían. Es decir, la programación como ejercicio de poder dentro de la sociedad cubana y el ejercicio desde el individuo que programa. Así mismo generar por primera vez una supuesta programación que sí respondiera desde la inobjetabilidad a los verdaderos valores de la política cultural cubana.
La sala, con capacidad para 25 personas, funcionó de 11:00 a.m. a 4:00 p.m. para que pudiera asistir todo tipo de público, la entrada era gratuita y a cada espectador se le entregaba una bolsa de palomitas de maíz. La muestra de películas fue variada, desde clásicos de la cinematografía internacional y pioneros del cine hasta obras producidas en el año 2009; pero todas planteaban discursos sobre el ejercicio del poder, las relaciones de poder entre individuos o entre el estado y el individuo. Al finalizar la muestra cada día, se realizaban entrevistas a los asistentes para recoger sus opiniones y estas se mostraron como documentación al cierre de la muestra durante los restantes días del Salón.

Nuevos imaginarios sociales.
Mi negocio, obra de Grethel Rasúa

A medida que se han ido consolidando los nuevos emprendimientos por cuenta propia, los imaginarios en torno al universo laboral se han ido modificando. Inversión, ganancias, tiempo laborado, salarios, etc. han sido conceptos reformulados en la mente de los sujetos y han generado nuevos imaginarios sociales. Sobre todo en una sociedad donde un profesional, que puede ganar un promedio de 20 CUC al mes, coexiste con un empleado sin instrucción que friega platos tres días a la semana por 60 CUC. Así comienzan a resignificarse los paradigmas de éxito y se reacomodan las expectativas y los sueños.

"Mi negocio", Instalación - Obra en proceso, 2014.

En el caso de la pieza "Mi negocio", instalación en proceso, en una de las paredes del Salón se desplegó el resultado documental de una investigación realizada por su autora sobre la propiedad privada en Cuba. En ella, diferentes personas creaban y declaraban sus negocios soñados, sus negocios alternativos y sus negocios legales en el contexto actual cubano. Todos desarrollados en correspondencia con los fines personales y encaminados a generar un archivo que registrara las diferentes maneras de asumir la propiedad privada en nuestro país. En el caso de los negocios soñados se exhibían fotos de negocios caracterizados por un cuidado estético de su apariencia y presentación, mientras que los negocios alternativos, por su carácter subterráneo y en los intersticios de la legalidad cubana, aparecían manuscritos

en una pequeña agenda de mano. Los negocios legales aparecían resueltos de forma cercana a los soñados pero no con el mismo grado de regodeo visual que los anteriores.
La obra además, en esta ocasión, se exhibió con una pequeña mesa donde se ubicó un nuevo fichero para que el público pudiera participar de la investigación enriqueciendo el registro que la propia pieza reflejaba. Así los espectadores no solo se convertían en sujetos de la investigación, sino que participan en la misma desde su experiencia y la enriquecían.
El gesto de develar en un espacio formal los negocios que ocurrían en un ámbito legal dudoso, no solo reflexionaba en torno a una realidad otra, fuera de los discursos oficiales, sino que además colocaba en la palestra de discusión la incapacidad de las más de 200 formas de gestión por cuenta propia aprobadas para darle cabida a la creatividad e ingenio del cubano.
Vale destacar que al concluir el mes de julio del año 2014 existían en el país más de 471.085 cubanos acogidos a esa forma de trabajo y que el 69% de los acreditados habían declarado que no tenían vínculo laboral con anterioridad, por lo que esta modalidad no ha resuelto del todo el problema de la disponibilidad laboral. Como tendencia esta cifra ha ido en aumento y al cierre de enero de 2017 se registraban 539.952 personas, según las cifras del Ministerio del Trabajo y Seguridad Social (MTSS) publicadas en el periódico Juventud Rebelde. Como dato interesante vale destacar que de las 178 actividades aprobadas al inicio de esta reforma laboral, hoy suman más de 200 las licencias disponibles y que el 31 % de los trabajadores por cuenta propia son jóvenes.

III. A modo de conclusión

En los últimos años, el aumento de las diferencias económicas entre los ciudadanos ha generado disímiles y crecientes niveles de exclusión en los diferentes sectores de la sociedad cubana. Y si bien la precariedad no es la causa en sí misma una característica nueva de nuestro sistema, son sus consecuencias las que han alcanzado un nivel progresivo y alarmante de visibilización. Ante esta situación y debido a la propia idiosincrasia del cubano, resumida en frases como "estoy en la lucha, resolviendo, tirando, echando pa´lante", han emergido nuevas prácticas, nuevos actores, nuevos sistemas de relaciones sociales, nuevos indicadores de bienestar, nuevos imaginarios sociales, etc.
Los jóvenes artistas cubanos, partícipes de la realidad que los circunda se acercan a estos fenómenos desde sus propias historias de

vida y problematizan el micro espacio, la escena de la vida cotidiana, para profundizar así las reflexiones en torno a los derroteros de nuestro proceso social, su impacto y su futuro. Vemos cómo a medida que las obras se vuelven más particulares, mirando en espacios domésticos cada vez más pequeños, la interrogantes son más amplias y los desafíos aún mayores.

Si bien ha quedado enunciado que lo social como temática no es algo nuevo en nuestra producción artística, pues la vanguardia cubana inauguró un camino explotado sobremanera en la década de los 80, podemos apreciar cómo en estas obras lo relacional juega un papel fundamental a la hora de articular el discurso de las mismas.

Debido a la carencia de un periodismo informativo y cuestionador, así como de resultados investigativos publicados en el ámbito de las ciencias sociales dentro del contexto en el cual son producidas estas obras, estas se convierten en verdaderos registros del acontecer cotidiano de la realidad cubana. Para los futuros investigadores, estas obras, de marcado carácter procesual y con una documentación detallada de sus etapas, serán excelentes referentes como material de consulta.

Referencias bibliográficas

Discurso pronunciado por el General de Ejército Raúl Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en las conclusiones del XX Congreso de la Central de Trabajadores de Cuba, 22 de febrero de 2014. Versión taquigráfica Consejo de Estado

Tabloide Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución. Aprobado el 18 de abril de 2011, Año 53 de la Revolución, y puesto en circulación tras su aprobación en el 6to Congreso del Partido Comunista de Cuba.

http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2010-10-30/no-es-cuestion-de-edad-se-queda-quien-mejor-trabaje/ consultado el 10 de febrero de 2017

http://www.trabajadores.cu/20140406/reordenamiento-laboral-quien-se-queda-quien-se-va/ consultado el 12 de febrero de 2017

http://www.trabajadores.cu/20140824/trabajo-por-cuenta-propia-con-el-pie-en-el-pedal/ consultado el 15 de febrero de 2017

http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2017-03-02/una-cuenta-propia-de-la-ley-y-el-orden-i/ consultado el 10 de marzo de 2017.

A esfera pública – conflitiva – na performance online "111 vigília canto leitura" de Nuno Ramos

Edina De Marco
Museu de Arte de Santa Catarina
MASC

"[…]O Brasil é aqui perto Perto daqui é o Brasil
Feito nós, rouco e sem voz De barro, palha e coco
Mas nunca descoberto Seu segredo eu sei mas calo
A luz, o poste, o orvalho Agora eu sou soldado […]"
Nuno Ramos[84]

Nuno Ramos é um dos mais profícuos artistas contemporâneos brasileiros e um dos mais conhecidos, não somente por seus trabalhos – muitas vezes polêmicos – nas artes visuais, mas também por seus trabalhos como escritor, compositor e ensaísta[85]. Uma de suas obras de maior impacto, "111", foi apresentada pela primeira vez no fim de 1992 na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Produzida logo após o assassinato de cento e onze presos pela Polícia Militar em uma invasão à Casa de Detenção de São Paulo, popular *Carandiru*, como método de contenção de um motim, ocorrido em 2 de outubro daquele mesmo ano[86].

84. Letra da música "Monumento ao soldado desconhecido", do álbum de mesmo nome de Clima (Eduardo Climachauska), lançado em 2016.

85. Nuno Ramos (1960, São Paulo/Brasil) inicia sua produção nos anos 1980 no ateliê Casa 7 (São Paulo) e tem, ao longo destes anos, produzido trabalhos, em diferentes mídias, que geram polêmicas e debates, sendo um dos mais controversos a instalação "Bandeira Branca", apresentada na Bienal de São Paulo de 2010, pelo uso de três urubus vivos. Participa de importantes exposições nacionais e internacionais e, em 2000, venceu o concurso "El Olimpo - Parque de La Memoria", para a construção, em Buenos Aires, de monumento em memória aos desaparecidos durante a ditadura militar argentina (http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/nuno-ramos/), ainda não construído.

86. Além da exposição em Porto Alegre, "111" teve mais duas montagens,

Tendo como fio condutor de sua obra plástica a materialidade, Nuno Ramos utiliza nesta complexa instalação, entre outros elementos, cento e onze paralelepípedos cobertos por piche e breu, em alusão ao número de mortos do Massacre. Sobre cada um desses paralelepípedos, uma fotocópia de notícia de jornal sobre o episódio mergulhada em breu, cinzas de um salmo bíblico e o nome de um dos mortos escrito em matriz de chumbo de linotipia, gravado em negativo. Compõem a instalação materiais como vaselina, barro cru, páginas de seu livro *Cujo*, fotografias aéreas obtidas por satélite na data e horário da invasão, além de uma peça em formato de cruz, com os braços também em matrizes de linotipia com os nomes dos presos assassinados.

O episódio, que ficou conhecido como "Massacre do Carandiru", é considerado o mais sangrento na história do sistema penitenciário brasileiro, quando, em 30 minutos, cento e onze presos foram mortos com uma média de cinco tiros cada um, e oitenta e sete ficaram feridos. Ocorrido no Pavilhão 9 -pavilhão este que abrigava réus primários- do que era à época o maior presídio da América Latina, foi um dos casos mais bárbaros de violação de direitos humanos e um dos mais publicizados, abordado pela grande imprensa de forma sensacionalista e indigna. Em uma exploração obscena, imagens dos corpos ocuparam repetidamente as manchetes dos jornais diários, das revistas semanais e dos noticiários televisivos. Fotografias de dezenas de homens só de calção, agachados, de costas, rendidos no pátio do presídio; homens já mortos e ensanguentados sendo transportados em carrinhos de mão pelos colegas presos sobreviventes; logo, jogados uns sobre os outros de volta à cela; depois, já nus, enfileirados em caixotes rústicos de madeira[87]. Em 2012, em uma entrevista respondendo à pergunta sobre o que o levou à produção de "111", Nuno Ramos diz que a concebeu como uma resposta ao que considerou como uma "segunda violação", a feita pela mídia, "além da morte, a exibição desta morte", "quis fazer quase uma lavagem

---

no Gabinete de Arte Raquel Arnoud, em 1993, e na "Bienal Brasil Século XX", em 1994. Hoje pertence a uma coleção particular.

87. No livro *Estação Carandiru,* Drauzio Varella (1999), além de contar seu dia a dia como médico voluntário no presídio, relata o massacre de 1992. Esse livro foi adaptado para o cinema por Hector Babenco, "Carandiru" (2003), e para o teatro na peça "Salmo 21" de Dib Carneiro (2007). Outras obras também trataram do tema.

dos corpos" (Nuno Ramos, 2012). Em seu trabalho, as imagens dos corpos que aparecem nas matérias de jornal são cobertas pelo breu e pelas cinzas, abolindo "toda referência às imagens da tragédia", como comenta Alberto Tassinari (1997: 192)[88].

Nuno Ramos, *111*, **1992** (detalhe).
Fonte: www.nunoramos.com.br © Nuno Ramos.

Em 2012, vinte anos após o Massacre, o artista retomou o tema na instalação sonora "24 horas 111". Com menor repercussão do que "111", consistiu na leitura do nome dos presos assassinados, durante vinte e quatro horas ininterruptas -do primeiro minuto às 23h59 do dia 02 de outubro- por vinte e quatro leitores, e foi transmitida pela Mobile Radio da 30ª Bienal de São Paulo.

Depois de todos esses anos, o Massacre do Carandiru se configura como o episódio que mais reflete a conjuntura carcerária e o crescente colapso estrutural do sistema prisional brasileiro, expondo a imbricação entre o sistema judicial, as instituições públicas e as representações políticas. Uma afirmação manifesta do "estado de ex-

88. Segundo muitos presos que sobreviveram ao massacre, o número oficial de mortos está abaixo da realidade, já que afirmam que pelo menos 250 detentos foram executados na invasão. Em 2002, o presídio foi desativado e parcialmente implodido; em seu lugar foi criado o Parque da Juventude. Disponível em: http://acessajuventude.webnode.com.br/historia-do-carandiru/

ceção" e de "suspensão da ordem jurídica" que atravessamos, para usar os termos de Giorgio Agambem[89]. O processo contra os policiais envolvidos se arrastou por mais de vinte anos; o julgamento ocorreu em 2013 e 2014, com 74 condenados a penas que variaram entre 48 e 624 anos (*Folha de São Paulo*, 29.09.2016)[90]. Como a defesa recorreu, ninguém pôde ser preso até a resposta ao recurso. Em setembro de 2016, o Tribunal de Justiça de São Paulo anulou os julgamentos, garantindo a impunidade aos condenados. Um dos três desembargadores que julgou o recurso alegou que os policiais agiram em legítima defesa (*Ibídem*)

Reagindo a essa atrocidade, uma vez mais Nuno Ramos retomou o tema e evocou o nome das vítimas com a obra "111 Vigília Canto Leitura". Das 16 horas do dia 1 de novembro às 16 horas do dia seguinte, vinte e quatro pessoas, "cidadãos – intelectuais, artistas, estudantes, policiais, economistas, esportistas" (*Facebook*), leram, cada um durante uma hora, o nome dos presos assassinados no Carandiru. Dessa vez, a leitura estava sendo filmada e transmitida ao vivo, na internet pela rede social *Facebook* e por um canal no site *YouTube*. A leitura também foi transmitida pela rede pública TV Cultura, que a cada hora mostrava 30 segundos da *performance* em sua programação. Cada participante leu os nomes, por ordem alfabética, sentado em frente à janela de um apartamento, que tinha como fundo a cidade de São Paulo como "testemunha silenciosa", reflete Nuno Ramos (Martí, 2016). Reporta-se que em torno de um milhão de pessoas assistiram (*Ibídem*), 3791 pessoas curtiram e 3787 pessoas seguiram a página do *Facebook* (Ramos, 2016).

89. "O estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea. [...] O estado de exceção não é um direito especial (como o direito da guerra), mas, enquanto suspensão da própria ordem jurídica define seu patamar ou seu conceito limite" (Agambem, 2004: 13,15).

90. 340 policiais participaram da ação, 79 foram julgados, 75 condenados (Acessa SP).

Capa da página Facebook; leitura dos Nomes pelo artista Nuno Ramos; leitura pelo ator e diretor de teatro Zé Celso (sentido horário). Fotografias: Bruno Santos/Folhapress.

A internet como lugar de conflito

A potencialidade da internet para alcançar o público ficou manifesta neste trabalho. Que lugar é esse, ubíquo e infinito, em que habitamos, nos comunicamos, nos informamos, trabalhamos, namoramos, consumimos? De que comunidades participamos nas redes sociais? Utopias? Heterotopias? Distopias? Ágoras? Quem é nosso semelhante e quem é o outro? Cada dia passamos mais tempo neste lugar/mundo onde não sabemos muito bem quem são nossos interlocutores, ou mesmo se formamos alteridade. Para a arte, as novas tecnologias da informação e comunicação são um campo vasto ainda a ser explorado, que estabelecem novos mecanismos de produção, circulação e consumo. Saindo de seus espaços tradicionais, a arte neste lugar específico encontra também novas possibilidades de criação de esfera pública, no enfrentamento com multiplicidades de subjetividades e de participação. Que audiência é essa diferente daquelas a que estamos habituados, ou mesmo, que reconhecimento ou que resistência podem criar, diferente daquela que as obras em espaço público já encontram?

A grande audiência conquistada e as reações de embate que perpassam(aram) "111 Vigília Canto Leitura" explicitam e refor-

çam a potência, mas também o conflito, inerente às possibilidades comunicacionais das redes sociais. Essa materialidade, pela primeira vez explorada pelo artista, já pressupunha uma interação pelos "espectadores" – "curtir", "comentar", "compartilhar", "seguir"[91]. Se acompanharmos os comentários na página do Facebook, dificilmente encontraremos algo que classificaríamos como diálogo, debate, e sim, uma profusão de opiniões encerradas, sectárias, palavras chulas e agressões entre os participantes. E repetições. Clichês escritos e uma vez mais postados como resposta a qualquer tipo de negativa. "Bandido bom é bandido morto", repete-se como modelo argumentativo, ou melhor, concluindo a questão. Não se debate por argumentos, mas antes, cria-se um embate, que, de antemão, não supõe o consenso. Talvez por saber da impossibilidade do diálogo? O diálogo -impossível- que se evidencia nas redes sociais nesta esfera pública que a internet cria, expõe um conflito inerente às possibilidades comunicacionais atuaisàs[92].

Página *Facebook* "111 Vigília"
(colagem da autora)

91. O próprio artista, falando em entrevista sobre sua obra Bandeira Branca (ver nota de rodapé n. 2), comenta as agressões que sofreu na rua e as proporcionadas por essa "loucura de internet" (Ramos, 2012).

92. Nuno Ramos não respondeu a nenhum dos comentários, levando-nos a supor que ele não usou a plataforma como possibilidade de diálogo, mas como difusão de sua obra.

Para Jürgen Habermas, a esfera pública (ideal), se constitui na separação entre o Estado e o privado, e o que a define é a participação política, democrática, encenada pela comunicação, ancorada na razão, entre indivíduos universais. Nesta esfera discursiva, as diferenças se solucionariam (Habermas, 1984). Refletindo recentemente, Habermas conclui que a internet não produz esfera pública de discussão crítica, argumenta que produz somente "mônadas conectados eletronicamente" (Jeffries, 2010). "Sua estrutura não é compatível para focar a atenção de um público de cidadãos dispersos que formam opiniões simultaneamente, sobre os mesmos tópicos e cujas contribuições foram escrutinizadas e filtradas por experts" (*Ibídem*). O modelo habermasiano de esfera pública foi criticado e refutado por vários pensadores, entre estes, por Oskar Neght e Alexander Kluge, principalmente por argumentarem que esse modelo não corresponde às interações cotidianas e plurais, antagônicas às formas ideais de comunicação, mas que se mostram, pela perspectiva da experiência, como relações heterogêneas, múltiplas e conflituosas (Negt & Kluge, 1993).
Se o modelo de esfera pública, ancorado em um debate entre iguais e na racionalidade, é impossível, as novas tecnologias de comunicação -e aqui particularmente, o trabalho de Nuno Ramos nas redes sociais- evidenciam essa impossibilidade. Entretanto, argumento que se produz esfera pública, gerada naquilo que Jacques Rancière chama de "dissenso". Dissenso, para o filósofo, não é o conflito de ideias ou de sentimentos, mas sim, "o conflito entre diversos regimes de sensorialidade" (Rancière, 2013: 51). É a produção de dissenso pelas "práticas estéticas", que as torna políticas, não por defender causas ou pontos de vista, mas por mobilizar um conjunto complexo de relações que rompem com a evidência do "lugar comum que ocupam, [...] 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral nas maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (Rancière, 2005: 17).

A enunciação dos Nomes

Em "111", Nuno Ramos expôs os nomes em matrizes litográficas sobre as pedras e matérias de jornal cobertas de breu, como se estivessem aguardando para serem impressos e desse modo tornarem-se parte da História como sujeitos, e não como números. Agora, em "111 Vigília Canto Leitura", cria um memorial no espaço virtual onde os nomes próprios são enunciados repetidamente, e estão lá

para serem ouvidos, para o acesso de qualquer um. A opção do artista por esse dispositivo para apresentação de sua obra e pela voz que nomeia o outro invisível e antes indizível, a torna ato político/artístico, ato que gera dissenso.

"Nome dos mortos", Nuno Ramos,
111 Vigília Canto Leitura, 2016
(extraída do "111 Vigília" do *Facebook)*.

"Mas [sic] do que julgar a justiça, queremos lembrar seus nomes e preservar minimamente sua memória de cidadãos fulminados por um Estado sob cuja guarda se encontravam", diz o texto da página do *Facebook* (Ramos, 2016). Jacques Derrida reflete sobre o "imenso poder" do nome, que quando evocado é "de antemão em 'memória de'. Não podemos separar o nome da 'memória', nem a memória do 'nome', não podemos separar nome e memória" (Derrida, *apud* De Marco, 2016: 24)[93].

93. No artigo "Em nome do Nome – O uso de nomes próprios na arte pública

As vinte e quatro horas de vigília no dia de culto aos mortos, a leitura repetida dos Nomes como ladainha, como canto fúnebre, é como oferecer um ritual de passagem e um pouco de humanidade àqueles corpos amontoados, jogados como coisas para descarte.

Novos tempos, velhas barbáries

O apagamento de nomes próprios nos extermínios que presenciamos diariamente pode ser comparado ao que acontecia nos campos de concentração nazistas, onde os nomes eram transformados em número, dessa forma, todas as mortes eram anônimas e logo se transformavam em estatísticas (De Marco, 2016). Podemos dizer que essas mortes fazem parte de "necropolíticas", como define Achille Mbembe as múltiplas formas de extermínio na contemporaneidade: "armas são usadas com o interesse de destruição máxima de pessoas e a criação de *mundos-mortos,* novas e únicas formas de existência social nas quais vastas populações são sujeitas a condições de vida que lhes conferem um status de *mortos vivos*" (Mbembe, 2003:40). Em qualquer imagem da população carcerária no Brasil vemos estes *mortos vivos*, que podem logo não ser mais nem corpos, só estatísticas. Cinquenta e seis mortos no dia 22 de março deste ano no Complexo Penitenciário Anísio Jobim, em Manaus (AM); ao que prontamente o Governador do Amazonas, José Melo, comenta: "não havia nenhum santo", e o Secretário Nacional da Juventude, Bruno Júlio, diz, por sua vez: "tinha era que matar mais" (Fleck, 2017).

Essas afirmações são do mesmo teor que as muitas postadas no trabalho de Nuno Ramos, um juízo realizado pelos que participam com seus comentários, julgando uma vez mais os que não tiveram direito de defesa. Sem direito de viver e sem direito de morrer dignamente. Não serão essas reações reflexo do que Adela Cortina chama de "aporofobia"? Com este neologismo a filósofa busca designar "uma realidade tão específica na vida social que esta vida não se poderia entender sem contar com ela", que significa medo, repugnância e

---

memorialista", publicado em *Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina* (Espantoso et al., 2015), faço uma reflexão sobre o uso de nomes próprios em monumentos, a partir do "Monumento em Homenagem aos Mortos e Desaparecidos Políticos", de Ricardo Ohtake, inaugurado em 8 de dezembro de 2014 no Parque Ibirapuera em São Paulo, que traz o nome de mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura civil-militar no Brasil.

hostilidade ante a pobreza e as pessoas pobres (Cortina, 2010)[94]. Cortina estende este pertencimento aos *áporoi* à distribuição de outros bens, como o pertencimento à esfera política, à segurança, à educação, como bens que compram ante os demais o reconhecimento e as honras, que também produzem autorrespeito e autoestima.
A vulnerabilidade dos pobres, ligados de alguma forma a infrações com a justiça, nunca foi tão evidente no Brasil como nos últimos tempos, quando vemos criminosos em altos postos políticos, ou milionários, imunes a qualquer tipo de justiça, onde somente algum tipo de pertencimento aos favorecidos na distribuição dos bens é suficiente para absolvê-los frente à opinião pública. Presenciamos diariamente tanto as condenações de muitos sem provas, quanto a falta de condenações de muitos, mesmo com provas suficientes para isto. Talvez a impunidade dada aos policiais do Massacre do Carandiru seja a mesma que em um ambiente virtual autoriza todos a falarem o que quiserem, impunes ao que dizem, repetindo as verdades criadas pelo senso comum ou pela mídia. Nuno Ramos, com sua Vigília, produz esfera pública e afirma a importância de evocar os Nomes, dando dignidade e significância aos que foram condenados à morte em um país que diz não possuir dita pena; produz esfera pública, conflitiva, recusando uma já dada organização do visível, do dizível e do possível.
Exposta ao dissenso, que também é próprio do regime estético das artes, a *performance* instiga uma dimensão emancipatória e alcança uma dimensão política, a mesma que funda a experiência pública. Resta-nos pensar: a que comunidades queremos pertencer? Nesses tempos de Hater[95], o espaço virtual, disponível para qualquer um, pode transformar todos nós em verdugos.

Referências bibliográficas

Acessa SP, *História do Carandiru,* disponível em: <http://acessajuventude.webnode.com.br/historia-do-carandiru>. Consultado em 20.02.2017.
Agambem, Giorgio (2004), *Estado de Exceção*, São Paulo, Boitempo.
Cortina, Adela (2000), "Aporofobia", El País, 7 de março, disponível em:

94. Do grego á-poros, pobre, e fobéo, espantar-se

95. *Hater* é um aplicativo que ajuda a encontrar pessoas, normalmente para paquerar, com base nas coisas que as pessoas odeiam.

<http://elpais.com/diario/2000/03/07/opinion/952383603_850215.html>. Consultado em 13.02.2017.
De Marco, Edina (2016), *Arte Público y Monumento. Dispositivos inmanentes de memorias*, Tese, Doctorado en Bellas Artes, Universidad del País Vasco.
---------- (2015), "Em nome do Nome. O uso de nomes próprios na arte pública memorialística", em: Espantoso, Teresa et al. (eds.), Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina, Cali, Universidad del Valle.
Fleck, Izabel (2017), "Reações de autoridades a massacres lembra Carandiru, diz relator da OEA", Folha de São Paulo, 22 de março de 2017, disponível em: <file:///Users/apple/Desktop/GEAP/Reação%20de%20autoridades%20a%20massacres%20lembra%20Carandiru,%20diz%20relator%20da%20OEA%20-%2022:03:2017%20-%20Cotidiano%20-%20Fo.webarchive>. Consultado em 23.03.2017.
Folha de São Paulo (2016), 27 de setembro, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1817306-tj-anula-julgamentos-que-condenaram-pms-no-massacre-do-carandiru.shtml>. Consultado em 27 setembro de 2016.
Habermas, Jürgen (1984 [1962]), *Mudança estrutural da esfera pública*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
Jeffries, Stuart (2010), "A rare interview with Jürgen Habermas", *Financial Times*, 30 de abril, disponível em: < https://www.ft.com/content/eda3bcd8-5327-11df-813e-00144feab49a>. Consultado em 21.02.2017.
Martí, Silas (2016), "Com público de 1 milhão, acaba ato de Nuno Ramos por mortos do Carandiru", *Folha de São Paulo*, 02 de novembro, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1828761-com-publico-de-1-milhao-acaba-ato-de-nuno-ramos-por-mortos-do-carandiru.shtml>. Consultado em 02.11.2016.
Mbembe, Achille (2003), "Necropolitcs" *Public Culture*, Volume 15, Number 1, pp. 11-40.
Negt, Oskar & Kluge, Alexander (1993 [1972]), *Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*, Minneapolis/USA, University of Minnesota Press.
Ramos, Nuno (2016), "111 Uma Vigília Nuno Ramos", *Facebook, disponível em*: https://www.facebook.com/111UmaVigilia/>. Última consulta em 13.05.2017.
----------(2012), *Roda Viva*, São Paulo: TV Cultura, 1 de outu-

bro, Programa de televisão, disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=fV4P2Sxg1Bk>. Última consulta em 10.03.2017.
----------(2016), "Monumento ao soldado desconhecido", Clima*, Monumento ao soldado desconhecido,* CD, Brasil, disponível em: http://monumentoaosoldadodesconhecido.blogspot.com.br. Última consulta em 01.05.2017.
Rancière, Jacques (2005), *A partilha do sensível. Estética e Política*, São Paulo, EXO experimental.
----------(2013[2008]), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
Tassinari, Alberto et al. (1997), *Nuno Ramos*, São Paulo, Ática.
Varella, Drauzio (1999), *Estação Carandiru,* São Paulo, Companhia das Letras.

Arte de performance y compromiso: la apropiación de un espacio público a través de la denuncia poética de las problemáticas sociales, con el objetivo de sensibilizar al público y/o potencialmente a las autoridades políticas o gubernamentales

Christine Brault
UQÀM
Universidad del Quebec
Montreal

La práctica del arte de performance comprometido que inviste el espacio público, constituye en sí una herramienta excelente de sensibilización para denunciar/revelar ciertas problemáticas sociales actuales tomando una actitud crítica hacia éstas y prefiriendo trabajar con una audiencia amplia y diversificada (Felshin, 1995). Tal acción performativa puede provocar una transformación efímera de un espacio social que hace visible la temática en cuestión así como por su carácter inclusivo –el auditorio como testigo participativo.
También podemos asociar esta forma de arte con el *activismo*. En otros términos, un arte de acción poética tiene un alcance social donde la fuerza de la expresión creativa pretende provocar un cambio notorio en un contexto sociopolítico y no institucional. Citemos por ejemplo la violencia perpetrada hacia las mujeres en México, en toda Latinoamérica y en Canadá, con las mujeres indígenas desaparecidas y asesinadas, situaciones de violaciones de los derechos humanos por demasiado tiempo camufladas por los gobiernos, consecuencias de los tiempos colonizadores.
Este tipo de acción debe efectuarse en los espacios públicos emblemáticos, este reviste un sentido de denuncia, un gesto político mucho más fuerte como si se presentase en una institución artística (Fernández Quesada, 2004), y de esa manera, tener un efecto de palanca sobre la población y las instancias decisorias.
Este trabajo propone ejemplos de acciones que tratan del tema de la violencia de género que se llevaron a cabo en varios países de Latinoamérica como una problemática común tanto al sur como a

Norteamérica, específicamente en Canadá respecto a lo que sucede con las mujeres de las Primeras Naciones.
En ese contexto, presentaré el arte de performance como un arte interdisciplinario y rebelde, y sobretodo un arte de performance comprometido desde mi propio campo de investigación que integra tres aspectos: Cuerpo, Memoria y Resistencia. Este arte puede ser concebido como acciones estéticas y políticas que se realizan en el espacio público como una propuesta de contramedida al elitismo de las instituciones museales y de la expresión de las problemáticas sociales que afectan directamente las comunidades en las cuales las acciones/intervenciones se producen. En primera instancia, presentaré una tipología comparativa del arte de performance comprometido en el espacio público con la ayuda de un mapa heurístico. Posteriormente, enunciaré algunos ejemplos de acciones performativas que visibilizan la problemática del feminicidio en México: Ciudad Juárez, Querétaro, Ecatepec, Oaxaca, y otra en Montreal- Québec para denunciar la problemática de feminicidio de las mujeres indígenas en Canadá. Más tarde hablaré de la dimensión ética que los artistas deben tomar en cuenta cuando trabajan en el espacio público según el proyecto presentado, su contexto social, de la gente que ocupa el espacio, etc. Finalmente, abordaré la temática de la recepción de las acciones performativas y comprometidas y de la problemática del feminicidio en México y en Canadá, afectando en este último a las mujeres autóctonas.

1. El arte de *performance:* un arte interdisciplinario y rebelde

Según Josefina Alcázar, socióloga mexicana, la o el performance, nombrada también arte acción, tiene por principales características de ser un arte vivo, vinculado a la vida cotidiana donde la presencia física del cuerpo del artista es fundamental, generando una experiencia efectiva y corporal, y creado una fuente de comprensión (Alcázar, 2014: 7). Así el arte de performance "es una manifestación artística que invita a la autoreflexión […] como revelador cultural y social" (*Ibídem*), dónde del público y la intimidad se funden una en la otra, en un evento efímero. En el momento de tal acción, el cuerpo del artista se convierte en su propio material y herramienta de expresiónpoética. Por el acto performativo, el performista[96] inscribe su corporalidad en un lugar, en un contexto cultural y situacional escogidos. La creación se desarrolla intrínsecamente a partir de estos últimos elementos que

96. Uso aquí el término "el performista" de manera de incluir todos los géneros.

conllevan inevitablemente un cierto riesgo. Por ejemplo, en una acción en vivo y en directo, alguien del público puede intervenir favorablemente o desfavorablemente en el corazón de la acción en proceso, esta situación puede modificar rápidamente el curso de la acción performativa. Otro factor a considerar es que el artista está sometido a las condiciones meteorológicas. "Cualquiera que sea nuestra manera de reconocer el modo performativo, ninguna garantía o control es posible: la performance se desarrolla igual, independientemente de lo que imaginamos, prevemos y hasta proponemos"[97].

Respecto al término interdisciplinario, este consiste en un arte de investigación que puede integrar diversos campos artísticos como las ciencias sociales u otras. Así, un proyecto de performance, se impregnará del contexto cultural, histórico y social de un sitio dado, para tejer allí luego una serie de gestos artísticos. Esos gestos podrán así revelar un tipo de hibridación, incluso negociación entre los espacios reales, contextuales o sociales y poéticos (Diéguez Caballero, 2007: 189). Estos entrelazamientos abren los procesos performativos a lo desconocido, a lo imprevisible, a una multitud de posibilidades. También podemos calificar a este arte de rebelde por su aprensión en obedecer las reglas, privilegiando los espacios de libertad que les permiten a los artistas coger mejor el pulso de la realidad diaria, un "lugar habitado por la pluralidad" (Alcázar, *op. cit.*: 8), de manera de reducir la distancia entre arte y vida. Un arte que busca la voluntad de expresarse a fuera de los museos de arte con el fin de hacerse más accesible, y que "busca la transgresión de lo establecido" (Alcázar, op. cit.: 9). Un arte que trata de rechazar constantemente los límites.

2. El arte de *performance* comprometido: cuerpo, memoria y resistencia

La práctica del arte de performance comprometido que invierte el espacio público u otro lugar que se presta a la expresión de los derechos humanos constituye en sí un médium excelente y una herramienta de sensibilización y de resistencia para denunciar ciertas problemáticas sociales, sin instrumentalizar por eso la práctica. To-

97. Traducción libre de la citación: "Quelle que soit notre façon de reconnaître le mode performatif, aucune garantie, aucun contrôle n'est possible: le performatif advient, et ce, en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons et même proposons". TouVA, "Performatif" en *Index du performatif*, Québec, Éditions Intervention, Inter: art actuel, Numéro 115, suplemento, otoño 2013, p. 23.

mando una actitud crítica hacia estos y prefiriendo trabajar con un auditorio amplio y diversificado (Felshin, *op. cit*., 1995), un artista que ejerce tal tipo de acción artística puede provocar una transformación notoria de un espacio social/común por la propuesta que ella o él hace visible y/o audible, así como por el carácter inclusivo de su obra que reúne al auditorio como testigo participativo.

Igualmente podemos asociar esta forma de arte a un activismo artístico o "activismo", una forma híbrida que conjuga "arte y activismo". En otros términos, un arte de acción poético tiene un alcance social donde la fuerza de la expresión creativa pretende provocar un cambio notorio en un contexto sociopolítico y no institucional. Ese tipo de acción debe intrínsecamente efectuarse en los espacios públicos claves; reviste un sentido de denuncia, un gesto político mucho más fuerte que si se la presentase en una institución artística (Fernández Quesada, *op. cit*.). Deseando abolir las fronteras, el arte de performance comprometido no tiene ningún límite. No obstante, cuando se emprende tal investigación, el contenido tanto como el continente, detallados según el esquema que se observa a continuación, deben ser tomados en consideración.

Desde mi punto de vista, el "continente" de una performance de este tipo se refiere al lugar donde se realiza tal acción o intervención; para hacerlo, el artista debe a la vez tener en cuenta el contexto geográfico, histórico y sociopolítico. Además, el artista debe considerar fuertemente la comunidad cercana y los ocupantes del espacio público donde el acontecimiento se efectúa, es decir a quienes va dirigida la acción. En cuanto al "contenido", este negocia la causa defendida y las estrategias empleadas por el artista o el colectivo según su planteamiento artístico, así como el dispositivo utilizado. En esta ponencia, a través de una serie de ejemplos de acciones y de intervenciones, presentaré dos tipos de prácticas de arte comprometida y activista. El primero, de tipo relacional directo y el segundo será más bien relacional indirecto. La mayoría del tiempo, tales realizaciones se inician de modo individual o colectivo, pero raramente se llevan a cabo de manera solitaria. Posteriormente, los resultados se presentan en forma de documentación visual y/o sonora, los posibles arranques e impactos que puede generar una acción que se realiza en un espacio común, dónde toda persona puede libremente circular y participar en la acción corriente, hasta los artículos de la prensa, por supuesto si esta ha sido contactada.

La duración de la acción, la fuerza de la presencia del artista, su capacidad de cautivar a un público (iniciado o no) y la curiosidad de sus gestos y/o su discurso pueden suscitar una reacción y reflexión en el auditorio, añadiendo además los materiales utilizados y el enfoque estético del artista. Todos estos elementos son necesarios para que un diálogo pueda poco a poco instalarse sutilmente, que una discusión emane no sólo entre el artista y las personas presentes, sino que también entre los artistas. Tal apropiación efímera de un lugar puede actuar como un disparador y así promover la reflexión a una población determinada, tener un efecto de palanca sobre esta y sobre las instancias decisorias.

El arte de la performance en un espacio público propone una contramedida al elitismo de las instituciones museales, favoreciendo así la expresión de las problemáticas sociales que directamente afectan las comunidades en las cuales las acciones/intervenciones se realizan. Pretenden generar cambios sociales de modo ético y equitativo, sin ninguna violencia. Citemos por ejemplo, la violencia contra las mujeres en México o en Canadá con las mujeres de las Primeras Naciones (Pueblos Originarios) desaparecidas y asesinadas, situaciones de violación de derechos humanos que por demasiado tiempo han sido camufladas por los gobiernos. No obstante, esta investigación tratará sobre todo de la problemática mexicana ilustrando mis inquietudes por algunas acciones e intervenciones realizadas en México, a la vez por artistas mexicanas y por mí misma, con un ángulo activista o poético.

3. Acciones performativas en cuanto a la problemática del feminicidio en México: Ciudad Juárez, Querétaro, Ecapetec, Oaxaca, y en Québec, Canadá

Comienzo esta sección con un proyecto de Lorena Wolffer, nacida en la ciudad de México, que directamente interpela al público según un enfoque artivista (artístico-activista): "Estados de excepción". Tres versiones de este proyecto han sido realizadas: en la ciudad de Querétaro en 2013, luego en Londres con "*The Tea-Party México-London*" en 2014. Con la ayuda de colaboradores, estas intervenciones abordan a mujeres presentes en la plaza y las invitan a intercambiar con otras mujeres y a compartir una comida rica en presencia del artista. "Estados de Excepción" se refiere al artículo 29 de la constitución mexicana donde los derechos fundamentales

de las mujeres se ven suprimidos por las condiciones extraordinarias que pasan durante una guerra, un estado de conflicto civil, una invasión u otra perturbación social. Wolffer intenta así invertir esta "excepción" proponiendo situaciones donde las mujeres invitadas al azar, vienen para participar a ejercer plenamente sus derechos de modo libre y en seguridad (Gómez, 2014).

Otro trabajo realizado por la artista Elina Chauvet es el proyecto colectivo y comunitario, que tiene su origen en Casas Grandes cerca de Ciudad Juárez (Chihuahua), titulado "Zapatos Rojos". Se trata de un proyecto de arte público que se lleva a cabo en diversas comunidades de mujeres en México, en algunos países de América latina y de América del Norte, así también en países de Europa. La instalación incluye una centenas de zapatos de niñas y de mujeres que Chauvet los adquiere por donaciones. Cada par de zapatos representa a una mujer asesinada o desaparecida, estos dispuestos de manera individual y sin su dueña representan la ausencia y dispuestos de manera colectiva representan la voluntad del ciudadano de eliminar la violencia de género, el feminicidio. Elina Chauvet empezó esta serie en Ciudad de Juárez, el 9 de septiembre de 2009, en busca de la solidaridad ciudadana. Es en esta misma ciudad, como mencioné anteriormente, que el término feminicidio tomó toda su amplitud. Trataré de esta problemática más ampliamente en la siguiente sección.

Otro registro importante que nace en 2015 en respuesta a la ola de violencia y a la deshumanización de su región (que generó un clima de miedo dentro su comunidad), es la acción de un grupo de jóvenes mujeres y hombres de Ecatepec (un distrito pobre ubicado en la periferia norte de la ciudad de México). Este grupo se reunió con el fin de crear una performance ambulante. En el marco de una iniciativa escolar, estos jóvenes, con la ayuda de intervenientes y de artistas como mediadores culturales, crearon el colectivo "Las Mujeres de Ecatepec" y la manifestación "¡Las mujeres no somos desechables! ¡Nos Queremos Vivas!". Cansados de vivir constantemente en el miedo, estos jóvenes fabricaron ropas a partir de basura con el fin de expresar un mensaje claro: dejar de tratar a las mujeres como vulgares residuos, que a pesar de su pobreza social, merecen todo el respeto, dignidad y el derecho a la vida.

En una dimensión más poética, destaco aquí el trabajo de la artista de performance Elvira Santamaría Torres, nacida en Oaxaca, que vive actualmente en Irlanda. Su carrera artística se efectúa entre su

país de residencia actual y México. Sus acciones performativas e instalaciones interpelan indirectamente al público según un enfoque humanista y poético, por ejemplo "Central de contrastes" realizada en 2014 en Oaxaca. En respuesta a la noticia de una mujer encontrada mutilada y luego echada muerta en un foso del vertedero de la ciudad de Oaxaca, Elvira decidió realizar esta acción con el objetivo de devolver un poco de belleza a ese lugar donde ocurrió el trágico acontecimiento. Vestida de rosas, ella se convierte en un monumento efímero quedándose inmóvil en un lugar y luego en otro, presentándose en una primera instancia en un mercado público para terminar luego su acción en el vertedero. Contrastes de belleza y de olor con la esperanza de devolverle un poco de dignidad a esta mujer violentamente asesinada. En este lugar, la artista se encontró con una mujer que trabaja ahí hace algunos años y ella manifiesta estar orgullosa de lo que hace en este vertedero.

De un poco más al Norte, quiero mencionar la performance "Québec-Querétaro—acá como allá, todas somos hijas del maíz", una acción que tuve el honor de presentar en el año 2015 en el marco del Festival internacional de performance "Mujeres en ruta", cuyo curador fue el artista Fausto Gracia, de la ciudad de Querétaro. Este encuentro de arte feminista reunía a diversas artistas y latinoamericanas, entre ellas la socióloga Josefina Alcázar y la historiadora de arte y poeta Elia Espinosa, además de activistas contra la violencia de género en Querétaro.

La ciudad de Querétaro se sitúa a 200 km al norte de la ciudad de México. Desde el año 2009 hasta el 25 de noviembre del 2014, más de 1270 mujeres han desaparecido y/o han sido asesinadas y más de 403 en el curso del año 2015 (cifras obtenidas según Amnistía Internacional México). Muchas de ellas son jóvenes adolescentes que fueron secuestradas en una ciudad que paradójicamente es reconocida por ser de alta seguridad pública. La acción "Québec - Querétaro" aborda esta problemática de los numerosos feminicidios del norte a sur de América del Norte a través de la utilización del maíz como material principal, que constituyó durante mucho tiempo la base de nuestra alimentación americana. Así, en la plaza pública del Jardín Guerrero, durante más de tres horas de presencia performativa, me encontraba con personas curiosas, inquisidoras, atando hojas de maíz entre ellas con la ayuda de hilos de colores de nuestras dos banderas (Canadá y México): rojo, blanco y verde.

Québec-Querétaro—acá como allá,
*todas somos hijas del maíz***.**
Foto: Luz Vanegas Pérez.

Al final de mi acción, jóvenes adolescentes que desde el principio jugaban y deambulaban en el espacio con sus bicicletas, a veces se paraban, me observaban y me hacían preguntas. Finalmente, mientras me cubría con el tejido, estos jóvenes, recubrían uno de los suyos con sus bicicletas.

Québec-Querétaro—acá como allá,
todas somos hijas del maíz.
Foto: Erika Mayoral.

Personalmente, esta respuesta a una acción que pretendía oponerse a la violencia hecha a las mujeres produjo un efecto verdadero de contagio poético entre estos jóvenes como una manifestación de solidaridad masculina. Este ejemplo ilustra un resultado convincente, una prueba tangible de lo que puede generar una acción artística, sencilla y pacífica, y que escapa de la voluntad por parte del artista, cuando su propia subjetividad se une a la de la comunidad en la cual ella o él interviene. En el mismo año, en junio del 2015, el proyecto titulado "*Marquer les esprits*" ("Marcar los espíritus") tomaba cuerpo gracias a la iniciativa espontánea de un colectivo de artistas de la performance y del teatro que provenían a la vez de América Latina y de Quebec. La acción performativa se efectuó el 6 de junio en la plaza de la Casa de la cultura Frontenac en Montreal, en el cierre de la exposición "*Oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Tina, Marie et les autres*" ("Olvidadas o desaparecidas: Akonessen, Zitya, Tina, Marie y las otras") presentada durante el evento "*Printemps autochtone II*" ("Primavera autóctona II"). En reacción a la negligencia del antiguo gobierno federal de Stephen Harper, junto a un grupo de artistas nos juntamos con el fin de realizar esta acción colectiva en homenaje a las mujeres autóctonas desaparecidas o asesinadas en Canadá. Esta obra se inspiró del proyecto de Elina Chauvet, "Zapatos rojos" en México. Utilizamos el espacio público de diversos modos tales como la concepción de un afiche en la que se escribieron 1200 nombres de mujeres autóctonas desaparecidas o asesinadas junto con su edad, estos fueron colocados en diferentes muros de la ciudad de Montreal invitando a la gente a asistir al evento. Así también se creó una página Facebook para difundir la acción. En el día del evento, al exterior de la Casa de la cultura Frontenac, la gente del público fue invitada a firmar una petición para solicitarles a los diversos diputados federales y al ministro de justicia de la época realizar una investigación pública. En el año 2016, se realizaron nuevas elecciones ocasión en que Stephen Harper fue removido de su puesto de primer ministro y los canadienses eligieron un nuevo gobierno bajo el mandato de Justin Trudeau que gobierna hasta estos días. Actualmente está en proceso la investigación sobre los múltiples femicidios y desapariciones. Estamos a la espera de los resultados.

Marquer les esprits.
Foto: Eduardo Bustillos.

Marquer les esprits.
Foto: Eduardo Bustillos.

4. Una cuestión de ética

Otro elemento a considerar cuando se ejerce tal práctica artística y social, es el de la ética y de la conciencia en el arte de la performance *in situ* en los espacios públicos manteniendo una coherencia en múltiples facetas. Antes de realizar este tipo de acción pública, en primera instancia es importante cuestionarse el lugar, su historia, la condición y el papel que cumplen sus usuarios, informarse del contexto social y de las realidades políticas y culturales en los cuales un/a artista o un colectivo está a punto de producir una acción performativa o cualquiera intervención artística que interpela directamente o indirectamente a su público, manteniendo el respeto, imperativamente.

5. La recepción de las acciones performativas

Es importante señalar que el hecho de concebir una acción performativa en un espacio público o de iniciar un movimiento unificador por la acción militante cultural, pretende despertar las conciencias y provocar cambios sociales. Los efectos de la recepción entre los participantes y el público a quien va destinada la acción, son imprevisibles y generan una diversidad de reacciones, en acuerdo o en desacuerdo con las acciones propuestas. Según Hans Robert Jauss, "la experiencia estética considerada en su función comunicativa se distingue también del discurso regido por la lógica basada de la comunicación universal (sin reconocer necesariamente) el carácter razonable de la razón" (Jauss, 1978: 156)[98].

6. El feminicidio en México y en Canadá, afectando más específicamente las mujeres autóctonas

Este término que define el asesinato de una mujer por el simple hecho de ser una mujer, fue desarrollado primero por Diana Russell, socióloga estadounidense. Más tarde fue retomado por Marcela Lagarde, una abogada feminista mexicana igualmente profesora en la Universidad Nacional Aútonoma de México (UNAM), quién también es especialista de esta problemática. No obstante, el termino feminicidio no es unánime. Otras investigadoras como Montserrat Sagot (Costa Rica), profesora de la Universidad de Costa Rica, prefieren hablar de

98. Traducción libre de esta citación : *"l'expérience esthétique considérée dans sa fonction communicative se distingue aussi du discours régi par la logique (tenant) de la communication universelle (sans toutefois en reconnaître) le caractère raisonnable de la raison".*

femicidio, más frecuentemente empleado. Sin embargo, Marie-France Labrecque nos habla de la obra colectiva de Fregoso y Bejarano.

> "Le terme féminicide correspond davantage à l'esprit véhiculé par le terme feminicidio en espagnol et, de toute façon, tant femicidio que feminicidio n'existent pas non plus en espagnol. Ainsi, adopter le terme feminicidio / féminicide est une posture politique qui reconnaît la pertinence des théories en provenance du 'sud global'"[99].

Esta problemática del feminicidio, desde principios de los últimos veinte años, afecta más específicamente a México y deriva del patriarcado, del racismo, del despojo, de la privación, del miedo a la perdida de masculinidad, del machismo, o por la acción de los narcotraficantes. La violencia ahora forma parte del cotidiano del pueblo mexicano donde reina un clima de miedo sobre todo entre las mujeres (adultas y jóvenes) que las motiva a reunirse con el fin de reflexionar sobre posibles soluciones para invertir esta situación, para reivindicar el derecho a la vida de cada una y para todas en general.
Respecto a la situación de Canadá, se trataría primero de un genocidio cultural donde se intentó por mucho tiempo invisibilizar los pueblos de las Primeras Naciones confinándolos dentro de reservas, raptando a los niños con el fin de "educarlos" en internados repartidos a lo largo del país. Los últimos fueron desmantelados solo a finales del siglo pasado. Considerando la alta tasa de feminicidios indígenas, fue sólo en los últimos treinta años que se comenzó a censar los asesinatos y las desapariciones, o al menos a ser visibilizados. Actualmente, más de 1200 han sido registrados pero más de 4000 aún están pendientes.
¿Entonces cómo pensar en la resistencia frente a una violencia que conlleva demasiado a menudo el feminicidio? Es lo que me esforzaré por demostrar en la investigación que emprendo actualmente.

---

99. Traducción libre: "El término feminicidio corresponde más al espíritu vehiculizado por el término feminicidio en español y, de todos modos, tanto femicidio como feminicidio no existen tampoco en español. Así, adoptar el término feminicidio / femicidio es una postura política que reconoce la pertinencia de las teorías procedentes del 'sur global'". El concepto de femicidio/feminicidio es presentado por otra parte en una obra colectiva que levanta un panorama de esta problemática en América Latina (Fregoso y Bejarano, 2010).

7. Conclusiones

La estrategia principal que utilizaré en mis investigaciones para abordar el sujeto de la resistencia frente al alza de violencia, específicamente la violencia contra las mujeres en México, será crear puntualmente una serie de acciones performativas de larga duración que conciernen de cerca o de lejos a la gente, una audiencia escogida, invitándola a hacerse espectadores-participantes. Durante estas acciones, desearía suscitar una discusión socio-ético-política con el fin de reflexionar en conjunto sobre las metas que se pueden alcanzar a través de la realización de la performance que trata de feminicidios, las que serán denunciadas de manera poética y sutil. Mi trabajo en el terrero en México me ofrecerá la ocasión de profundizar en una investigación sobre esta problemática, que se efectuará en colaboración estrecha con organismos de derechos humanos de las ciudades elegidas. Será también la ocasión de explorar nuevos dispositivos performativos, que me permitirán renovar mi lenguaje artístico. Además, si se da la ocasión, trataré de reunirme con los participantes antes y después de las acciones con el fin de informarme sobre los cambios que estas podrían haber causados en ellos y de esta manera y también para medir cuales son esos cambios.

A través de esta investigación, espero poder demostrar cómo el estudio y la práctica del arte de performance comprometido (fr. *engagé*) que inviste el espacio público, puede representar una herramienta potente de sensibilización y de resistencia para denunciar ciertas problemáticas sociales en diferentes escalas. ¿En qué medida las acciones performativas comprometidas que se producen en los espacios públicos, difieren de las manifestaciones sociopolíticas colectivas, y finalmente, cuales son los lugares, los espacios que hay que privilegiar para realizar tales acciones?

J'ai longtemps gardé le silence
Aujourd'hui je parle
L'absence de celles qu'on cherche
La perte de celles qui nous ont quitté
Pour un ailleurs indéfini
Où es-tu sœur, mère, grand-mère ?
Où es-tu ?
Justice, mémoire, je me dois d'agir
contre l'oubli, contre l'impunité[100].

100. Mi propio poema, traducción libre: *Por mucho tiempo guardé el silencio*

Referencias bibliográficas

Alcázar, Josefina (2014), *Performance: un arte del yo : autobiografía, cuerpo e identidad,* México, Siglo XXI Editores.
Atencio, Graciela, ed. (2015), *Feminicidio: El asesinato de mujeres por ser mujeres*, Madrid, Fundación Internacional Balthasar Garzón et Catarata.
Bidaseca, Karina (2013), "Feminicidio y políticas de la memoria. Exhalaciones sobre la abyección de la violencia contra las mujeres", en: *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, Buenos Aires, CLACSO, Colección Grupos de trabajo.
Collectif (2013), *Index du performatif*, Québec, Éditions Intervention, Inter: art actuel, Numéro 115, supplément, automne 2013.
Diéguez Caballero, Llena (2007), *Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y politica*, Buenos Aires, Atuel, Collection Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Siglo XX.
Fernández Quesada, Blanca, "Nuevos lugares de intención: intervenciones en el espacio público", Barcelona, Espai Públic, 2004. Consultado en: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf.
Fregoso, Rosa Linda y Cynthia L. Bejarano, eds. (2010), *Terrorizing Women: Feminicide in the Américas*. Durham [NC], Duke University Press.
Gómez, Christian (2014), "Opinión : ¿Arte político o activismo? Estado de excepción, de Lorena Wolffer, en: *Código, Arte-Arquitectura-Diseño*. Consultado en: http://www.revistacodigo.com/opinion-arte-politico-o-activismo-estado-de-excepcion-de-lorena-wolffer/
González Rodríguez, Sergio (2012), *The Femicide Machine*, Los Angeles: Semiotext(e).
Jauss, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard.
Labrecque, Marie France (2012), *Féminicides et impunité: le cas de Ciudad Juárez*, Montréal, Éditions Écosociété.
Lamoureux, Ève (2009), *Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété.
Nina Felshin, ed. (1995), "Introducción", en: *But is this art?: the*

/ Hoy hablo / La ausencia de las que se busca / La pérdida de las que nos dejaron / Para un lugar extraño indefinido / ¿Dónde estas hermana, madre, abuela? / ¿Dónde estas tu? / Justicia, memoria, me debo de actuar contra el olvido, contra la impunidad.

spirit of art as activism, Seattle, Bay Press.
Segato, Rita Laura (2006), *Qué es un feminicidio: notas para un debate emergente*, Brasília, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.
Segato, Rita Laura (2014), *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*, Puebla, Pez en el árbol.
Taylor, Diana y Marcela Fuentes (2011), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política.

Invisibilizadas. La calle como medio para visibilizar lo invisible

Gabriela Pelayo
Universidad Católica Silva Henríquez

> "Jamás decimos 'artista hombre' o 'arte masculino', simplemente decimos 'arte' y 'artista'. La prerrogativa sexual oculta se mantiene por la afirmación de un negativo, un 'otro', lo femenino, como instancia necesaria de diferenciación" (Pollock, 2013: 64).

A lo largo del desarrollo de la historia del Arte, el rol que ha ocupado la mujer ha sido de carácter pasivo, un objeto para la representación, un modelo estático dispuesto a representar lo irrepresentable, una mascarada[101], que permite ver de forma tangible la belleza, la maternidad o la perfección. En definitiva un "Otro", remitiéndonos a la noción de pluralismo y posmodernidad que Owens[102] propone, que nos reduce a ser otro entre otros. El "Otro", que funciona, en este caso, como negativo del hombre[103].

101. La "Mascarada" es un término utilizado por Craig Owens en su ensayo "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", para referirse a como el cuerpo de la mujer es apreciado a lo largo de la historia del arte como representación de cosas irrepresentables, por medio de la seducción y la simulación (Owens, 1983).

102 Craig Owens problematiza el término pluralismo en la sociedad posmoderna, y como la noción de la existencia de un otro nos reduce a ser otros entre otros (Owens, 1983).

103. Análisis inferido en la obra propuesta por la artista Laurie Anderson, denominada "*American son the Move*", que consta de una proyección de ciertas imágenes. Éstas aluden a la transferencia de la comunicación basada en signos. Dentro de esta representación se muestra el esquema de un hombre y una mujer a su lado, ambos desnudos y el ser masculino con la mano alzada en posición de saludo. Owens analiza esta representación en base a lo faltante, "el falo", coexistiendo con la mano alzada, interpelando la relación significado-significante que

La prerrogativa sexual a la cual Griselda Pollock es categórica en enunciar, evidencia como el Arte producido por hombres a lo largo del tiempo es denominado solo Arte y no tiene diferenciación alguna de género ni compuestos que lo acompañen. Mientras que lo producido por mujeres en la misma línea, tiene preestablecida la connotación de género en su definición "Arte Femenino", "Artista Mujer" o "Arte Feminista". Para Pollock, los escritos históricos que relatan parajes de las artes y que si reconocieron a las mujeres de la época como artistas o cercanas al mundo artístico, establecieron esta disyuntiva, creando una esfera completamente separada en el arte, por un lado el Arte, lo creado por hombres y por otro el "Arte de mujeres" o "Arte femenino", lo producido por ellas y de calidad artística incuestionablemente inferior. He aquí génesis de tal diferenciación.
A raíz de lo anterior, para Pollock se vuelve imperante el hecho de visibilizar el trabajo de mujeres artistas a lo largo del tiempo, a modo de recuperación histórica[104], debido a la constante obstrucción de las mismas en la historia del arte universal. Propone la refutación de mentiras sobre la inexistencia de artistas mujeres y con respecto a las que sí han sido admitidas y reconocidas como tal en la disciplina, refutar la falsa idea de que su producción artística pertenece a un segundo orden, un plano de desarrollo inferior en calidad donde finalmente el ser mujer se contrapone al hecho de ser artista[105]. Se aboga a la incapacidad incuestionable, a la falta de la "pepita de oro"[106] descrita por Linda Nochlin, para crear arte. "La creatividad ha sido apropiada como un componente ideológico de masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construida como el negativo del hombre y, por lo tanto, del artista" (Pollock, 2013: 58).
Si nos remontamos al tiempo pasado donde la cita anterior se funda

puede existir y como la mujer a su lado carece del falo y no alza su mano, argumentando "Ya han hablado por ella" (Owens, 1983).

104 Se refiere a un concepto acuñado por Griselda Pollock, en torno a la proposición de una búsqueda de mujeres artistas a lo largo de los siglos de historia del arte universal.

105. Mujer como negativo del hombre.

106. El término "Pepita de oro" es acuñado por Linda Nochlin en su texto analítico ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, en un intento de establecer una metáfora con el genio artístico y el "aura mágica" que rodea todo el arte mimético atribuido al ser masculino que las mujeres no lo poseen (Nochlin, 1971).

y donde el hombre invisibilizó el trabajo artístico de las mujeres ocupando además una posición de orden superior al ser femenino y existió desigualdad entre sí. Si pensamos el tiempo desde ahí y se avanzan varias décadas desde la realidad de la cita hasta la actualidad, apreciamos una igualdad de género en aspectos sociales importantes, como el derecho al sufragio, el desarrollo femenino en el mundo laboral y académico en las diversas áreas del conocimiento, incluso mujeres ya han alcanzado la presidencia de varios países alrededor del mundo.
A pesar de esto, y considerando todos los logros alcanzados por parte de las mujeres, aún somos testigos de que como la sociedad contemporánea ya sumida en otra era, la posmoderna, con un acceso de fácil alcance a internet, a la información y a la tecnología, aún existen lagunas abismantes en este tema, conciencias colectivas y muchedumbres alejadas del mundo del arte quienes no conocen el trabajo de artistas femeninas chilenas que dedicaron su vida al arte, a pesar de las dificultades y las trabas evidentes del medio artístico general y en la sociedad de consumo[107] y las más específicas en temas de género, tales como; condiciones de producción artísticas desiguales[108], desvalorización del "genio artístico" y por lo tanto del resultado final de lo producido por las mujeres, negación al estudio de la anatomía[109] durante siglos de construcción clave para la historia del arte universal, acceso limitado a temáticas en la pintura, asignándoles temas de connotación más cotidiana y hogareña. Éstas

107. El término "Pepita de oro" es acuñado por Linda Nochlin en su texto analítico ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, en un intento de establecer una metáfora con el genio artístico y el "aura mágica" que rodea todo el arte mimético atribuido al ser masculino que las mujeres no lo poseen (Nochlin, 1971).

108. La mujer en su doble rol social, por un lado su perfil profesional en el campo laboral versus su perfil hogareño de madre, esposa y única responsable de las labores de una casa.

109. Las mujeres de aquella época no tenían permiso alguno para reflexionar, mirar, pintar, esculpir, grabar y estudiar la anatomía, tanto masculina como femenina. No pudieron utilizarla como fuente de inspiración de sus obras de arte, por lo que con base fueron obras relevadas a planos inferiores. "A las mujeres les tuvo vedado el acceso a la práctica del dibujo del natural (con modelo desnudo), que constituía la base de las enseñanzas académicas y de la representación desde el siglo XVI al XIX" (Chadwick, 1999: 7).

temáticas oscilaban desde los bodegones, composiciones de paisajes o flores, en comparación a las problemáticas a las cuales los artistas masculinos se enfrentaban y reflexionaban, consideradas en una esfera superior; como la arquitectura, el retrato, el desnudo, etc.

Invisibilizadas

La cuestión de género no es nada nuevo. Es un tema que en las últimas décadas ha sido estudiado y abordado por distintas historiadoras e historiadores del arte con diversas perspectivas y aristas de una temática divergente. Se intenta dar respuesta a cuestiones sociales complejas y convencionalismos de épocas arraigados en las sociedades por siglos, más allá de una temática netamente artística o visual. Chile tampoco ha estado ajeno a estas aproximaciones, puesto que, en el desarrollo de la historia del arte local el rol de la mujer también ha sido de carácter pasivo, una musa fuente de inspiración del quehacer artístico masculino. Sin embargo, existen excepciones en nuestro medio también las cuales evidencian la existencia de mujeres en el arte chileno y cuyo rol va más allá de un simple modelo a retratar. Con respecto a este tema, cabe mencionar por ejemplo el trabajo artístico de las hermanas Mira[110] en parajes de sus incipientes biografías. Se les muestra como mujeres contribuyentes al arte de la época y nombradas entre los más importantes pintores masculinos y libros de historia del arte chileno y de la pintura, pero a pesar aquello, se les tilda en dichos escritos con la denominación de aficionadas con talento. “Hay mujeres que son alocadas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura que se llama genio” (Beauvoir, 2005: 404). Motivo por el cual no son reconocidas como artistas de profesión, además del hecho de que sus carreras artísticas fueron extremadamente cortas y truncadas por el matrimonio y por una vida hogareña, la que se contrapone con una vida profesional.

En consideración de lo anterior, es que la obra nace a partir de la necesidad literal propuesta por Griselda Pollock, que busca la visibilización y exposición, bajo el concepto de recuperación histórica, de centenares de mujeres de profesión artista a lo largo de la historia del arte chileno, a fin de mostrar su presencia, refutando las grandes verdades establecidas con respecto a su no existencia y su baja pertinencia.

Bajo esta perspectiva, es que la intervención tuvo como objetivo

110. Aurora Mira y Magdalena Mira, hermanas pintoras chilenas consideradas pioneras del arte femenino en nuestro país.

inicial incitar la reflexión en torno a la figura femenina en la historia del arte chileno, como un intento preliminar de visibilización, pero solo desde la perspectiva de "Mujer Artista" versus la "Mujer Musa inspiradora", como fue en un pasado. "Su sitio estaba entre los bajorelieves y los vaciados de escayola que son objetos de contemplación y de inspiración por parte de los artistas masculinos" (Chadwick, 1999: 7). Pero, a pesar de lo anterior, estas mujeres presentes en la obra descrita se han apropiado del rol activo y generador de arte, convirtiéndose en sujeto Artista, abandonando la posición de modelo, estilo Musa, tan abundante en la historia del arte.

Para comenzar a generar un torque con respecto al tema, es que la obra que supone la "recuperación histórica" literal, descrita por Pollock, y muestra a 198 mujeres artistas chilenas de forma visual a modo de fichas bibliográficas, con sus nombres de pila, fechas de vida y el lenguaje artístico desarrollado en sus obras. El número asciende a 198 retratos, correspondiente a la cantidad de años en los cuales Chile ha sido un país independiente[111].

La obra se estructura a partir de 198 fotografías individuales, de dimensiones 13 centímetros de alto por 18 centímetros de ancho cada una. Estas imágenes plasman el retrato de una artista mujer chilena a modo de impresión en base al *stencil*[112], imagen que facilita el reconocimiento facial de rasgos cruciales siendo por tanto una imagen más simple de asimilar visualmente[113], además de ser el lenguaje emergente hace ya varios años de la expresión callejera.

Cada fotografía, como modulo individual funciona complementando a la otra, a fin de formar el total de la intervención la cual con-

111. Según el acta independencia de la República de Chile, el día 12 de febrero del año 1818 se consiguió la independencia total de la monarquía española, por lo que realmente a la fecha de la intervención que fue el día 19 de noviembre del año 2016, nuestro país llevaba 198 años como nación libre.

112. El *stencil* (estarcido) es un concepto proveniente de la lengua inglesa, no es una palabra que se incluya en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), que denomina al proceso de estarcir, cuyo verbo significa estampar, alguna ilustración en otro material, por medio de una plantilla previamente cortada.

113 Basado en la Ley de la Gestalt que básicamente son las leyes de la percepción humana, podría resumirse que el *stencil* funciona como la ley del mínimo esfuerzo. "Frente a un estímulo leve, la lectura es la más simple posible visualmente" (Pereiro, 2007: 50).

templa una dimensión final de aproximadamente 3 metros y medio de longitud por 1 metro de ancho, obedeciendo a la arquitectura preexistente de la locación misma.

Vista Frontal del borde del Puente sobre el río Mapocho,
en la intersección de la calle Loreto y José Miguel De La Barra.
Fotografía tomada desde la platabanda del Parque Forestal,
donde se ubicó la intervención.

Cada fotografía va acompañada del respectivo nombre de pila de la artista, su fecha de nacimiento y defunción si corresponde, lo que permite una contextualización de la época en que vivió y la categorización por disciplina artística. En el caso particular de este proyecto se consideraron artistas que trabajaron bajo los lenguajes artísticos de pintura, escultura, grabado y los medios más contemporáneos, a los que se buscó un término que intentó aunar la diversidad de propuestas y obras desarrolladas por las artistas. Para este propósito, se acudió a lo establecido por Rosalind Krauss en el análisis de su ensayo "La escultura en el campo expandido" en el que relativiza, en particular, el termino de escultura y como en los últimos años una seguidilla de cosas que no parecen esculturas han recibido esa denominación. Categorías como la pintura o la misma escultura han sido, en palabras de Krauss, amasadas, extendidas y

retorcidas otorgándole una elasticidad que permite extenderse para incluir casi cualquier cosa. En consideración de lo anterior, es que a las artistas que trabajaron y desarrollaron proyectos de obra con medios y procesos de connotación experimental o características contemporáneas, se catalogaron bajo la denominación de Arte Visual[114]. Por otra parte, referente a la locación de la intervención que proporcionó la forma final de la obra, fue al borde de la ribera del río Mapocho, pleno centro de la ciudad de Santiago de Chile, entre el límite de las comunas de Santiago con Recoleta, en la intersección de las calles José Miguel De La Barra con la Calle Loreto, a metros del Museo Nacional de Bellas Artes. Es precisamente lugar de existencia del reconocido Puente Loreto que une ambas calles por arriba del río Mapocho para el tránsito de peatones y automóviles. Dicho puente alojó la intervención en el costado del parque forestal, a raíz de proporcionar un soporte estable para las 198 fotografías retratos y ser, además, un lugar de paso de muchos transeúntes y automovilistas que pudieron ser espectadores volantes y ocasionales del trabajo. Con respecto a la denominación del proyecto de obra, se establece que no redunda en metáforas ni surrealismos, es muy concreta, por lo que tampoco propone una discusión de egos ni busca posicionar a la mujer como víctima del proceso de invisibilización de la historia, aplicada en cierto punto a como Martha Rosler[115] ve el proceso de

114. Basado en la Ley de la Gestalt que básicamente son las leyes de la percepción humana, podría resumirse que el stencil funciona como la ley del mínimo esfuerzo. "Frente a un estímulo leve, la lectura es la más simple posible visualmente" (Pereiro, 2007: 50).

115.Martha Rosler en su ensayo: "Dentro, alrededor y otras reflexiones" establece cómo por medio de la fotografía documental se archivan imágenes pertenecientes a personas que viven una mala experiencia de vida, que quedan inmortalizadas por dicho momento en una fotografía, objetualizando el ser sujeto persona en un comienzo, para pasar a ser un objeto cosa en una fotografía, a lo que Roland Barthes reflexiona en su texto *La cámara lúcida*. Además del hecho de cómo "El documental, tal y como lo conocemos, transmite (vieja) información sobre un grupo de gente sin poder a otro grupo considerado socialmente poderoso" (Rosler, 1983: 2). Ejerciendo el poder de la siguiente manera: Persona sin poder como las retratadas en las fotografías y el grupo poderoso como el fotógrafo con su cámara en mano y su objetivo como la mirada selectiva y dominadora. A lo que Pierre Bourdieu en uno de sus relatos exploró también bajo el término de violencia simbólica y tiene que ver con lo que sucede en una relación jerárquica entre un ente "dominante"

la toma de la fotografía documental. A pesar de esa reflexión, es que cabe mencionar que las 198 mujeres retratadas en la obra descrita, son valoradas en el medio artístico nacional como grandes artistas y sin etiqueta, reconocidas de profesión, con estudios formales en universidades prestigiosas tanto nacionales como internacionales, admiradas también por su trayectoria, trabajo y obras de arte, ocupando también puestos de trabajo importantes en el rubro, pero en la conciencia colectiva alejada del mundo del arte sus nombres y creaciones artísticas no se conocen, se invisibilizan, haciendo eco a la pregunta formulada por Linda Nochlin en los años 80, donde cuestiona los cimientos fundacionales de la historia universal del arte con la pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", pues si aplicamos la lógica de la interrogante en nuestro país conseguimos respuestas bastante vagas, donde finalmente los únicos capaces de responder a una pregunta supuesta y similar: ¿Cuántas mujeres artistas chilenas conoces?, se reducen a teóricos, historiadores del arte, artistas y gente que rodea la esfera artística nacional quienes, finalmente, podrían responder afirmativamente la pregunta, enumerando y nombrando alguna cantidad.

El golpe visual que genera el trabajo invisibilizadas se relaciona de sobremanera con la estética cartel que proporcionan las desapariciones o extravíos de personas, evocando, en una primera instancia, esa memoria colectiva nostálgica general que podría proporcionar una experiencia de esa índole. En un intento de geo localizar el tema, para nuestro país en general esta memoria de pérdida se ve remarcada por un hecho particular ocurrido alrededor del año 1973, en Septiembre en la capital de Chile, Santiago, donde se fue testigo del conocido Golpe Militar. Hecho desafortunado que marcó la desaparición literal de cuerpos de la ciudad[116], cuerpos perdidos en una época compleja, de mucha represión, horror y muerte. La intervención propuesta, remonta en el imaginario esa pérdida, entrelazándola con la de los centenares de nombres de mujeres que hicieron del Arte su profesión.

---

que ejerce un tipo de violencia sobre la víctima, pero no del tipo físico.

116. Término acuñado por el artista chileno Alfredo Jaar, al referirse a lo ocurrido.

Fotografía ampliada de uno de los módulos independientes que crean el conjunto de la intervención. La imagen muestra el título de la intervención, nombre de pila de la artista retratada, fecha de nacimiento y defunción si corresponde y disciplina a desarrollar en el ámbito artístico.

Con respecto a lo anterior, a veces cabe preguntarse, si después del horror proporcionado por la dictadura chilena, podrían ser relevantes una serie de manifestaciones artísticas que abogan y reflexionan a partir de temas menores que no guardan relación alguna con los derechos humanos o impases políticos del calibre vivido, que manifiesten descontentos reales y sociales con las autoridades estatales de época o potenciando la búsqueda de libertades coartadas. Después de eso quizás no valga la pena trabajar en torno a la democracia o la belleza, pero en la actualidad, también somos presos de otra forma, condicionados por sistemas de poder, basados en la política, la economía y las comunicaciones, y el tema de la producción del Arte hecho por mujeres se relaciona estrechamente con estas condicionantes dejándonos sin lugar a dudas presos de nuestra propia historia, "[…] el arte público permite sostener la fina hebra que conecta al ciudadano con su historia […]" (Szmulewicz, 2015: 181). En consideración de lo planteado por Szmulewicz, el arte público es clave para provocar esa experiencia de conexión en el transeúnte. Por lo tanto, esta obra busca visibilizar lo invisible, dejar entrever la importancia del arte y el rol femenino en el proceso de desarrollo,

tanto en Arte como en la sociedad misma de Chile, además de generar conciencia en el imaginario colectivo de chilenos y chilenas ajenos a este conocimiento, donde este conocimiento se reduce básicamente a visibilizar la existencia de muchas mujeres artistas chilenas.

¿Por qué la calle?

Si el arte, el artista, la obra de arte y la institución museo han respondido a paradigmas categóricos a lo largo de la historia de la humanidad, a lo que Arthur Danto propuso en su teoría de la muerte del arte, un orden histórico para los periodos artísticos, otorgando al paradigma mimético de Giorgio Vasari en la era del Arte como el gran relato legitimador para el periodo pre-modernista, continuando con la gran verdad de la abstracción de Clement Greenberg en la época del arte moderno y se habló en ese entonces de nuestro período, como una posmodernidad sin rumbo fijo, sin paradigmas establecidos que delimiten los márgenes de creación circunscritos a modo de proceder para todos los artistas contemporáneos, es donde la calle, emerge como un soporte más para la exposición y divulgación de obras de arte, y que con el paso del tiempo ha tomado cada vez más protagonismo, permitiendo también llegar a públicos inesperados y desprevenidos. Para Sergio Rojas, en términos locales, el génesis de la calle y el Arte es compartido, desde memorables tiempos, aunque es recientemente, ya en pleno siglo XX, que está toma relevancia como un espacio más de proliferación para el Arte, en la denominada por Rojas, "Ciudad No Pictórica", abriendo el espectro de lenguajes artísticos que no son pinturas, a representar en el espacio calle.

La calle no condiciona ni establece a priori tan estrictos, donde en ellos convergen las condiciones de montaje y desmontaje, formatos y dimensiones predeterminadas, el oficio prolijo por parte del artista y una excesiva preocupación por el cuidado de la propiedad privada en galerías de arte o salas de arte pertenecientes a entidades gubernamentales o fundaciones del rubro, etc. La calle supone una libertad de expresión, donde el arte y el artista podrían expresar una disyuntiva social latente in situ, relacionándose con el lugar, contando historias pasadas o rememorándolas, reinventándolas o incluso creándolas.

Poster realizado a modo de membrete explicativo para la intervención[117].

La calle se inscribe, según Humberto Giannini, como un espacio de tránsito, que otorga una especie de conexión de un extremo a otro,[118] dejándola como un punto ocasional de convergencia, de reunión donde la intervención artística se circunscribe para interesar y

117. La imagen utilizada para el afiche, muestra la obra llamada "Madame Charlotte Du Val Dognes" de la artista francesa Constance Marie Charpentier, obra que data del año 1801, cuyo trabajo sin autoría, en un comienzo, fue atribuido tradicionalmente, encontrándose por algún tiempo invisibilizado, bajo el nombre del pintor francés Jacques- Louis David. Esta obra retrata a una estudiante de arte sentada y dispuesta a crear frente a su croquera de dibujos, en una actitud y rol activo de Artista, tras la croquera y no retratada en ella.

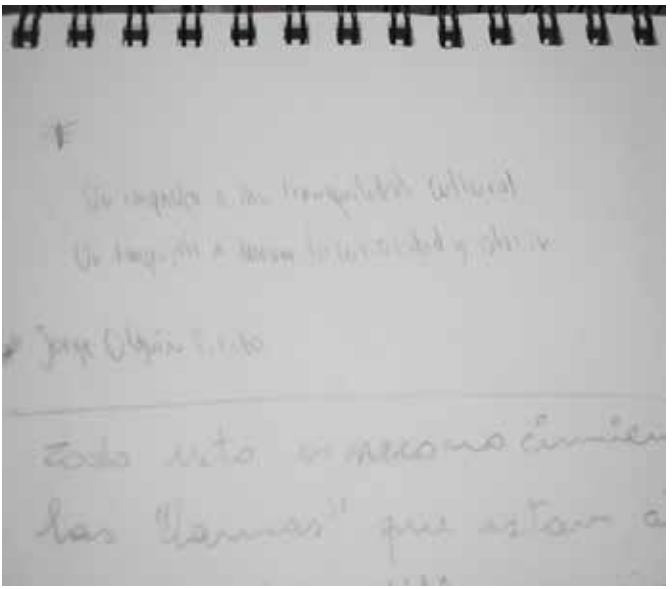
118 Para Humberto Giannini este extremo a otro se manifiesta del trayecto recorrido desde el Domicilio hasta el Trabajo.

romper la rutina de transeúntes. Es un hecho, el cual por medio del dispositivo dejado a modo de libreta de anotaciones, fue recogida la información, donde el espectador que quisiera compartir su opinión, reflexión o alguna manifestación de cualquier tipo respecto a la intervención puede perpetuarla por medio de esta croquera. Uno de los numerosos comentarios resalta y tiene que ver con la ruptura de la rutina[119] como la describió Giannini.

La intervención artística dispuesta en el espacio calle, viene a poner en jaque esa rutina, esa denominada por Giannini, como una ruta instalada para condicionar el tiempo cotidiano de los transeúntes desprevenidos. Viene, también, a proporcionar una práctica distinta de observación, adicionando a ese mirar, un espacio interesante de experiencia, brindando al cuerpo del espectador espacios más suyos, más cotidianos, dispuestos a generar más completas experiencias al cuerpo, puesto que podría llegar a evocar vivencias previas donde convergen factores que potenciaran la intervención, ya sean políticos, personales o incluso basados en la arquitectura ayudando incluso al montaje de la intervención.

En consideración de lo anterior, es por lo que finalmente la calle se concibe, bajo la perspectiva de Gianini, como un espacio público y franco a la manifestación anónima, pudiendo ser el autor un Artista o no, dejando en evidencia la calle, como un lugar de todos y a la vez de nadie. Lo mencionado anteriormente permite que intervenciones artísticas en el espacio público como Invisibilizadas generen una retroalimentación por medio de la evocación de memorias pasadas, como las artistas mujeres perdidas en la historia del arte chileno, que puedan entregar ciertos conocimientos a espectadores nuevos, desprevenidos y ocasionales, el público de paso y no siempre entendido en temas artísticos.

119. La Ruta.



Hecho Fotográfico de estilo documental, recogido por medio de la croquera dejada al costado de la intervención la cual podría ser objeto de escritos y opinión colectiva libre. En la fotografía se muestra un escrito en particular. Este fue redactado por un espectador ocasional de la obra en el puente Loreto, es enfático en recalcar como la intervención irrumpió en su pasiva relación con el espacio cotidiano. "Un impacto a mi tranquilidad cultural. Un empujón a mover la curiosidad y abrir. Jorge Olguín Brito".

Referencias bibliográficas

Allamand, Ana Francisca (2008), *Magdalena y Aurora Mira: Pioneras del arte femenino*, Santiago, Origo Ediciones.
Barthes, Roland (1990), *La cámara lucida*, España, Paidós Ibérica S.A.
Chadwick, Whitney (1999), *Arte, Mujer y Sociedad*, Barcelona, Destino.
Danto, Arthur (2010), *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós Ibérica S.A.
Giannini, Humberto (1987), *La Reflexión cotidiana. Hacia una ar-*

queología de la experiencia, Santiago, Editorial universitaria S.A.
Jameson, Frederic (1983), "La posmodernidad y la sociedad de consumo", en: J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros*, La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, S.A.
Krauss, Rosalind (1983), "La escultura en el campo expandido", en: J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros*, La posmodernidad,* Barcelona, Kairós, S.A.
Nochlin, Linda (1971), "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" en: *Art News*, pp. 22-39; reimpresión.
Owens, Craig (1983), "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en: J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, S.A.
Pollock, Griselda (2013), Visión y Diferencia. Feminismo, Feminidad e historias del Arte, Buenos Aires, Fiordo.
Pereiro, Gerardo (2007), *La evolución es creatividad: El pensamiento circular,* Buenos Aires, Kier.
Rojas, Sergio (2015), "El fin de la página en blanco", en: Szmulewicz, Ignacio (2015), "Arte, ciudad y esfera pública en Chile", Santiago, Metales Pesados.
Rosler, Martha (1983), "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental", en: Ribalta, Jorge. *Efecto real: Debates Posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
Szmulewicz, Ignacio (2015), *Arte, ciudad y esfera pública en Chil*e, Santiago, Metales Pesados.

Abierto, cerrado y no programado
Arte y espacio público en el Festival de Performance de Cali 1997 - 2012[120]

Oscar Mauricio Ardila
Doctorando Katolische Universität Eichstätt-Ingolstadt

1. Presentación

Esta ponencia se concentra en la forma cómo desde las artes plásticas se han consolidado recientemente diversos espacios urbanos de participación política en Colombia que, entre otros, se refieren a la urgencia de implementar en el espacio público mecanismos que fomenten la participación democrática; la puesta en práctica de unas normas mínimas de comportamiento ciudadano; o la consolidación de escenarios representativos para las colectividades enmarcadas en el posconflicto.
En este caso se revisa una plataforma abierta de diálogo que se desarrolló a lo largo de las ocho versiones del Festival de Performance de Cali –un festival independiente de arte contemporáneo (1997 - 2012) organizado por el colectivo de artistas "Helena Producciones"[121]. Este festival abordó progresivamente la inquietud por la interacción entre la sociedad civil y los artistas, para imaginar una transformación social basada en la creatividad.
Para esta investigación se elaboraron una serie de mapas basados en el archivo oficial del Festival y que corresponden a la siguiente información[122]: -Serie de mapas n°. 1 - Expansión del festival de Performance: cartografía del crecimiento del festival en términos

---

120. Esta investigación se ha iniciado gracias a la Beca de Investigación en Artes Visuales otorgada por el Ministerio de Cultura en el marco del Programa Nacional de Estímulos en el año 2015.

121. Actualmente Helena Producciones cuenta con la presencia de los artistas Wilson Díaz, Ana María Millán, Claudia Sarria, Andrés Sandoval y Gustavo Racines como grupo base, al que se han vinculado distintos artistas anteriormente.

122. Actualmente Helena Producciones cuenta con la presencia de los artistas Wilson Díaz, Ana María Millán, Claudia Sarria, Andrés Sandoval y Gustavo Racines como grupo base, al que se han vinculado distintos artistas anteriormente.

espaciales y cronológicos en el área urbana. -Serie de mapas n°. 2 - Categorías del festival: Señalamiento de las actividades del festival: Jornadas de Performances; intervenciones públicas; intervenciones no oficiales–no programadas; charlas y conferencias; componente teórico y pedagógico; talleres y exposiciones. -Serie de mapas n°. 3 - Tipos de lugares: Cartografía del festival según las categorías de los lugares: Arte Público; escenarios descentralizados; fiestas; instituciones; lugares operativos; lugares de participación; patrimonio; espacios pedagógico; sitios no oficiales.

Un análisis de estas cartografías permite seguir el desplazamiento progresivo de la actividad artística local hacia contextos que involucran cuestiones de resistencia, transgresión y subversión afines a diversas iniciativas ciudadanas, proyectos de comunidades rurales, así como de organizaciones estudiantiles y sindicales. Revisar la expansión física del Festival de Performance de Cali, permite ver cómo desde el arte se reactivaron escenarios urbanos significativos para la sociedad civil y la participación ciudadana. En conjunto, artistas y ciudadanos reinterpretaron modelos de participación comunitaria y del arte del performance para señalar lugares de memoria, hacer *reenactements* y establecer redes de trabajo alternativas.

"Abierto, cerrado y no programado" son tres conceptos que se tomaron de la programación del Festival de Performance de Cali que hacían referencia a tres tipos de lugares utilizados para sus actividades. La implementación de estas tres categorías hace evidente un tránsito de trabajos artísticos en diversos contextos y los múltiples acercamientos de las prácticas artísticas al espacio público.

2. Un circuito de circulación cultural no programado

Según sus iniciadores, el origen del Festival de Performance de Cali respondía a la necesidad de crear un circuito de circulación alternativo para artistas jóvenes y "nuevas tendencias artísticas". Se gestionaron escenarios alternativos de circulación ante la carencia de espacios para exposiciones temporales, la ausencia de una política cultural consolidada y el declive del mercado del arte local a mediados de los años noventa[123]. El festival no tenía en sus inicios, el objetivo explíci-

123. Para contextualizar el origen del festival se tuvieron en cuenta las entrevistas realizadas para esta investigación sobre el primer y segundo festival. El colectivo "Helena Producciones" resalta el declive de la escena cultural de la ciudad debido a aspectos de orden económico, en gran medida relacionadas con la

to de expandirse ni de insertarse en el espacio público, ni mucho menos de vincular proyectos comunitarios. Al principio sus actividades se desarrollaron en locaciones únicas y espacios cerrados con el fin de generar espacios de difusión para una escena artística *underground*.

El evento principal y "programado", por decirlo así, era la llamada "Jornada de Performance", una sesión maratónica de acciones hechas por los artistas participantes durante doce, diecisiete horas o incluso días en una locación cerrada. El tipo de performances presentados estaban relacionados con una práctica "anti-artística". Algo en lo que hará énfasis la crítica, al señalar cómo el festival reinterpretaba el carácter de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, específicamente del Dadaísmo, cuando se cuestionaba al objeto de arte y a la institución museística a través del uso del cuerpo y de acciones efímeras, desbordadas, temporales y fortuitas en espacios cerrados (Moncada, 1999).

Cuando se miran los mapas de las dos primeras versiones del festival (1997 y 1998), es evidente que la "Jornada de Performance" no se extendió en la ciudad. Por el contrario, la jornada se llevó a cabo en lugares interiores y "no oficiales" que eran habilitados temporalmente para actividades artísticas. El local de un antiguo billar, en el caso del primer festival, y el polideportivo del Colegio Santa Librada, durante el segundo, eran lugares ubicados al margen del centro de la ciudad y por fuera del circuito de museos e instituciones culturales. En este sentido, podría pensarse que el festival era un evento completamente aislado del público local y de su contexto.

No obstante, la estrategia desplegada para la convocatoria, la producción y la ejecución del festival consolidó paulatinamente un evento de participación abierta que incluía a otros agentes culturales y a diversos proyectos comunitarios. El interés inicial de generar una plataforma desligada de las jerarquías y parámetros de la "institución del arte" (museos oficiales o instituciones públicas) y que cuestionaba la figura curatorial, terminaría por darle al festival un carácter "descontrolado" (Díaz, 2006) y casi anárquico. De

caída del narcotráfico a principios de los años noventa. En ese momento muchas de las galerías de arte y otros espacios de la divulgación cerraron sus puertas. A esta situación se le sumaba una política cultural prácticamente inexistente que no preveía una inversión pública continua ni la negociación de convenios con instituciones culturales a corto y largo plazo para la promoción de esta nueva generación de artistas.

ahí que diversas actividades “no programadas” como fiestas, ventas ambulantes, sesiones de grafiti o manifestaciones públicas, pudieran vincularse a este evento fácilmente. El carácter abierto del festival le daba cabida hasta lo que no estaba planeado. El nombre que se le dio a la sede del primer festival fue “Museo Welcome” (Mejía, 2006), algo que ilustra claramente la estructura abierta de este evento al que estaban bienvenidos todos los que quisieran participar de forma espontánea. (Ver Mapa A.).

Mapa A. Intervenciones en el espacio público realizadas por fuera de la sede la Jornada de Performance durante los siete festivales. Mapa proyectado por el autor. (Ver: “Sobre los mapas” en la bibliografía).

Algunos artistas vieron en el arte del performance una alternativa para involucrarse con espacios abiertos que, de una u otra forma, estaban relacionados con problemáticas sociales locales. Estas acciones trasladaban actividades provenientes de las prácticas urbanas al festival y fueron denominadas como "intervenciones no oficiales" y "no programadas". Así se establecía un desplazamiento de actores y de elementos de la calle hacia el contexto del arte (Díaz, 2006). Un tránsito de este tipo se puede ver, por ejemplo, durante el segundo festival cuando el artista Rosemberg Sandoval desplazó a un niño indigente desde el centro de la ciudad a la sede de la jornada. Allí le hizo una limpieza con algodón y alcohol en una especie de ritual, para finalmente quemar los desechos de este acto (Los espectadores, 1998). De modo similar ocurrió cuando el grupo Casa Guillermo hizo una marcha de varios kilómetros desde la población cercana de Buga hasta la sede de la "Jornada de Performance", donde instalaron una carpa que habitaron durante el evento. Con este gesto hacían referencia al recorrido que hacen los desplazados del norte del Valle para llegar a Cali.

A pesar de estar en contra de la institucionalidad del arte, la tercera (1999), cuarta (2001) y quinta (2002) versiones del Festival de Performance se llevaron a cabo en las instalaciones del Museo La Tertulia. En ese momento, la proximidad a una institución de este tipo propició entre los artistas y los organizadores una reflexión sobre los límites físicos del museo como hecho arquitectónico (espacio cerrado), sobre su territorio y su incidencia en la ciudad.

"Transgredir el espacio" es la expresión que utiliza Juan Medina para referirse al impacto de los trabajos que estaban en contra de la normatividad y del comportamiento que asumen los visitantes de un museo. Medina se refiere así a la expansión de la "Jornada de Performance" más allá de las "paredes y de la escenificación del museo" (Medina, 2006) cuyo borde físico, en el caso del Museo La Tertulia, estaba representado por los accesos al área verde circundante y las puertas de los edificios.

Estos espacios contiguos fueron el lugar para llevar a cabo acciones "no programadas" Por ejemplo, el ingreso al área exterior del museo fue convertido por los artistas en un punto de control fronterizo regulado por el ejército. Giovanni Vargas ubicó a dos soldados de la Policía Militar a la entrada de la Sala Subterránea, quienes hacían requisas exhaustivas y parcialmente agresivas al público. Igualmen-

te ocurrió con el colectivo de artistas “El Grupo” cuando insertaron en los jardines del Museo una volqueta llena de tierra en la que los artistas estaban enterrados hasta el cuello.

La consolidación de una plataforma abierta de participación para artistas como se revisaba anteriormente, incidiría en la consolidación de un circuito cultural alternativo que abarcaba a toda la ciudad. A la “Jornada de Performance”, que caracterizó a los primeros festivales, se le sumaron gradualmente otras actividades de formación y capacitación, así como conferencias, ciclos de video y jornadas pedagógicas. Asimismo, en torno al festival se integraron diversas instituciones que actuaban normalmente de forma aislada. Por ejemplo, durante el séptimo festival (2008) entraron en interacción un museo de arte contemporáneo, con un museo histórico, con instituciones de formación artística no formal, colegios y centros comunitarios de barrios periféricos. (Ver Mapa B.).

Mapa B. Locaciones donde se desarrollaron las actividades del 7 Festival de Performance de Cali. Durante esta versión se consolidaba un circuito de difusión cultural temporal extendido por toda la ciudad. Mapa proyectado por el autor. (Ver “Sobre los mapas” en la bibliografía).

En una reseña Catalina Lozano se refiere a la expansión del festival como una "diversificación de la práctica artística del festival" fomentada por la implementación de formatos de exhibición no oficiales, la programación de proyecciones, las conferencias y los talleres, entre otros. Con esto, Lozano describe un evento que se abrían a todos los segmentos de la sociedad y estaba presente en distintos espacios de la ciudad (Lozano, 2012).

El festival tomaba así el carácter de un encuentro de arte contemporáneo dejando de lado al performance como elemento central, para así extenderse espacial y conceptualmente. La diversificación del festival, como lo formulaba Lozano, tiene que ver entonces con el establecimiento de escenarios para la interacción entre artistas y ciudadanos por fuera de un marco oficial y en diversos puntos de la ciudad. Este circuito involucraba, entre otros, escenarios "no oficiales" (colegios, centros comunitarios, edificios patrimoniales en desuso o abandonado, locaciones privadas) y espacios "descentralizados"[124] (plazas de mercado; plazas públicas, parques, centros de reunión sindicales, universidades). En estos lugares se llevaron a cabo diversas actividades culturales que difundían tanto al performance como práctica artística, como a diversas a prácticas urbanas (proyectos comunitarios). En este sentido, la infraestructura abierta del festival facilitó el encuentro e intercambio de aspectos propios del campo del arte con aspectos de interés social.

3. El lugar de la cultura, de los proyectos comunitarios y de los movimientos sociales

Una expansión en términos físicos hacia la ciudad se puede revisar claramente a partir del sexto festival. En paralelo a la "Jornada de Performance" se hicieron una gran cantidad de "intervenciones no oficiales" y "no programadas" (por ejemplo: estación móvil de intercambio de plantas de coca, concurso de *skating*, repartición de tamales, manifestaciones pro comunismo en la calle, actividades con barras bravas). Por otra parte el festival señaló distintos lugares representativos para la memoria de la ciudad (plazas públicas, edi-

124. La noción de descentralizado se refiere acá a espacios que estaban por fuera del circuito de circulación cultural oficial o, si se quiere, centralizado. Las plazas públicas y los parques ofrecían así un punto de encuentro parar la sociedad civil y los artistas.

ficios patrimoniales, Antigua Licorera del Valle, Antigua Harinera, Hotel Aristi, Galería la Alameda). Igualmente se abordaron escenarios a favor de una participación política como las rutas de las manifestaciones sindicales (desde la estación ferroviaria, autopista sur y a lo largo la avenida quinta), puntos centrales del origen del movimiento estudiantil (Colegio Santa Librada) y barrios de marcada tendencia a la izquierda (Siloé).

Según sus organizadores, el sexto festival representaba una maqueta de la ciudad (Millán, 2015). Con esto se hacía referencia a las actividades realizadas en la Antigua Licorera del Valle, la sede principal en esa ocasión. En sus alrededores se llevaron a cabo lo que denominaron "intervenciones no oficiales" y "no programadas" como se enunciaba anteriormente. Aunque provenían principalmente de las prácticas urbanas, estas actividades se vinculaban al festival con la misma relevancia que se presentaban las prácticas artísticas. En este sentido, la referencia a una maqueta de ciudad tiene que ver con la descripción de la coexistencia e interacción de prácticas artísticas y prácticas urbanas sobre una plataforma abierta, en un "laboratorio" en el que se imaginaban alternativas culturales, económicas y políticas para la sociedad basadas en la creatividad.

La inclusión de iniciativas ciudadanas y proyectos comunitarios como, por ejemplo, la "Escuela de Esgrima" y "Machete de Puerto Tejada" deja entrever un tránsito de saberes y una puesta en diálogo entre otro tipo de agentes culturales y las artes plásticas. Además de los aspectos "performáticos" de la confrontación con machete durante su presentación en la "Jornada de Performance", fueron las problemáticas de las comunidades afro-descendientes, así como las formas de auto-organización, sostenibilidad y la realización de proyectos comunitarios en escenarios rurales, las temáticas centrales abordadas por los líderes, los artistas y el público.

La progresiva orientación del festival hacia el espacio público estaría relacionada, en gran medida, con la proyección de un imaginario del pasado de la ciudad basado en la historia de las iniciativas culturales, en distintos proyectos comunitarios y en el pasado de los movimientos sociales locales. Es el caso del trabajo que se hizo en conjunto con la "Fundación Nueva Luz" en relación al pasado activista de un barrio vinculado a los movimientos de izquierda. Durante el transcurso del festival se hicieron diversas Rutas Turísticas por el barrio Siloé, uno de los primeros barrios de invasión de Cali.

Durante la visita se reflexionaba, entre otros, por la historia del barrio y su vínculo con el grupo guerrillero M-19 en los años ochenta. Asimismo se discutía sobre las problemáticas sociales consecuencia de la falta de infraestructura de urbana adecuada y de la poca inversión social en miras a encontrar soluciones. (Ver Imagen 2: mapa intervenciones públicas).

Por otra parte se hicieron visibles problemáticas enunciadas por la sociedad civil. Para esto se puso en circulación un volante que presentaba en la cara frontal un artículo de prensa. Este artículo trataba sobre un paro de prostitutas y ladrones en el centro de Cali que se iba a hacer en el año 2002. Esta era una iniciativa liderada por José Vladimiro Nieto un estudiante de derecho de la Universidad del Valle[125], quien con esta acción quería llamar la atención sobre las precarias condiciones de vida de este sector. La particularidad de esta acción de protesta de Nieto y la extrañeza que generó en la opinión pública durante el festival vislumbraba cómo el potencial político de una práctica de resistencia ciudadana, podía entenderse también como una acción originada desde la artes plásticas. El público no sabía si el paro era una iniciativa civil o el performance de un artista.

El festival tuvo en cuenta también la historia de la escena cultural de Cali en los sesenta y setenta cuando reactivó algunos de sus escenarios representativos. Durante el séptimo festival (2008) su centro de operaciones estuvo en una oficina ubicada en uno de los edificios al costado occidental de la Plaza Caicedo. En este mismo edificio funcionaba en los sesenta la Librería Nacional y era el lugar principal donde se reunían en esa época los precursores de la vanguardia "Nadaísta" en Cali. La intención de los organizadores del festival era ocupar este lugar y proyectarlo nuevamente como núcleo de las actividades culturales de la ciudad en el presente.

En el transcurso del mismo evento se trabajó en el Hotel Aristi. En este hotel trabajó el cineasta Carlos Mayolo en los años setenta y ochenta. Esta locación estaba prácticamente en desuso y se ocupó de nuevo con las actividades del festival. Así se hacía una especie de cita histórica a la productiva escena cultural del Cali de los setenta. En el Hotel Aristi se llevaron a cabo distintas "intervenciones públi-

125 Lamentablemente el paro no se pudo llevar a cabo como estaba planeado debido a acciones de última hora ejercidas por la administración local. El trabajo de Nieto fue interrumpido debido a su muerte unos meses después. Para ampliar ver: "Nieto, el reciclador de sueños sociales", en: *El País*, 4 de octubre de 2002.

cas en espacios cerrados". Bettina Semmer daba masajes al público y elaboraba unos dibujos del aura de los participantes; Road de Helmut Batista y Jennifer Mojica compartían apartes del recorrido que estaban haciendo por Sudamérica. Igualmente se llevaron las fiestas organizadas por Pablo León de la Barra, La Central y conciertos de las Malas amistades y Royal Waffles.

Con las intervenciones nombradas previamente se marcaron temporalmente lugares de memoria alternativos que estaban por fuera del conjunto oficial de representaciones del pasado y monumentos de la ciudad. En otras palabras, se daba visibilidad a la ciudad como escenario de negociación, tensión y proyección de pensamiento originado desde la sociedad civil. El lugar de la cultura, de los proyectos comunitarios y de los movimientos tiene, que ver entonces con un imaginario de la ciudad, el espacio público, como contenedor de distintas plataformas de participación democráticas. ¿Cuál era realmente el imaginario del pasado de Cali? ¿Cómo se había consolidado una escena cultural tan intensa en los setenta? ¿Cuál era la escena cultural a proyectar? ¿Cuál era la ciudad que se esperaba para el futuro? eran preguntas que encontraban un lugar físico en el presente.

4. El espacio de la imaginación cívica

La incidencia del festival en la recuperación del significado político del espacio público tiene que ver con la reinterpretación de escenarios donde se negocian en colectivo distintas visiones de la sociedad. Como se mencionaba anteriormente, a partir de 2006 el festival consolidó una plataforma de diálogo, un laboratorio, donde se indagaba cómo el arte era capaz de potenciar la vida cotidiana la llamada "imaginación cívica" (Esfera Pública, 2015). Con esto se describía una plataforma de diálogo que promueve un intercambio alrededor de iniciativas comunitarias y problemáticas sociales, entre artistas y comunidades, para la transformación social basada en la creatividad. El espacio de la imaginación cívica tiene acá que ver entonces con la implementación de plataformas "informales" de negociación. Al revisar las actividades hechas para los lanzamientos de los festivales se puede seguir claramente como se abordaron estos escenarios: una plaza de mercado que aparecía como punto de encuentro e intercambio de ideas y la calle misma como escenario de las manifestaciones. Es el caso del lanzamiento del Séptimo festival de Performance

(2008) que se hizo en la Galería La Alameda, una tradicional plaza de Mercado ubicada al margen sur del centro de Cali. Para esto se programó un evento que se tomaría la plaza durante todo un día. Sobre uno de los puestos de ventas se instaló una tarima, los distintos puestos de venta se identificaron con las fotografías de los vendedores y se repartieron bolsas de papel con información impresa del festival que podían ser utilizadas para transportar las compras. Esta acción habilitaba una plataforma de participación a la que podían acercarse tanto los vendedores, los compradores como los asistentes al festival. Por esta tribuna pasaron músicos, activistas, artistas, líderes comunitarios, comerciantes, agricultores, etcétera, quienes con micrófono abierto discutieron sobre las prácticas cotidianas de la plaza, así como sobre distintas problemáticas locales y sus posibles soluciones (Helena Producciones, 2008).

Algo similar ocurrió durante el lanzamiento del octavo festival en 2012. En esta ocasión el lanzamiento se hizo en medio de la marcha de los trabajadores el Primero de Mayo, los artistas se mezclaron con la gente de los sindicatos. El "espacio público como el espacio de la protesta social" (Díaz, 2015) aparece vinculado por primera vez en el contexto del festival como un lugar de tensión y negociación[126]. De este modo, se preparó una pancarta que retomaba la arenga recurrente de estas manifestaciones. "¡Presente, presente, presente!" era el lenguaje utilizado para presentar el festival ante la opinión pública.

126. Frase utilizada por Wilson Díaz para referirse a una connotación actual del espacio público en Colombia. Aunque no fue utilizada oficialmente para el festival, se ha nombrado en este texto porque ilustra en gran medida la visión de los últimos dos festivales.

Miembros de Helena Producciones participan
en la marcha del 1 de mayo de 2012.
Foto: Archivo Helena Producciones.

Por otra parte, el espacio de la imaginación cívica tiene que ver con la consolidación de una plataforma pedagógica. En este caso se trataba de la implementación de un proyecto claramente concebido, más formal si se quiere, orientado a la reflexión sobre problemáticas sociales por parte de la sociedad civil y los artistas.

Una de las preocupaciones esenciales de Helena Producciones a lo largo del festival era la de formar un público alrededor del performance para lo que concibieron las "Jornadas Pedagógicas". Estas jornadas fueron desarrolladas exclusivamente por este colectivo. Así, además de ser los organizadores del festival, los artistas pioneros de este proyecto aparecían también como actores. Originalmente los participantes de estas jornadas eran estudiantes de colegios, universidades e institutos de formación que no tenían énfasis en la formación de artes plásticas. En estas sesiones se procuraba dar una aproximación a los conceptos de las artes vivas, a la experiencia desarrollada en el festival y a proyectos similares a nivel nacional e internacional.

Sin embargo bajo esta categoría se incluyeron paulatinamente proyectos pedagógicos paralelos en el festival y que estaban enfocados en la transformación social a partir de la creatividad. Es el caso de la

“Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social” implementado a partir de 2008. Esta escuela fue desarrollada previamente por Helena Producciones como un proyecto paralelo en contextos rurales de la región suroccidental de país, en los departamentos del Cauca, Valle del Cauca y Nariño a partir de 1998. Su trabajo estaba enfocado en apoyar a las prácticas artísticas en un contexto no profesionalizado, es decir, se concentraba en la interacción con artistas empíricos y con representantes de las comunidades para desarrollar proyectos de transformación social en los que las artes tienen un papel relevante (Ver Mapa C).

Mapa C. Jornadas pedagógicas. Locaciones de las jornadas pedagógicas a lo largo del festival. Instituciones de formación básica primaria y universitaria, de formación en artes, salones comunitarios y espacios sindicales se vincularon alrededor de estas jornadas. Mapa proyectado por el autor. (Ver “Sobre los mapas” en la bibliografía).

Enmarcada en el festival, la "Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social" se extendía hacia un contexto urbano, donde la cuestión de la "funcionalidad del arte" cuestionaba el sentido social y político de las prácticas artísticas (Díaz, 2015). En este sentido, el festival se enfocaba en las cuestiones de auto-organización, autogestión y autorregulación evidentes en el trabajo en los espacios rurales de la región. Ahora se indagaba por su pertinencia en escenarios urbanos y en relación a iniciativas sindicales y comunitarias.

Entre otros espacios, las sesiones se llevaron a cabo en la sede de la Central Unitaria de Trabajadores del Valle (CUT), en la sede de la Fundación Nueva Luz en el barrio Siloé y los talleres de grabado del Museo La Tertulia. En este último espacio, el taller de gráfica se reactivaba para producir imágenes con relevancia política, algo que recordaba el uso del cartel político en Latinoamérica hacia los años sesenta y setenta[127].

Las sesiones estaban pensadas como un "taller de negociación, presentación e intercambio entre grupos organizados que luchan y buscan reivindicaciones y espacios de ciudadanía en Cali y en general en la sociedad colombiana" (Helena Producciones, 2012). Para esto se hacía una revisión de la historia socioeconómica colombiana, de los movimientos sociales y de algunos aspectos del arte político, por ejemplo. Así se buscaba indagar por identidades políticas individuales y colectivas para así proyectar un identidad política de forma visual (Helena Producciones, 2012).

El espacio de la imaginación cívica tiene que ver entonces con la concepción e implementación de plataformas que proyectan a las prácticas artísticas y comunitarias en un escenario político contem-

127 Dice Wilson Díaz: "En el último festival trabajamos con la Central Unitaria de Trabajadores, con las primeras mujeres que votaron que están organizadas, con colectivos *trans*, con colectivos barriales, con colectivos feministas, con grupos indígenas, bueno, nos hemos ido acercando a esos proyectos, pero al mismo tiempo, porque también en un punto vimos que era interesante cómo dialogaban obras de arte con, supongamos, con producciones populares, o con producciones de las comunidades". Los participantes fueron representantes de iniciativas ciudadanas y comunitarios de Participantes: Unión de Ciudadanas de Colombia, Escuela Ciudadana, Asociación de Mujeres Cabeza de Hogar, Central Unitaria de Trabajadores (CUT-Valle), Arte Diverso, Fundación Nueva Luz, Letincelle, Santamaría Fundación, Asociación Agencia Red Cultural, Ruta Pacifica de las Mujeres. Entrevista a Wilson Díaz y Claudia Patricia Sarria, *op. cit*., p. 32.

poráneo. Un escenario que tiene que ver con una identidad política individual y con el reconocimiento del espacio público como un lugar de la protesta social.

La revisión de las actividades del Festival de Performance de Cali desde una perspectiva cartográfica permite describir el desarrollo de un evento que en sus inicios se interesaba principalmente por las actividades artísticas y que poco a poco fue enfocándose en establecer una plataforma de diálogo sobre la noción de bienestar y diversas problemáticas sociales. Esta plataforma iba más allá de la pura representación y se insertaba directamente en la realidad, en la ciudad misma. La construcción de un circuito de circulación no oficial, la referencia temporal a distintos lugares de memoria, así como la implementación de una imaginación cívica, tiene que ver con el reconocimiento de una identidad política individual y colectiva, es decir, con la conciencia de un potencial político que puede circular por espacios abiertos y de la mano de estrategias provenientes de las prácticas artísticas.

Con esta investigación se trata de abrir la cuestión del arte en el espacio público en Colombia a discusiones que comprendan la relevancia de las intervenciones artísticas temporales, las implicaciones de los circuitos de difusión cultural, la interacción entre artistas y ciudadanos y el potencial político del arte, desde una visión de territorio y en conjunto con otro tipo de elementos, más fijo, estáticos, que también hacen parte del arte en el espacio público.

Referencias bibliográficas

Cerón, Jaime (2006), "Performance en la ciudad de Cali, un festival en acción", en: *Festival de Performance de Cali- Colombi*a, Cali, Helena Producciones.

"Del Performance a la Provocación, a propósito del Festival de Performance" (2012), Periódico digital *El Pueblo*, 23 de noviembre de 2012. http://elpueblo.com.co/delperformance-y-la-provocacion/. Consultado el 10 de septiembre de 2015.

Díaz, Wilson (2006), "II Feria de Performance", en: *Festival de Performance de Cali Colombia*, Cali, Helena Producciones.

Díaz, Wilson y Claudia Patricia Sarria (2015), *Festival de Performance de Cali*. Entrevistado por Oscar Ardila. Audio, 15 de agosto.

Helena Producciones (2008), "7 Festival de Performance de Cali", en: *¡Urgente!* 41 Salón Nacional de Artistas, Cali, Ministerio de Cultura.
Los espectadores (1998), "II Feria de Performance", en: *Viceversa,* Cali, Alianza Colombo-Francesa de Cali.
Lozano, Catalina (2012), "Festival de Performance de Cali 1998 - 2008", en: *Six Lines of Flight. Shifting Geographies in Contemporary Art*, San Francisco, University of California Press.
Medina, Juan David (2006), "Performance en el Contexto del Museo", en: *Festival de Performance de Cali- Colombia*, Cali, Helena Producciones.
Mejía, Juan (2015), "Primer Festival Municipal de Performance y Acción Plástica", s. f. http://helenaproducciones.org/festival01.php. Consultado el 08 de agosto de 2015.
Moncada Esquivel, Ricardo (1999), "Lo efímero, el arte del momento", en: *Gaceta Dominical*, octubre 24.
"Nieto, el reciclador de sueños sociales", en: *El País*, 4 de octubre de 2002.
Sarria, Claudia Patricia "Helena Producciones V Festival: Cultura vs Industria". Archivo en línea. Helena Producciones, 2002. http://helenaproducciones.org/festival05.php. Consultado el 15 de septiembre de 2015.

Sitios web

http://helenaproducciones.org/festival03_19.php. Consultado el 10 septiembre de 2015.
http://helenaproducciones.org/escuela_mobil_2012.php. Consultado el 01 de diciembre de 2015.
http://esferapublica.org/nfblog/el-colectivo-colombiano-helena-producciones-recibe importante-premio-de-la-fundacion-zegna-y-la-fundacion-pistoletto-cittadellarte/. Consultado el 19 de septiembre de 2015.

Sobre los mapas

El plano base utilizado para la ubicación de los íconos fue diseñado por Stamen Design, under CC BY 3.0. Data by OpenStreetMap, under ODbL.
Link:http://mapsstamen.com/m2i/image/20170809/toner-lite_HvSwU7PzQ1A

Cumpleaños infelices
Intervenciones artísticas de resistencia en Bahía Blanca (Argentina, 2016)

Diana I. Ribas
Centro de Estudios Regionales
Departamento de Humanidades
Universidad Nacional del Sur (RA)

Dos intervenciones estético-políticas efímeras realizadas en 2016 con motivo de efemérides locales en Bahía Blanca, República Argentina, funcionaron como tácticas (de Certeau, 2000: 43-44) de resistencia que intentaron fisurar las estrategias de utilización del espacio público establecidas por el nuevo gobierno de la coalición Cambiemos desde que asumió en diciembre de 2015. Ambas se desarrollaron en territorios de propiedad estatal que deberían ser de libre acceso y contribuyeron a la construcción de una esfera pública dinámica a partir de la visibilización de las tensiones con las políticas neoliberales y el capitalismo internacional, al superponer interpretaciones que habilitaron sentidos sociales a lo no dicho. Además, la acción colaborativa desarrollada por el colectivo "El amor & el espanto", organizada como un secreto entre cómplices, estableció un "nosotros" estructural en tanto obra de arte público.
Por otra parte, si bien las dos prácticas se desarrollaron en sitios específicos cargados de una fuerte significación histórico-política, la clave de ambas estuvo dada por la participación, que sumó un plus social al contextual.
Finalmente, es necesario señalar que al aprovechar la oportunidad de los aniversarios para operar por impacto como tácticas de fisura coyuntural del poder dominante, el tiempo ha sido en ellas una variable constitutiva tanto como el espacio.

Un caballo de Troya amarillo

El 25 de octubre de 2015, Cambiemos -la alianza entre el Pro, la Unión Cívica Radical y Coalición Cívica ARI-, se impuso en los

comicios de Bahía Blanca[128]. Cinco días después fue organizado el grupo cerrado de *Facebook* denominado "El amor & el espanto. Cultura bahiense contra el neoliberalismo" con el objetivo de "impedir que se reviertan conquistas que se lograron con el kirchnerismo, con el radicalismo y con el peronismo del ´45" (*EcoDías*, 17-4-2016: 5). Conformado en sus inicios por intelectuales y artistas, derivó en asambleas de cien personas[129] y la realización del evento "No da lo mismo" el 15 de noviembre. Evidenciando la fluidez de contactos al interior del campo cultural y su funcionamiento predominantemente atravesado por el carácter exhibitivo, fueron presentadas manifestaciones literarias, musicales y teatrales de distintos estilos en un escenario improvisado en la ribera del arroyo Napostá. La indiferencia de los paseantes no involucrados de manera directa en las actividades organizadas, que pretendían desenmascarar el discurso del montaje mediático, se evidenció de nuevo una semana después en los resultados del balotaje de las elecciones presidenciales, que otorgó el triunfo al macrismo.

A fines de marzo de 2016, el colectivo virtual organizó una marcha en contra de la vicepresidenta del Consejo Escolar que había opinado que "quien tiene hambre toma cualquier leche" como respuesta ante el reclamo de uno de los comedores escolares señalando que la leche en polvo entregada por el Estado tenía mal olor y sabor. La acción quedó en suspenso cuando, ante la expectativa de la acción, los cruces entre los representantes del Consejo Escolar y el gobierno

128. Dice Wilson Díaz: "En el último festival trabajamos con la Central Unitaria de Trabajadores, con las primeras mujeres que votaron que están organizadas, con colectivos trans, con colectivos barriales, con colectivos feministas, con grupos indígenas, bueno, nos hemos ido acercando a esos proyectos, pero al mismo tiempo, porque también en un punto vimos que era interesante cómo dialogaban obras de arte con, supongamos, con producciones populares, o con producciones de las comunidades". Los participantes fueron representantes de iniciativas ciudadanas y comunitarios de Participantes: Unión de Ciudadanas de Colombia, Escuela Ciudadana, Asociación de Mujeres Cabeza de Hogar, Central Unitaria de Trabajadores (CUT-Valle), Arte Diverso, Fundación Nueva Luz, Letincelle, Santamaría Fundación, Asociación Agencia Red Cultural, Ruta Pacifica de las Mujeres. Entrevista a Wilson Díaz y Claudia Patricia Sarria, op. cit., p. 32.

129. Las invitaciones de contactos y la devaluación del 40 % de enero de 2016 hicieron aumentar el número de integrantes de la agrupación virtual. En la actualidad el grupo ha superado los 2000 miembros.

municipal terminaron con el pedido de perdón presentado públicamente por la funcionaria política y su renuncia[130].
Ante el modo excluyente en que las nuevas autoridades organizaron la celebración del aniversario de la fundación de la localidad con la presencia de la flamante gobernadora María Eugenia Vidal, el grupo decidió generar una intervención cultural sorpresiva y participativa. Hasta los detalles -como la marca de azúcar a utilizar (*EcoDías*, 17-4-2016: 5)- fueron decididos mediante discusiones colectivas, dando cuenta de un modo horizontal de funcionar y de rechazo a la última dictadura cívico-militar[131]. El desconocimiento de las fuerzas de seguridad acerca de qué tipo de organización era "El amor & el espanto" y quizás también el amarillo del gazebo que puede haber sido interpretado como una identificación del color partidario del Pro, permitieron el ingreso del sindicalista universitario Sergio Zaninelli y de la arquitecta Rosana Vecchi a la plaza central cercada desde muy temprano, antes del acto oficial. Jugando con las palabras, el acontecimiento fue relatado por Mauro Fernández, el organizador del grupo virtual, con el título "EL AMOR & EL ESPANTO (in your face gay)":

> "Ayer, 11 de Abril, en un cumpleaños con la casita de fiestas vergonzosamente sitiada y vallada, "El amor y el Espanto" logró, cual Caballo de Troya, asentar un campamento resistente a metros del escenario central. Con mucho ingenio y astucia comenzamos a preparar la 'chocolatada', porque en breve iban a tomar la leche. La actividad no consistió sólo en servir un chocolate aMargo (de hecho estaba muy rico, sustancioso y dulce), sino

130. Los sucesos fueron relevados por el periodismo desde fines de marzo hasta mediados de abril de 2016. El 8 de abril La Nueva. reprodujo la carta de renuncia de la consejera escolar Adriana Perdriel fechada el 11 de marzo de 2016 [Ver on line: http://www.lanueva.com/la-ciudad/859866/consejera-escolar-renuncio-tras-decir-que-quien-tiene-hambre-toma-cualquier-leche.html, consulta 04.12.2016].

131 La marca "Ledesma" es líder en el mercado. Desde 1970, esa empresa agroindustrial de capitales argentinos está a cargo de Carlos Blaquier, procesado por la justicia federal de Jujuy como cómplice primario en 26 casos de privación ilegítima de la libertad, por haber facilitado las camionetas para efectuar el traslado de los secuestrados a centros clandestinos de detención, y por 36 secuestros seguidos de asesinato y desaparición durante la "Noche del Apagón", durante la dictadura cívico-militar (1976-83).

> que se convirtió también en un chocolate con lectura. Chocolate reforzado. […] Una cosa grave es que haya leche en mal estado y otra más terrible aún es que haya un Estado mala leche" (*El amor & el espanto,* 12-04-2016).

En efecto, esperaron la terminación de la primera parte del acto oficial, realizado en el interior del Palacio Municipal, en donde Analía Larrea[132], una joven actriz discapacitada, a partir de un impulso individual interpeló a la gobernadora por los actos de gobierno. Aunque esta funcionaria y el intendente no participaron de la continuación de las actividades en el centro de la plaza, el resto de las autoridades y asistentes fueron interceptados en el recorrido por atentos integrantes del grupo virtual vestidos con remeras identificatorias, ofreciéndoles un volante y leche chocolatada[133]. Si bien unos pocos reaccionaron violenta y despectivamente, la mayoría –incluso las fuerzas de seguridad- respondió con una actitud políticamente correcta o incluso risueña.

132 Analía Larrea es una joven actriz integrante del Grupo Iconoclastas y militante del Partido Comunista, que debido a un accidente automovilístico perdió la movilidad de sus piernas y desde 1999 debe usar silla de ruedas para movilizarse. Al acercarse a la gobernadora le dijo: "Hola, no te vengo a saludar ni a felicitar, sino que te vengo a repudiar. Yo vengo en nombre de los desocupados, despedidos, los indigentes… ¿Qué piensan, pagar a los buitres con el hambre de la gente, con el hambre del pueblo?". Aunque la funcionaria le contestó que le iba a dejar la palabra cuando terminara de hablar, que había democracia, una valla humana se posicionó delante de la joven antes de que finalizara el discurso y facilitó que María Eugenia Vidal se encerrara en el despacho del intendente y luego ambos dejaran el edificio. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zsoezkkStjw>. Consulta: 14-05-2017.

133. El traslado del gacebo, anafes, utensilios de cocina, alimentos y *banners* fue realizado en el vehículo de Fernando Herrera, propietario de una empresa de logística, integrante del grupo. Lograron entrar a la plaza y realizar la acción aproximadamente quince personas.

El abogado Juan Pedro Tunessi, político de la Unión Cívica Radical, actualmente Secretario Parlamentario del Senado de la Nación, leyendo el volante entregado por “El amor y el espanto”. Fotografía: Gustavo A. Pirola.

El director del Instituto Cultural de Bahía Blanca, Ricardo Margo, recibiendo la chocolatada. Fotografía: Gustavo A. Pirola.

En el muro de internet los organizadores indicaron que proponían pensar la matriz que atraviesa el espacio político de la coalición Cambiemos, en tanto para ese entonces su administración ya había llevado a cabo un recorte presupuestario del cupo de los comedores escolares, descontado sueldos a sesenta y cinco mil auxiliares docentes, impuesto decretos que permitían la flexibilización laboral y reprimido la protesta social[134]. Además, se preguntaban qué perspectiva de desarrollo social y educativo había para la ciudad, hasta dónde llegaba el ajuste dispuesto por el gobierno provincial y nacional: "¿qué grado de cinismo es éste que manda a comer 'cualquier cosa' a los chicos más pobres mientras transfieren recursos de los sectores más vulnerables a los más concentrados?".

Tanto la intervención individual en el interior del Palacio municipal como la acción colectiva desplegada en la plaza, aunque desconectadas entre sí, pusieron en evidencia que el desmedido sistema de seguridad desplegado podía ser fisurado. Esta última intervención visibilizó, además, varias cuestiones. En primer lugar, que es el libre acceso la condición necesaria para que el espacio sea público y que su uso tiene indisolublemente una dimensión política o esfera pública. En este sentido, el modo discreto de establecer vínculos en "El amor & el espanto" permitió que con astucia pudieran burlar la vigilancia y ocuparlo de manera desobediente y creativa, contraponiéndose a las estrategias propias del ámbito privado utilizadas por la administración macrista. Esas tácticas (de Certeau, 2000: 43-44) del colectivo virtual, en tanto aprovecharon las circunstancias y la oportunidad, estuvieron atravesadas por una temporalidad coyuntural efímera.

Esa tensión evidenció que "los espacios públicos son siempre plurales y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de superficies discursivas", así como que "la lucha hegemónica consiste también en el intento de crear una forma diferente de articulación entre espacios públicos" (Mouffe, 2009: 64-65).

Por otra parte, si bien la plaza central es un sitio específico privilegiado desde el punto de vista de la significación histórica y su contexto es clave para interpretar la intervención (Kwon, 1997: 93),

134. Los vasitos utilizados habían sido intervenidos con frases elaboradas grupalmente. Sobre la leyenda "Esto es Pro, esto es Cambiemos", se diferenciaban entre sí por textos que daban cuenta de las medidas gubernamentales: "Me llamás ñoqui, me despedís, me reprimís"; "Me ajustás, me flexibilizás, me descontás"; "Me quitás los medicamentos gratuitos"; "Me recortás el cupo a los comedores escolares".

el aspecto socio-relacional ha sido el que reforzó esa especificidad política del lugar. Tanto la ideación y realización colaborativa del proyecto, como su énfasis en la participación, han focalizado en los vínculos sociales horizontales como constructores de ciudanía.
Finalmente, las representaciones acerca de lo "público", como sustantivo, fueron ambiguas, puesto que para las autoridades los integrantes del colectivo artístico-político eran parte del público de los festejos y quienes ofrecieron chocolatada, construyeron un "nosotros" activo que buscaba la participación de las autoridades como si fuera "su" público.

La Manifiesta

Durante la primavera, a 7 km del centro bahiense, la localidad portuaria Ingeniero White festejó su aniversario. Ese sector sufrió profundas y vertiginosas transformaciones en la década del noventa, al ser privatizado el complejo ferro-portuario e industrial[135] en el marco de políticas complementarias: por un lado, la desregulación de la economía y la apertura internacional impulsadas por la administración neoliberal del Presidente Menem y, por otro, del dinamismo expansivo de las corporaciones transnacionales.
Como señala Heredia Chaz (2015) este proceso de alcance global tuvo una doble dimensión de destrucción-construcción, en tanto al fin del Estado social y empresario continuó una nueva representa-

135. En el marco de la ley 23.696 de Reforma de Estado (1989), con las privatizaciones del Ferrocarril Nacional General Roca (1991) y de los Talleres ferroviarios Bahía Blanca Noroeste (1992), comenzaron a operar sólo los ramales ferroviarios de carga de FerroExpresso Pampeano y Ferrosur. Con la liquidación de la Junta Nacional de Granos (1993), las instalaciones pasaron a estar bajo el control de la compañía global Bunge. A partir de la disolución de la Administración General de Puertos (1992), el puerto fue reorganizado como un ente autónomo (Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca). En 1995, PBB Polisur fue comprada por The Dow Chemical Company e Indupa por el Grupo Solvay. En los cinco años siguientes aumentó la capacidad productiva de las cuatro plantas industriales existentes, se instalaron el emprendimiento petroquímico de la Compañía Mega, la fábrica de fertilizantes Profertil. Complementan el complejo la Transportadora de Gas del Sur y Petrobras y, entre las grandes empresas de agronegocios que se han radicado en ese entonces, Cargill y Toepfer. En 1997 el intendente Linares (UCR) afirmó: "cuando digo que Bahía Blanca está viviendo su tercera fundación, no cometo una osadía ni estoy siendo víctima de un exacerbado optimismo carente de racionalidad" (*La Nueva Provincia*, 11-4-1997: 5).

ción de la ciudad llevada adelante por el intendente Jaime Linares de la Unión Cívica Radical (UCR), que solapó el retiro del papel del Estado como regulador y operador directo en el polo ferro-portuario e industrial. La creciente inserción de la ciencia y la tecnología en la producción, ligada a la mundialización de los flujos comerciales y financieros fue planteada como una "tercera fundación" de la localidad que aprovechaba su puerto de aguas profundas y la existencia de recursos necesarios para el desarrollo del polo petroquímico[136]. Esta narrativa utópica fue construida mientras el incremento de la capacidad productiva (1996-2000) transformó al polo bahiense en el complejo petroquímico más importante del país y, por otra parte, la ciudad alcanzaba los índices más altos de desempleo, mayores al 20% de la población económicamente activa. A su vez, una "máquina de expresión" motorizada desde los Departamentos de Relaciones Públicas de las empresas, buscó vincularlas con la sociedad local.
El festejo del 131º aniversario de la localidad consistió en un desfile cívico-militar, una muestra de autos antiguos, el ingreso a una corbeta de la Armada Argentina, el ascenso en una plataforma del camión de los Bomberos Voluntarios y, en un escenario auspiciado por Profértil, la actuación de bandas de música y del grupo de baile del Centro de Jubilados y Pensionados. Mientras en una pantalla gigante se proyectaban videos de las empresas y entrevistas a personas distinguidas de la comunidad, podían visitarse un biblio-móvil, kioscos gastronómicos y, entre las muestras de entidades intermedias y educacionales, la promoción del Grupo de Respuesta APELL. A nivel local, este proceso de concientización y preparación para emergencias[137] depende del aviso de las empresas a la Dirección de Defensa Civil de la Municipalidad y ha continuado aplicándose a pesar de que había fallado como sistema de seguridad en los dos

136. La localización del polo petroquímico en Bahía Blanca ha sido elegida por la presencia de insumos básicos -gas natural, por la unión de tres gasoductos; cloruro de sodio aportado desde salinas cercanas; disponibilidad de agua y de energía eléctrica-, un puerto de aguas profundas, una extensa red vial y ferroviaria y recursos humanos altamente calificados formados en la Universidad Nacional del Sur.

137. El conjunto de prácticas estandarizadas, presentadas como suficientes para contrarrestar el riesgo, incluye kits entregados a todas las instituciones whitenses, cursos de capacitación y ejercicios de confinamiento.

escapes del 2000[138]. Complementariamente, las empresas efectúan donaciones que coartan las posibilidades de reclamo[139].
Las autoridades municipales pidieron a los dos museos whitenses que participaran en la celebración, por lo que decidieron actuar juntos en el espacio público, como habían hecho en julio durante conmemoración del bicentenario de la independencia nacional. En

138 Agosto del 2000 fue vivido trágicamente. El día 20 se produjo un escape de cloro en el complejo industrial de Solvay Indupa; la densa nube amarillo-verdosa fue llevada hacia el mar por los vientos del nor-noreste, que soplan solo el 7% de los días ventosos que hay en Bahía Blanca. Una semana más tarde, el 28, dos fugas de amoníaco en la planta de urea de Profértil, culminaron con ochenta personas en el hospital, los chicos evacuados de sus establecimientos escolares, la suspensión de las clases y la clausura preventiva de esta última empresa por parte de la Secretaría de Política Ambiental de la Provincia de Buenos Aires. El reclamo osciló entre dos pedidos: de erradicación de las plantas industriales sostenido por los vecinos autoconvocados participantes de piquetes, y controles más exhaustivos invocados por las autoridades de las instituciones mediadoras (clubes, sociedades de fomento, etc.). El conflicto se diluyó con el debate jurisdiccional entre los funcionarios provinciales y municipales acerca de quién ejercería la responsabilidad del poder de control sobre las empresas y la presión de la multinacional suspendiendo al personal sin goce de haberes. Finalmente, un poco después del accidente pero más de un año después de haber sido presentada en la Cámara de Diputados provincial por iniciativa de la UCR, se sancionó la ley 12.350 que establece un programa especial para la preservación y optimización de la calidad ambiental mediante el monitoreo y control de emisiones gaseosas y efluentes líquidos de origen industrial en Bahía Blanca.

139. A fines de 2016, con el apoyo del Municipio de Bahía Blanca, Dow efectuó una donación que implicaba la competencia entre propuestas vecinales mediadas por el Panel Comunitario Ingeniero White, grupo coordinado por la gerente de Asuntos Públicos de la empresa e integrado por 25 personas, algunas de las cuales son empleados municipales de la dependencia que debe oficiar de control. Resultaron ganadores los proyectos "Predio deportivo de fútbol formativo- Un chico más en el club, es un chico menos en la calle", presentado por el Club Atlético Puerto Comercial ($800.000.-), "Aprender jugando- Nuestros niños te necesitan", del Jardín 905 ($400.000.-) y, con $50.000 cada uno, "Por una hermosa plaza en el Barrio Saladero"(Junta Vecinal del Barrio Saladero), "Seguridad vial para todos" (Escuela Media N° 1), "La máquina de ayuda" y "Cambiemos necesidades por soluciones- Sector Comedor" (ambos de la Escuela de Enseñanza Técnica N° 1) (*La Nueva*, 6-12-2016).

ambas ocasiones, el Museo del Puerto sacó a la calle sus preguntas sobre la historia del país a partir de cuatro objetos de la vida cotidiana, mientras que Ferrowhite paseó el carrito de venta ambulante con forma de locomotora antigua recibido por donación y reciclado con el ingenioso nombre "La Manifiesta". Los maníes calientes fueron regalados en cartuchos de papel con manifiestos escritos especialmente para cada festejo[140].

Acción del museo-taller Ferrowhite durante el festejo del aniversario de Ingeniero White, 2 octubre 2016. La apropiación de la figura de "La Libertad guiando al pueblo" (Delacroix, 1830) recupera el símbolo republicano de su gorro frigio, al tiempo que lo resignifica al agregarle herramientas y, como fondo, la usina whitense que actualmente proporciona energía eléctrica a Bahía Blanca. Fotografía: Ferrowhite.

140. El 9 de julio de 2016 parodiaron el acta de la independencia para interrogar acerca de las implicancias actuales de este concepto, las tareas involucradas, los desafíos que supone y quiénes están llamados a cumplirlos. Leer: "En sus marcas, listos, ¡ya!"(6.7.2016) y "200 años a las corridas" (10.7.2016). [Accesible en: <http://museotaller.blogspot.com.ar/>. Consulta: 23.1.2017].

El color celeste del papel alusivo a los colores patrios utilizado como soporte fue complementado el 2 de octubre con un texto problematizador de la fecha fundacional del puerto como "tradición inventada" (Hobsbawm, 2012):

> "El 26 de septiembre, Ingeniero White celebra el día en que la empresa británica Ferrocarril del Sud en 1885 inauguró su primer muelle en estas aguas. O más bien, que en 1961 vecinos de la Sociedad de Fomento eligieran ésa como la fecha fundacional de esta localidad.
> Pero ¿cuándo comenzó la historia de este lugar, con la inauguración del muelle o antes, con la llegada de quienes lo construyeron?
> ¿Cuánto queda hoy del "*Ingeniero White*" de Roca, del "*Puerto Esperanza*" de Estomba o del "Huecuvu mapu" del pueblo mapuche?
> La historia de un lugar comienza muchas veces. ¿Cuándo termina?
> Al gran pueblo whitense, Maní".

La oración final era fácilmente reconocible como una apropiación del himno nacional -"al gran pueblo argentino, salud"-, que abría el juego de sentidos mediante el cambio de escala nacional por la local y la polisemia de la palabra "salud". Además, sin ánimo de provocar, pero sí de desnaturalizar el peligro constante de un final por contaminación química, realizaron la acción vistiendo al conductor de la locomotora Manifiesta con un mameluco blanco descartable y una mascarilla hecha con una botella de plástico reciclada.
No era la primera acción de resistencia a la posibilidad de una catástrofe ambiental realizada por Ferrowhite. En 2012, junto a trabajadores del mar colaboradores de la institución, el equipo había construido el "arca obrera", una balsa hecha con bidones de agua de consumo domiciliario en desuso, amarrados entre sí por tiras de polietileno. En las instrucciones de armado y utilización del irónico "dispositivo de veraneo (y escape en caso de accidente)", se indica: "El agua que falta en los bidones falta -de vez en cuando- en nuestra ciudad, el plástico del que están hechos sobra -entre otras cosas- porque el agua es el principal insumo y el plástico el principal producto del polo petroquímico ubicado en nuestras costas". Y agrega: "Tal vez la pregunta implícita en el proceso de su construcción y uso es qué tipo de lazos somos capaces de tramar en el disenso, toda vez que de mantenernos unidos depende seguir a flote". Con este "vehículo para sobrevivir a los problemas que vuelven poco 'sustentable' la vida en este puerto",

en 2012 navegaron por la ría como acción de resistencia y en el verano de 2016 pasearon niños en el balneario municipal, combinando la actividad lúdica con la concientización ambiental[141].

Guillermo Beluzo del equipo de Ferrowhite junto al trabajador del mar Roberto Orzali botando el "arca obrera", 2012. Fotografía: Ferrowhite.

En el discurso del acto del aniversario portuario de 2016, el intendente señaló las desigualdades económicas entre las empresas y la población y ese fragmento fue priorizado en el video de la página

141. Ver: El arca obrera [Disponible en: <https://vimeo.com/50500614>. Consulta: 10-05-2017). Un relevamiento de estas actividades y reflexiones teóricas del equipo de Ferrowhite puede leerse en las siguientes entradas y otras más del blog institucional buscando con la palabra clave "arca": "El arca obrera" (16.1.2012); "El arca obrera. 2) Instrucciones de uso" (6.12.2012); "Por qué brindamos" (30.12.2012); "El oro y el barro" (5.2.2013); etc. [Accesible en: <http://museotaller.blogspot.com.ar/>. Consulta: 24.01.2017]

web institucional[142]. Sin embargo, desde los inicios de la gestión de la coalición Cambiemos se intensificaron las relaciones con las empresas del complejo industrial, de manera coherente con los antecedentes de Gay durante décadas como editorialista de la radio abierta del multimedios monopólico local que ha sido un engranaje clave de la "máquina de expresión" del polo petroquímico. Esta proximidad se evidenció de manera doble: por un lado, en los recorridos profesionales previos de los funcionarios elegidos durante su gestión[143]; por otro, en las sugerencias de funcionarios del Pro en el nombramiento del nuevo presidente del Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca[144] y en la presencia de integrantes de la alianza Cambiemos en las reuniones del Presupuesto Participativo organizado por Dow[145].

142. Cfr. < https://www.youtube.com/watch?v=FBkInLDY3TM>. Consulta: 19-02-2017.

143. Por ejemplo, Fabio Pierdominici, delegado gremial de Petrobras que cumple el rol de primer vocal y ha ocupado cargos directivos en el Sindicato de Petróleo, Gas y Biocombustibles correspondiente al sector privado de Bahía Blanca, estuvo a cargo de la Secretaría de Políticas Sociales desde el inicio de la gestión del intendente Gay y desde el 20 de marzo de 2017 fue derivado a la Secretaría de Gobierno.

144. El ingeniero químico Pablo Pussetto, que empezó a actuar como presidente entrante del Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca y se había desempeñado en la gerencia comercial de la empresa Profertil, indicó que había sido propuesto para el cargo por funcionarios de esa filiación: "Agradezco por haberme propuesto a la senadora Nidia Moirano, al diputado Santiago Nardelli y al intendente Héctor Gay; así como también al subsecretario Marcelo Lobbosco, al ministro Jorge Elustondo y a la gobernadora María Eugenia Vidal, quienes al fin y al cabo tomaron la decisión" (EcoDías, 1-5-2016: 4). Los sinuosos recorridos político-partidarios de los dos primeros están signados por las fluctuaciones del empresario Francisco De Narváez, líder de la agrupación con la que la abogada inició su carrera política en 2009 y sus propias oscilaciones en el segundo.

145. Por caso, el arquitecto José Zingoni, ex funcionario de la UCR durante la gestión Linares en los '90, ex senador provincial por Coalición Cívica y en la actualidad dirigente político de Generación para un Encuentro Nacional (GEN), uno de los partidos de la coalición Cambiemos. Cfr. Minuta 118 del 10-11-2016 y la galería de fotos. Accesible en < http://www.panelcomunitario.com.ar/content/public/minutas/Minuta%20118.pdf>. Consulta: 19-02-2017.

Aperturas

Por primera vez desde la recuperación de la democracia, un gobierno elegido por la ciudadanía estableció vínculos tan próximos con el capitalismo internacional de la industria petroquímica y cerró la plaza principal impidiendo el acceso tradicional de los habitantes a los festejos del aniversario fundacional bahiense. Por otro lado, las acciones a seguir ante de una catástrofe ambiental fueron planteadas directamente como una responsabilidad de los ciudadanos y no del Estado.

"¿Qué funciones políticas cumple actualmente la llamada a hacer el arte público, es decir, político?" (Deutsche, 2008: 25). La respuesta a la pregunta formulada por Rosalyn Deutsche puede ser, sin dudas, variada. En estas dos intervenciones realizadas en Bahía Blanca en 2016, la intención ha sido de resistencia a la imposición de la lógica privada del neoliberalismo en el espacio público. La condición de obras de arte público no estriba solo en su existencia en esa ubicación predeterminada como pública, sino más bien en el hecho de que ejecutan una operación: "la operación de *hacer* espacio público al transformar *cualquier* espacio que esa obra ocupa en lo que se denomina una esfera pública" (Deutsche, 2007: 2).

En este sentido, ambas acciones coinciden con lo planteado por Claire Doherty como una de las orientaciones del arte público de los últimos diez años fuera de Latinoamérica: "[…] public art remains cast in the collective imagination as either the uninvited guest or the mass entertainer" (Doherty, 2015: 12). Evidentemente, para la lógica empresarial de Cambiemos, la práctica organizada como un caballo de Troya amarillo funcionó como un huésped no invitado y la Manifiesta como el integrante familiar indisciplinado que "dio la nota".

Asimismo, como señala la historiadora del arte británica, cabe señalar que la dimensión temporal fue una variable clave, esbozada en ambas intervenciones desde el aprovechamiento coyuntural de las efemérides.

Por último, cabe destacar que los modos colaborativos y horizontales de las prácticas artísticas analizadas, tanto en el colectivo "El amor y el espanto" como en el museo-taller Ferrowhite, se han presentado como un "nosotros" alternativo a las políticas descendentes e individualistas impuestas por la Coalición Cambiemos y han planteado lo "público" de manera estructural (Ribas, 2015: 481-495). No es poco.

Referencias bibliográficas

Certeau, Michael de (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
Deutsche, Rosalyn (2007), "Público", en: *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea,* en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). [Accesible on-line en: <http://marceloexposito.net/pdf/trad_deutsche_publico.pdf>. Consulta 14.10.2016].
----------(2008 [1996]), *Agorafobia*, Barcelona, Museu d'Art contemporani de Barcelona. [Accesible on-line en: file://localhost/<https/::www.macba.cat:uploads:20140211:QP_12_Deutsche.pdf>.Consulta:16.10.2016].
Doherty, Claire (edit.) (2015), *Out of time, out of place. Public art (now)*, London, Art Books Publishing.
Heredia Chaz, Emilce (2015), "La tercera fundación de Bahía Blanca: la ciudad bajo las representaciones del desarrollo", en: *VI Jornadas de Investigación en Humanidades.*
Homenaje a Cecilia Borel, organizadas por el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015 (en prensa).
Kwon, Miwon (1997), "One Place after Another: Notes on Site Specificity", en: *October*, Vol. 80, pp. 85-110.
Mouffe, Chantal (2009), *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Museu d'Arte Contemporani de Barcelona.
Ribas, Diana (2015), "¿Espacio, recepción, estructura? Algunas reflexiones situadas acerca de lo público en el arte vinculado a la memoria ferroviaria", en: Espantoso Rodríguez, Teresa et al. (edits.), *IV Seminario Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica. Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público em América Latina*, Santiago de Cali, Universidad del Valle, pp. 481-495.

Fuentes documentales

"Bahía Blanca sitiada. Un aniversario sin festejos", "Vallada y sin gente. Fiesta del aniversario", *EcoDías*, Bahía Blanca, año 16, n° 571, 1-5-2016, pp. 3-5.
"Consorcio del puerto. Nuevas autoridades", *EcoDías*, Bahía Blanca, año 16, n° 573, 1-5-2016, p. 4.
"El amor & el espanto" Cultura bahiense contra el neoliberalismo.

Grupo cerrado de Facebook [Disponible en: https://www.facebook.com/groups/1516511088672279/. Última consulta: 10-05-2017]
Ferrowhite: blog institucional [Disponible en: http://museotaller.blogspot.com.ar/. Última consulta: 10-05-2017].
"Ingeniero White se inclinó por proyectos de educación y deporte", La Nueva, *Bahía Blanca*, 6-12-2016 [Disponible en <http://www.lanueva.com/la-ciudad/887678/presupuesto-participativo--ingeniero-white-se-inclino-por-proyectos-de-educacion-y-deporte.html>. Consulta: 19-02-2017].

Experiências em Arte Pública na América Latina

Giovana Aparecida Zimermann
Universidade Federal do Rio de Janeiro [146]

Introdução

Nos lembra Jacques Rancière (2009) de que a que a arte não é política necessariamente pelas mensagens dedicadas aos conflitos sociais, políticos, étnicas ou sexuais. Ela é política pelo recorte dos espaços e dos tempos em que atua, e, da maneira que esse recorte temporal e espacial interfere com o público e com o privado, os sujeitos e os objetos, as competências e as incompetências, que define uma comunidade política. Na obra *A Cidade das Palavras* (2008), Alberto Manguel sugere que escutemos os visionários, os poetas, os romancistas, os ensaístas e os cineastas, porque redigiram histórias, sonharam histórias, contaram histórias sobre a vida na cidade. Entrar em contato com essas narrativas estimula a nossa percepção da realidade. Neste artigo, rememoro três experiências em Arte Pública, enunciando cada capítulo com o epíteto da cidade ou características, referenciais daquela população, onde se localiza a obra. No primeiro exemplo, "Ambiente Urbano", cujo epíteto da cidade é "Ilha da magia", está localizada ao sul do Brasil; o segundo exemplo, "Sou, porque nós somos", está localizada na "Capital de la Paz", um epíteto esperado pelos moradores do povoado, localizado ao Norte de Santander, Colômbia. E no terceiro, não pude identificar claramente um epíteto, mas um sonho coletivo, que chamo: Toma, "Conquista tus sueños". Com a palavra "Toma" [ocupação] defino aquela população combativa, que resistiu bravamente ao golpe de estado em 1973 e realizou a primeira ocupação organizada da América do Sul. Todos os três momentos contam sobre que apontam para maneiras do estar juntos ou separados, ou seja a fusão da arte e da vida, comandam a estrutura do presente texto.

146. Pós-doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2015 - 2017), junto ao Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano Regional (IPPUR). Doutora em Literatura (PPGL) pela Universidade Federal do Estado de Santa Catarina (UFSC) (2015).

1. “Ambiente Urbano” na Ilha da magia

“Ambiente Urbano”, Florianópolis, 2008.
Fonte: Acervo Giovana Zimermann.

Em uma circunstância específica, visualizei a possibilidade de atuar sob uma larga calçada, na rua Lauro Linhares, bairro Trindade, cidade de Florianópolis. Considerada a “Ilha da magia”, Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, está localizada ao sul do Brasil, e foi lá que, em 1999, iniciei meu trabalho voltado para a criação de obras de Arte Pública. Naquela calçada haviam sido instalados fradinhos, mobiliário de aço usado como mecanismo para impedir que o local se transformasse em estacionamento. Para tal intervenção, dois fradinhos foram apropriados pela ação artística para dar suporte a dois bancos confeccionados em fibra de vidro e contornados com piso tátil, uma medida de segurança para deficientes visuais, que não existia e que julguei necessária.
Contudo, nesse limiar, entre o público e o privado, existe um muro de granito, que considerei um suporte muito interessante para propor uma reflexão acerca da ocupação da cidade. Nele, gravei, em jato

de areia, frases referenciando a importância do conhecimento da cidade e reflexões poéticas sobre sua ocupação. No mesmo período, assistindo à conferência sobre "Escrita e Invenção", da psicanalista Doris Rinaldi (2008), interessou-me, particularmente, a frase: "A escrita cava sulcos no real, apropriando-se dos significantes recortando pedaços de real através da letra". Percebi-a como primordial para meu diálogo com o passante, de modo que essa foi uma das frases escritas no muro[147]. Assim, utilizei o suporte pedra para escrever, além dessa frase, minhas próprias reflexões sobre a ocupação da cidade e dos autores que estava conhecendo, em meu ingresso no mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Jane Jacobs, Giulio Carlo Argan, Kevin Lynch entre outros[148]. Nas palavras de Rinaldi, "poderíamos dizer que se trata de uma releitura, já que a própria fala do sujeito, seus sonhos, sintomas e fantasias são da ordem de uma primeira leitura das marcas primordiais que recebeu do Outro, ao fazê-las suas" (Zimermann, 2008).

A proposta dessa intervenção artística foi atuar sobre estes dois pontos: o paredão de granito e as duas estruturas (fradinhos), tencionando criar um "ambiente urbano"[149]. A reflexão, proporcionada pelas frases escritas no muro, viria na ocupação espontânea do lugar, na

147. Embora referindo-se ao Real de Lacan, julguei possível adotá-la, já que a frase lembra, em certo sentido, meu gesto. Mesmo não sendo iniciado na psicanálise, o passante poderia fazer a analogia que fiz ao tirar partes da pedra, cavando letras no muro" (jato de areia), para dar lugar à escrita. Rinaldi, Doris. *Escrita e Invenção*. Disponível em: <http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/intbiblioteca/DRinaldi/Doris_Rinaldi_Escrita_Invencao_1.pdf> Acesso em: 15/04/2017.

148. "A cidade é um sistema de informação" Argan – "As pessoas criam mapas em suas mentes produzindo conhecimento do meio urbano. Kevin Lynch - "As ruas e as calçadas, os principais lugares públicos de uma cidade, são os seus órgãos mais vitais" Jane Jacobs - "A cidade não é feita de pedras, é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência" Marsilio Ficino - "Toda a ação que humaniza a paisagem pode conter objetivos e valores estéticos que se comunicam através dos sentidos e da percepção". Kevin Lynch - A escrita cava sulcos no real, apropriando-se dos significantes, recortando pedaços de real através da letra", Doris Rinaldi - Qual é o limiar entre publico e privado? Giovana Zimermann, Frases gravadas nas paredes de "Ambiente Urbano", 2008 (Zimermann, 2008).

149. Devemos a Lynch a descoberta e a análise do significado psicológico do "ambiente urbano" e, mais exatamente, das coisas que o compõem (Argan, 2005: 216).

adoção dos bancos como espaço de convivência. Para Jane Jacobs, ruas e calçadas, são órgãos vitais de uma cidade. Em *Morte e vida de grandes cidades*, a pesquisadora comenta sobre o comportamento das pessoas em localidades com bancos: "O prazer das pessoas de ver o movimento e outras pessoas é evidente em todas as cidades" (Jacobs, 2000: 38).

"Ambiente urbano", como propunha, passou a estabelecer uma relação com as pessoas que por ali transitavam. O projeto era diferente do que estava previsto pela Lei n. 3.255/1989, que incentivava a inserção de obras de artes nas edificações. Como a obra estava fora do edifício, para garantir sua permanência, foi necessário documentar que os bancos poderiam ser removidos, somente quando a rua Lauro Linhares for alargada, já que a proposta discute a necessidade do uso dos "fradinhos" para controlar os motoristas antiéticos[150].

Nos primeiros dias, numa observação discreta, foi possível identificar a apropriação da obra pelo público. Lynch, contudo, lembra que "a imagem de uma determinada realidade pode variar significativamente entre observadores diferentes" (Lynch, 2006: 7). Em 1991, quando cheguei a Florianópolis, habitei, por um ano, no bairro Trindade, a 100m de onde instalei "Ambiente urbano", e as reminiscências dessa região retratavam um lugar calmo. Em 2008, minha memória foi imediatamente confrontada ao ser abordada por um morador que falava de modo muito assustado sobre a realidade do bairro. Uma realidade muito diferente das lembranças que eu guardara de 1991, quando lá habitei com minha família.

Segundo esse morador, a região se tornara extremamente insegura, argumentando, insistentemente, que os bancos deveriam ser retirados imediatamente, pois provocariam sérios danos ao facilitar a reunião de indesejáveis. Tentei argumentar quanto à necessidade de se ocupar os espaços públicos, porém ele era categórico: "ninguém

150. A referida obra foi submetida à autorização da Comissão Municipal de Arte Pública (COMAP/IPUF), bem como da Secretaria de Municipal de Urbanismo e Serviços Públicos de Florianópolis (SUSP), sendo ainda consignado em autorização anexada (doc. 03) pela autora, sobre a possibilidade de retirada parcial da obra no caso de alargamento da rua Lauro Linhares, haja vista que os próprios cavaletes nessa situação hipotética haveriam de ser retirados. Carta por mim, encaminhada para a Secretaria de Serviços Públicos – SUSP, no dia 31 de março de 2008. (Protocolo n. 3143/2008 encaminhar à Secretaria de Serviços Públicos – SUSP, em 31 de março de 2008).

terá coragem de sentar-se à noite nestes bancos, na certa será um ponto para reunião de vagabundos"[151]. E eu só conseguia pensar em Jacobs, nas frases dela e de outros que ousei escrever naquele muro. Já na década de 60, Jacobs falava dos lugares que se tornam mortos e atribuía o mau uso das calçadas ao fato de a sociedade desprezar a rua. Algumas importantes considerações sobre os projetos de reurbanização das cidades foram feitas por Jacobs: "Residências de renda média e alta que ocupam grande extensão do solo urbano, são vários quarteirões antigos, com terrenos e ruas próprias para atender a essas 'ilhas urbanas', 'cidades dentro da cidade', como dizem os anúncios sobre eles. Aqui, a prática é também demarcar território e deixar do lado de fora das cercas as outras gangues" (Jacobs, 2001: 49).

O fato é que alguém interagia com a obra, embora numa leitura negativa sobre parte dela. Em seu discurso, fazia questão de frisar sua condição de morador antigo, respaldado pela certeza de que o ideal é demarcar território, afastando os indesejáveis. Aquele homem repetiu sua construção midiática sobre o bairro, concluindo enfaticamente: "Alguém poderá morrer aí neste banco"[152]. Aquele encontro, de certa forma, demarcava a relevância política do trabalho, que premonitoriamente fazia perguntas: Devemos continuar negando a rua e criando "ilhas urbanas", cidades dentro da cidade? Jacobs está representada na obra "Ambiente urbano": "As ruas e as calçadas, os principais lugares públicos de uma cidade, são os seus órgãos mais vitais" (Jacobs, 2001: 49).

Desde que foi instalado "Ambiente urbano" em 2008 até 2010, quando fiz uma visita espontânea, nunca havia recebido qualquer solicitação de reparo da obra, que eu acompanhava em meu trajeto para a universidade e me parecia intacta. Nesse dia, em 2010, percebi a remoção dos bancos e imaginei que seria para reparos. Não era isso, a obra fora parcialmente alterada, levando-me a reclamar junto à COMAP/IPUF (órgão regulador obras instaladas no espaço público de Florianópolis), para solicitar sua reposição. Passou-se um ano. Em novembro de 2011, voltando ao "Ambiente urbano" para fazer fotografias dos textos, deparei-me com mais um desrespeito

151. Depoimento espontâneo de morador do bairro Trindade, local onde foi instalada a obra de arte descrita.

152. Depoimento espontâneo de morador do bairro Trindade, local onde foi instalada a obra de arte descrita.

pela obra: a frase "Qual é o limiar entre público e privado?" (de minha autoria) havia sido removida. Em 1º de dezembro de 2011, solicitei, novamente, à COMAP/IPUF, fiscalização da obra de arte "Ambiente urbano".
Em 2012 conheci o Dr. Ricardo Cavalheiro, advogado que fazia mestrado em direitos autorais e movemos uma ação no judicial cível, gerando o processo que Cavalheiro nominou como: "Qual é o limiar entre público e privado?". A parte envolvida (Condomínio Edifício Residencial Piemonte), denominada ré, inicialmente, alegou que os bancos haviam sido roubados; depois, em outro contexto, o síndico confessou que optou por retirar a "obra" depredada, evitando riscos a pedestres, deficientes físicos ou crianças, que poderiam se machucar (declaração anexa)[153].
Apesar da obra "Ambiente urbano" ter a aprovação da Secretaria de Serviços Públicos – SUSP, a justiça não entendeu que ela era um patrimônio do município, e, embora estivesse fora dos muros do edifício, foi acatada a decisão do condomínio na pessoa do seu síndico, que, em resposta ao "bem comum", decidiu retirá-la. Vitória do racionalismo, da hostilidade, justamente na ilha que se propõe da Magia. O bem comum foi a negação da rua, em detrimento da principal finalidade de uma obra de arte legítima, que tencionava criar um espaço de reflexão e convivialidade, ratificando a pergunta: "qual é o limiar entre público e privado?".

2. "Sou, porque nós somos", en la Capital de la Paz

A obra de arte urbana "Sou, porque nós somos" foi realizada na Colômbia, dentro do evento intitulado "Por la Paz de Nuestros Pueblos", que aconteceu em San Juan Bautista de Chinácota, em

153. IV - CONFISSÃO Aproveita-se, ainda, a confissão da ré da remoção dos bancos na Folha 170, a qual se destaca a seguir: "[…] **Restou ao síndico** deixar a "obra" depredada, causando riscos aos pedestres que poderiam se machucar), deficientes físicos e crianças, ou **solicitar a retirada total dos bancos**". No mais, destaca-se que a ré imputa a terceiros a responsabilidade da danificação da obra sem a devida comprovação nos autos. Sendo assim, entende-se confessada a remoção da obra de arte, em flagrante desrespeito tanto à legislação autoral quanto à municipal. Ação de indenização por danos morais - Autos n° 0801161-39.2013.8.24.0090. Campus da UFSC, Fórum UFSC, Serrinha Florianópolis-SC-Ação: Procedimento do Juizado Especial Cível. Autor: Giovanna Aparecida Zimermann. Réu: Condomínio Edifício Residencial Piemonte.

um município colombiano, localizado ao Norte de Santander, cuja capital é Cúcuta. Chinácota, com formação inicial nas civilizações pré-colombinas, que habitavam a área até o século XIX, tornou-se município entre 1839 e 1840. Segundo Diego Armando Barajas Vera, artista organizador do evento,

"Sou, porque nós somos", Chinácota, 2015.
Fonte: Acervo Giovana Zimermann.

> "En Chinácota se firma el tratado de paz el 21 de noviembre de 1902 para terminar La Guerra de los Mil Dias y las ocho guerras civiles anteriores a esta. Chinácota posee el único tratado de paz a nivel nacional en donde se han celebrado los 50 y 100 años de la firma. Es por ello que Chinácota debe ser la capital nacional de la paz"[154].

Em 2015, o município reviveu sua importância histórica, inclusive posicionando-se no sentido de custodiar o tratado de paz, que seria assinado em Havana, entre as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) e do Governo colombiano, e lembrou a importância

154 "Em Chinácota o tratado de paz foi assinado em 21 de novembro de 1902 para acabar com a Guerra Dos Mil Dias e oito guerras civis. Chinácota tem o único tratado de paz em nível nacional, onde eles celebraram 50 e 100 anos após a assinatura... é por isso que Chinácota deve ser a capital nacional da paz". Entrevista 11/04/2017.

do Norte de Santander em alcançar a paz para a Colômbia[155]. O fato é que, até outubro de 2015, Chinácota convivia com muitos conflitos, com partes dominadas por guerrilheiros e outras pelos paramilitares, como em muitos setores da Colômbia. O paradoxo é que a possível Capital da Paz, com cerca de 16.000 habitantes, em 2015 ainda abrigava uma casa de touradas, com um calendário em plena atividade. Cheguei ao evento convidada pelo artista urbano Carlos Anck Millan (Colômbia). Antes do evento, eu no Brasil e Millan na Colômbia, pensamos o trabalho conceitualmente, porém os contornos finais se deram na convivência no dia a dia. Trabalhamos juntos por vinte dias e, conforme declara Millan, partilhávamos da consciência de que nossa proposta não poderia ser uma mera representação quanto à visão de paz.

> "La experiencia colectiva de la creación del mural para el encuentro de muralismo por la paz de nuestros pueblos en Chinacota Colombia surgió por una pregunta; Dicho así, nos sugirió pensar en la necesidad dialéctica de encontrar una obra abierta en su construcción y que a su no fuese una representación facilista en cuanto a la visión de la paz" (Millan, 2015)[156].

Sendo Millan um cidadão colombiano, colocou-me em contato com as histórias de conflitos sociais daquele país, e nossa percepção comum foi de que aquela realidade não era distinta de todas as outras, especialmente na América Latina. Essa consciência nos fez conectar com outra concepção de paz, que não necessita de pactos, ou acordos, mas que exige uma mudança na postura de como enxergar o outro. Em uma visão horizontal, conforme destaca Millan:

> "Es así como mediante la mirada horizontal de la conexión común entre los sujetos construimos una composición que jamás olvidara su intención ges-

155. Revista *Contraluz*, Cúcuta. Disponível em: <http://contraluzcucuta.co/articulos/paz-en-colombia-chinacota-se-propone-como-custodia-del-tratado-de-la-habana/> Acesso em: 15/04/2017.

156. A experiência coletiva de criar o mural para o encontro de muralismos para a paz de nossos povos em Chinácota, na Colômbia, surgiu de uma pergunta. Feito isso nos ocorreu pensar sobre a necessidade dialética de encontrar um trabalho aberto na sua construção e que não fosse uma mera representação fácil quanto à visão de paz (Millan, 22/10/15) (Tradução minha).

> tual y participativa, una obra que no concluyese como una pretensión, por el contrario que despertara en sus cohabitantes la pregunta esencial de lo que significa ser un individuo sinónimo, que prolongase la pintura a la discusión actual del posconflicto colombiano, sin ser invasivos e imponer una jerarquía visual que busque una mera contemplación" (Millan, 2015)[157].

Encontramos, então, em uma concepção ética que desafia o estilo de vida da sociedade contemporânea, tanto brasileira quanto colombiana: o "ubuntu", termo da língua bantu, que significa "eu sou porque nós somos". Acreditamos na importância da simplicidade profunda da ética ubuntu para favorecer essa reflexão, pois o ubuntu assim considera a "humanidade para com os outros"; e praticá-lo é ter consciência de que somos afetados quando nossos semelhantes são diminuídos ou oprimidos, encontrando-se sua riqueza nessa construção histórica e cultural.

A obra, já conceitualmente coletiva, era complementada pelo grafismo, inspirado em Sol LeWitt. Nele interagíamos mutuamente; o primeiro desenhista traçando uma linha, complementada pelo gesto do outro e assim sucessivamente, construindo uma composição inesquecível quanto a sua intenção gestual e participativa.

A obra estava aberta à participação, contando com alguns moradores já envolvidos com a pintura mural, que faziam parte do evento como colaboradores. Isso favoreceu nossa convivência com a população local, que acompanhou o surgimento da obra, com olhar horizontal, muitas vezes participando com um traço ou outro, mas sempre perguntando sobre ela, buscando entender e atribuir-lhe sentido. A indagação foi um dos motivos por que optamos escrever a frase "Sou, porque nós somos" (escrito em stencil sobre a pintura) em português. Segundo Millan, uma língua estrangeira denotaria mais interesse, mesmo que com uma construção linguística muito similar. A obra fala da experiência e do entrelaçamento em amplo sentido: "*Tanto la frase Sou, porque nós somos como las manos anudándo-*

157. É assim, pelo olhar horizontal da conexão comum entre os indivíduos, que construímos uma composição que jamais esquecerá sua intenção gestual e participativa, uma obra que não se conclui como uma pretensão, ao contrário, que desperta em seus coabitantes a pergunta essencial do que significa ser individual sinônimo, para prolongar a pintura e a discussão atual do pós-conflito colombiano sem ser invasivo e impor uma hierarquia visual que busca uma mera contemplação (Millan, 22/10/15) (Tradução minha).

se en un punto de tensión donde se interpela a la capacidad de la fuerza colectiva, una fuerza dispuesta a construir fuera del presente bélico que a todos nos atrapa" (Millan, 2015)[158] .

3. "Toma, 'Conquista tus sueños'"

"Conquista tus sueños", Comuna Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile, 2016.
Fonte: Acervo Giovana Zimermann.

Entre fevereiro e março de 2016, participei de uma programação de arte urbana em Santiago do Chile, que tinha por objetivo enfatizar a temática educação como direito constitucional no país, alinhada com a proposta de educação gratuita no Chile, sugerida por Michelle Bachelet. Na década de 1970, Salvador Allende já iniciara um projeto de democratização da educação; sonho destruído com o golpe militar, em 1973, que colocou Pinochet no poder. "Conquista tus sueños" é uma das três obras que realizei na comuna Pedro Aguirre Cerda, um dos municípios mais pobres no setor sul da cida-

158. Tanto a frase como as mãos juntam-se num ponto de tensão onde se interpela a capacidade da força coletiva, uma força disposta a construir fora da guerra atual que a todos aprisiona (Millan, 22/10/15) (Tradução minha).

de de Santiago, fundado em 26 de outubro de 1979, sua população combativa resistiu bravamente ao golpe de estado em 1973, e juntos realizaram a primeira ocupação de uma área de terra, de forma organizada, tornando-se município em 12 de agosto de 1991. Eu já havia desenvolvido, no Brasil, um croqui, propondo o desenho de uma pipa que alçava voo em direção a um alvo, circundado pela frase: "Fui crime, serei poesia"[159]. Como não sabia onde executá-la, passei a observar o lugar. Foi quando percebi que a estrutura arquitetônica da Casa de Cultura tinha um elemento em aço que projetava uma sombra muito interessante no chão. Duplicada, essa sombra se transformava justamente na imagem de uma pipa. Era uma "coincidência", que me deixou bastante feliz e, evidentemente, muito enriqueceu o desenvolvimento do trabalho, na medida em que a sombra projetada por tal estrutura possibilitou uma relação direta da obra com a própria Casa de Cultura.

A obra tem por iniciativa representar essa transformação social de crianças e adolescentes da periferia que têm a oportunidade de frequentar a Casa de Cultura, local onde entram em contato com a arte, lugar de viabilização de seus sonhos. Nessa perspectiva, a rabiola da pipa chega bem próximo à porta da Casa de Cultura e, conectada a pipa, rumam em direção ao grande alvo.

Estar do lado de fora da Casa de Cultura, de maneira muito interessante, me permitiu entrar em contato com a população da comuna, ou seja a fusão da arte e vida (Rancière, 2009). As crianças, geralmente, desejavam, de alguma forma, participar; os adultos paravam para conversar, alguns queriam somente dialogar com uma artista estrangeira. Recordo-me que, quando eu pintava o alvo, uma senhora veio conversar, contando-me que fazia arpilleras, um artesanato tradicional entre as mulheres chilenas, cuja venda ampliava a renda familiar. Durante o período da ditadura, diversos grupos dessas mulheres utilizaram as

---

159. A imagem pensei depois de encontrar um pixo/picho com essas frases em um muro do Rio de Janeiro. O assunto me interessava muito, pois estava relacionado justamente com o que eu trabalhei na minha tese de doutorado, quando estudei a juventude que opta pela barbárie. Devo acrescentar que a periferia do Chile não difere muito da periferia do Brasil no que tange à exclusão social e também a sociedade de consumo que empurra a juventude, muitas vezes, para criminalidade.

arpilleras como arma de comunicação contra a repressão.

> "Nas oficinas de arpilleras que se espalharam pelo país, mulheres bordavam telas com as roupas de seus parentes desaparecidos pelo regime ditatorial. Estas obras foram enviadas através da Vicaria de Solidariedad, uma instituição ligada à Igreja, a diversos países da Europa e Canadá, e serviram como denúncia internacional ao sistema de Pinochet"[160].

Contou-me esta senhora que não utilizavam o bordado somente por motivo econômico, mas para sobreviver às dores e perdas, e, ao mesmo tempo, marcar os fatos históricos que estavam vivendo. Muito me interessou essa atividade de arte política, mais ainda por ser uma atividade feminina de resistência, uma tradição como registro e denúncia é, em si, um ato criativo e ao mesmo tempo político. Para Rancière, a arte faz política antes que os artistas o façam. "A Partilha do Sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce" (Ranciere, 2009: 16).

Assim "Conquista tus sueños", mesmo não sendo pensada para ser colaborativa acabou tornando-se, e foi uma experiência excepcional de interação espontânea. Minha relação com as crianças e os adolescentes foi potencializada pelo uso constante que eles tinham do lugar, especialmente com dois garotos, de cerca de 10 anos, que me auxiliaram todas as tardes. Soube depois que essa praça era o único lugar da casa que eles podiam desfrutar sem estarem inscritos em alguma oficina. Ali brincavam sempre depois da escola. Pintamos o alvo em um fim de tarde e quando, no dia seguinte, a tinta estava totalmente marcada, os dois garotos me falaram que era coisa dos pequenos. De fato, ao anoitecer, era uma festa: os maiores brincavam com *skate* e os menores de triciclo. No final do último dia, fiquei para fotografar e foi gratificante ver como as crianças pequenas se apropriaram do alvo, convertendo-o em uma pista de corrida.

Aos poucos, fui ficando mais interessada em gravar, em baixo relevo, a frase título, que ficaria em torno do alvo. A solução de utilizar uma furadeira me foi apresentada pelo amigo/artista Osvaldo Morales Barraza, pintor e gravador.

---

160. Weimann, Guilherme Bordar, ato transgressor? Disponível em < http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/bordar-ato-transgressor/> Acesso em: 18 Abr. 2017.

> "En 'Conquista tus sueños', la artista Brasileña Giovana Zimermann, despliega/despega el sueño desde el muro al suelo, incorporando en un único eje, la estructura del Centro Cultural, Comuna de Pedro Aguirre Cerda, provista de dos elementos simbólicos: La Cometa pronta a arrancar hacia la Cordillera, de este antiguo suburbio de la Zona Sur de Santiago (San Miguel y el Dragón) y un tiro al blanco, donde señala el título con plantilla y trazado mecánico de taladro, haciendo un desplazamiento desde las técnicas de Grabado Clásico, como la punta seca, conquista el sueño, por tanto, con un estilete, catana o buril" (Osvaldo Morales B. Barrio Huemul, de abril de 2016)[161].

Em princípio parecia que a gravação demoraria muito tempo para ser realizada, contudo, sendo a furadeira um elemento muito atraente aos adolescentes que acompanhavam a execução da obra, tornou-se muito rápida, já que todos se interessaram em participar daquela ação artística. Munida do meu repertório de estudos sobre a juventude e a barbárie, emocionei-me observando aqueles adolescentes envolvidos na produção daquele texto, empunhando a furadeira como se fosse uma arma, mas uma arma cultural, num ato colaborativo de escrever uma frase, espero, premonitória de todas aquelas crianças[162]. Todos os dias, ao anoitecer um jovem, oriundo da Costa do Marfim, passava ali, e conversávamos um pouco, em seu idioma francofônico. No último dia, ele me pediu para escrever parte da frase, que parecia ter simbolizado para ele também pertencimento ao lugar, o lugar onde ele se reinventava como habitante. Rinaldi lembra que o mundo é como uma hipótese, onde o sujeito reinventa-se continuamente, e é trazida à tona pelos escritores e poetas com sua escrita. "Eles evidenciam essa função da letra como aquilo que desenha a borda do furo do saber, como um litoral entre simbólico e real" (Rinaldi, 2008).

---

161. Em "Conquista tus sueños", a artista brasileira Giovana Zimermann, exibe / e decola o sonho da parede para o chão, incorporando, em um único eixo, a estrutura do Centro Cultural, município de Pedro Aguirre Cerda, fornecido com dois elementos simbólicos: Uma pipa pronta para decolar em direção à Cordilheira, deste antigo subúrbio da Zona Sul de Santiago (St. Michael e o dragão) e tiro ao alvo, que marca o título com modelo e broca perfuração mecânica, fazendo uma mudança de técnicas de gravura clássica, com a ponta seca, conquista teus sonhos, portanto, com um estilete, catana ou buril (Osvaldo Morales B. Barrio Huemul, de abril de 2016).

162. "Conquista tus sueños". Vídeo do processo de gravação, 2016/2017.

Barazza vê na obra outra versão para o alvo, de modo a criar uma tensão entre a parede e o chão, ao ser olhado do alto, vista aérea, de modo que a Zona Sul de Santiago converte-se em Nazca. Barazza brinca, ainda, com o duplo sentido da palavra tiro, relacionando-a ao gesto da gravura na obra (a gravura clássica convertida em tiroteio) e, com a expressão (al tiro) uma gíria chilena, solicita meu rápido retorno ao Chile. "Giovana Z. incita ao sonho, nos lembra o olhar surrealista. Esperamos que você regresse rápido (al tiro)"[163].

Frame do vídeo "Conquista tus sueños",
Comuna Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile, 2016.
Fonte: Acervo Giovana Zimermann.

O desenho é finalizado com um tiroteio, que tanto pode estar relacionado com a guerra, como com o centro da meta buscada com educação e cultura.

Considerações finais

Citei essas três formas de intervenções em Arte Pública considerando que foram atravessadas por questões estético-políticas, durante o espaço e o tempo em que aconteceram. Em "Ambiente urbano", não

163. Otra versión el blanco para crear una tensión entre el muro y la tierra, para ser mirado en vista aérea, sobrevolado, a la manera atmosférica, donde la Zona Sur de Santiago, se convierte por única vez en Nazca. Giovana Z. incita al sueño, nos recuerda, la mirada surrealista. Esperamos que regrese al tiro (Osvaldo Morales B. Barrio Huemul, de abril de 2016).

queria fazer política, desejei criar um lugar de repouso e reflexão para quem transitasse por aquela rua da Ilha da Magia. Ainda que a proposta primordial fosse a reflexão através das frases, o ponto articulador do conflito político foi o objeto, "os bancos", que acabaram sendo retirados arbitrariamente. Foram definidos os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações urbanas, os sujeitos que são convidados ou não, à participam da cidade. Ou seja, a negação da rua ganha em duas instâncias, já que a obra de arte propunha justamente a sociabilidade.

Na obra de arte realizada em Chinácota, eu e Millan escolhemos fugir à tradição ocidental de acordos de paz e apostamos na difusão da profunda simplicidade da ética ubuntu, em amplo sentido, que vai do entrelaçamento das mãos e do próprio gesto de desenhar coletivamente, inspirado em Sol LeWitt, até chegar na frase que apontam para maneiras do estar juntos ou separados: "Sou, porque nós somos". Praticá-la é ter a consciência de que somos afetados quando nossos semelhantes são diminuídos ou oprimidos.

Contudo foi o simbolismo da obra "Conquista tus sueños", sua forma de ocupação a convivência nesse tempo e espaço, que se configurou como lúdico e político. Há julgar pela importância de uma Casa de Cultura em uma área periférica e carente, como Pedro Aguirre Cerda. Um lugar tático para interligar experiências estético-políticas como as arpilleras e as variadas expressões artísticas. A frase, embora de minha escolha, talvez, em algum momento, será lida e reconhecida pelos jovens que participaram da escritura, como prenúncio da conquista dos seus próprios sonhos.

É nesta medida, a partir dos seus usos e contra-usos, que a Arte Pública pode interagir com a vida e, por consequência, com a política, suscitando a reflexão mais emergente, que é o direito à cidade junto com o direito à sociabilidade.

Referências bibliográficas

Argan, Giulio Carlo (2005), *História da arte como história da cidade*, Martins Fontes, São Paulo; 5ª edição.

Calvino, Italo (1990), *As cidades invisíveis*, [tradução Diogo Mainardi], São Paulo: Companhia das Letras.

Jacobs, Jane (2000), *Morte e vida de grandes cidade*s, Trad. Carlos

Rosa, São Paulo, Martins Fontes.
Lynch, Kevin (2006), *A imagem da cidade*, Traduzido por Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes.
Manguel, Alberto (2008), *A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*, São Paulo, Companhia das Letras.
Rancière, Jacques (2009), *A Partilha do Sensível.* São Paulo: Editora 34.
Rinaldi, Doris (2008), *Escrita e Invenção*, Disponível em: <http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-biblioteca/DRinaldi/Doris_Rinaldi_Escrita_Invencao_1.pdf> Acesso em: 15/04/2017.
Weimann, Guilherme, *Bordar, ato transgressor?*, Disponível em < http://outraspalavras.net/ mundo/america-latina/bordar-ato-transgressor/> Acesso em: 18 Abr. 2017.
Zimermann, Giovana (2008), "Arte propondo lugares de convivência na cidade", *Artigo apresentado no Seminário Arte e Cidade*, Salvador. Disponível em: <http://contraluzcucuta.co/articulos/paz-en-colombia-chinacota-se-propone-como-custodia-del-tratado-de-la-habana/> Acesso em: 15/04/2017.
"Conquista tus sueños". *Vídeo do processo de gravação*. Disponível em: <https://www.facebook.com/1335137192/videos/vb.1335137192/10206728156185930/?type=3&theater> Acesso em: 15/04/2017.

Representaciones de lo artístico, lo político y lo comunitario en dos intervenciones en el espacio público de Bogotá y Medellín

Fernando Escobar Neira
Universidad Nacional de Colombia
sede Medellín

Presentación

Desde un análisis que emplea supuestos y herramientas de la geografía cultural, esta ponencia presenta los distintos actores sociales, sus repertorios de acción, las instituciones e institucionalidad con la que interactúan, y por supuesto, las representaciones de lo artístico y de lo público a las que apelan dos intervenciones que tuvieron lugar entre los años 2015 y 2017, en Medellín y Bogotá respectivamente. La primera de ellas es "Medellín sobre todos. La ciudad por encima de los ciudadanos", proyecto con el que el colectivo artístico colombo español Caldo de Cultivo participó en el Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE 15. Historias locales/Prácticas globales, evento de arte contemporáneo que se celebra cada cuatro años. En esta ocasión, el colectivo intervino los sectores del centro y norte de la ciudad, -Nuevo Naranjal y Moravia-, que se encuentran en la actualidad inmersos en un complejo proceso de "renovación urbana". La segunda intervención corresponde a otro colectivo colombo español, este con perspectiva interdisciplinar, llamado Arquitectura Expandida. Su intervención de "arte útil" sustentó la autoconstrucción física y social de una biblioteca comunitaria, llamada "La Casa del Viento", que tuvo lugar en el barrio San Cristóbal, en el suroriente de Bogotá durante el IV Encuentro de Arquitectura Expandida. Su proceso se ha extendido hasta hoy por cuenta de un episodio de vandalización, la consecuente revisión del evento por parte de todos los actores involucrados -a favor y en contra de esta intervención-, y de representantes de distintos estamentos de la ciudad.

Los antecedentes de este trabajo corresponden en primer lugar, a los elementos de análisis que arrojó la investigación que realicé en el marco de mis estudios del doctorado de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, en la línea de Estudios Urbanos de la Univer-

sidad Autónoma Metropolitana (Ciudad de México), titulada *Otras espacialidades: prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá (2000-2015)*, que indagó en transformaciones a nivel de micro escalas urbanas que, a su vez, propiciaron la emergencia de nuevas espacialidades en la ciudad, mediante intervenciones tácticas y críticas de prácticas artísticas articuladas a acciones colectivas.
En segundo lugar, mi labor como miembro del equipo curatorial del MDE 15. Historias locales/Prácticas globales, evento internacional de arte contemporáneo organizado por el Museo de Antioquia en Medellín, determinó la construcción de cinco ejes temáticos que acogieron las más de cien obras que conformaron la exposición: "Historias locales en el contexto global", "La dinámicas del poder sobre el cuerpo", "Ciudad resiliente: sueños, deseos y posibilidades", "Violencia, conflicto y memoria" y "Vacilando a la institución". De estas, el eje temático "Ciudad resiliente: sueños, deseos y posibilidades", intentó presentar mediante intervenciones artísticas en espacios urbanos, las numerosas contradicciones presentes en la articulación entre teorías sobre la ciudad y las prácticas ciudadanas que la coproducen.
La descripción de cada caso, la identificación de los agentes sociales que participaron, las instituciones, los recursos, su relación con organizaciones de base y el repertorio de tácticas que desplegaron en sus respectivas intervenciones serán los principales insumos de este ejercicio.

1. Introducción

El desborde que han descrito las prácticas artísticas en la actualidad, al superar los espacios convencionales del arte y articularse a marcos sociales más amplios, -algunas veces a causa de la expansión misma del mercado, hay que decir-, ha logrado estallar categorías y nociones con las que habitualmente eran abordados por los expertos, los nuevos modos de hacer artísticos. De aquí que términos como arte comunitario, arte relacional, arte participativo, arte comprometido o nuevo arte público, son empleados con mayor frecuencia cada vez, para señalar cierto tipo de producción artística que, sin duda, ha sido importante en los procesos de construcción de ciudad (Blanco *et al*., 2001). Este nuevo léxico de paso ha desdibujado categorías que habían funcionado anteriormente, como arte político o arte social (Kwon, 2004: 1-9).
Los trabajos sobre los que se despliega este documento pueden ser

enmarcados con relativa facilidad en la disputa o apertura del campo del arte descrita líneas atrás. Los argumentos son variados: logran reaccionar creativamente a lo contradictorios que pueden resultar distintos procesos sociales, económicos, históricos y culturales específicos; son animados por reivindicaciones e intereses políticos diversos; y en su proceso de intervención-inserción en espacios concretos de la vida social, han devenido artefactos culturales productores de ciudad.
Sobre estos aspectos mencionados, un par de años atrás en un texto muy corto que titulé "De espacios públicos y respiración ciudadana asistida", escrito a propósito de una serie de intervenciones artísticas en distintos espacios públicos de la colonia Roma de la Ciudad de México, esbocé una crítica sobre el vaciamiento del significado de muchas de las prácticas, objetos y discursos que se asocian de manera corriente y reiterada a la relación espacios urbanos y arte, que por lo general conducen a la noción reductiva "arte público" (Szmulewicz, 2012: 15-61). Preguntaba entonces si, el "arte público" puede englobar sin más -y significar socialmente-, lo que implica en la actualidad la dimensión pública de muchos espacios urbanos producidos en los márgenes de las ciudades de esta parte del mundo: comunitarismo, acción directa, intervención espacial, cultura democrática, producción del espacio, vida cotidiana, cultura democrática, saberes sociales, culturas populares, participación, y sobre todo, derecho a la ciudad (Stimson y Sholette, 2007: 1-17).
Objetaba también que, en la misma escala en que se han complejizado las prácticas artísticas ha avanzado el capital y, paradójicamente, se han ampliado los espacios democráticos. Como consecuencia parcial de tal expansión de lo artístico-cultural, han emergido nuevos agentes y formaciones institucionales, lo que ha su vez a permitido un empoderamiento inédito en muchas ciudades latinoamericanas, de distintas franjas sociales vía derechos culturales.
Debo aclarar que lo descrito en los párrafos anteriores no es una celebración ingenua de las "bondades" de las versiones variopintas de democracias liberales que tienen lugar en esta región del mundo. Todo lo contrario: reconozco el dispositivo ideológico que reproduce la desigualdad y asimetría implícitas en las nuevas pugnas por recursos, representación y capacidad de incidencia en espacios concretos de la ciudad por medio de prácticas sociales asumidas como artísticas, que además, son producidas e insertadas de forma diferente a como se hacía dos décadas antes (Delgado, 2011: 15-33).

Hoy estas prácticas son producidas por sujetos individuales y colectivos con perfiles artísticos mucho más difusos que hace algunos años, pero a la vez, mejor formados profesionalmente. De otro lado, y a juzgar por las evidencias, dichas prácticas, saberes y recursos apropiados y reproducidos no sólo en espacios sociales emergentes, sino a través de la formación universitaria, han sido cooptados, si no con mayor facilidad, si con una eficacia sorprendente por parte del establecimiento cultural (Delgado, 2011: 52-57).

Valga introducir entonces, la noción de "lo común" para acoger los modos de hacer y pensar implícitas en ciertas prácticas artísticas críticas, pues está más asociada a las cualidades públicas de los espacios urbanos, que a las cualidades intrínsecas del "espacio público" a secas. "Lo común" entonces, que excede lo meramente estatal, logra resistir y celebrar a la vez, los efectos económicos, sociales, políticos y culturales derivados del diseño global de la vida en las ciudades (Poteete et al., 2012: 83-115).

En este orden de ideas, en Bogotá por ejemplo, a pesar de los innegables avances en la participación de sus habitantes en lo concerniente a la producción de "espacios comunes", existen al final pocas posibilidades no hegemónicas de socialidad y articulación efectivas entre la producción y circulación del arte, - en su sentido más canónico-, y los espacios para el ejercicio ciudadano (Muñoz y Romero, 2014: 65-87). Tal parece que el capitalismo expropia ininterrumpidamente "lo común", pero el capitalismo a la vez, posibilita una acumulación y distribución desigual de recursos, idearios, saberes y conocimiento experto, sin los que sería improbable no sería posible la construcción de "lo común".

Así, es posible identificar una línea de trabajo investigativo en la condición de ambigüedad y paradoja de los significados cultural y político de los "espacios comunes" que emergen en las dos principales ciudades colombianas -Bogotá y Medellín-. Lo interesante es que es a estos significados a los que acuden los ciudadanos de forma habitual, para ocupar espacios urbanos y producir en su accionar sobre tales espacios urbanos, su dimensión pública, a manera de gesto enfático de poder colectivo en oposición al poderío económico que exhiben "naturalmente" en las pantallas, calles y plazas, los grandes conglomerados económicos.

Puedo cerrar esta introducción al problema, señalando que es por lo expuesto hasta este punto, que es improbable y al final, indeseable,

un balance entre los discursos sobre "lo público" de los espacios de ciudad y las prácticas y discursos de "lo artístico" (Ferrari, 2013: 94-110). Quizá esta imposibilidad termine por opacar con múltiples retóricas, la complejidad de los procesos de producción, significación y apropiación social de los "espacios comunes", pero al mismo tiempo, es dable pensar que es su motor.

2. Dos intervenciones artísticas en espacios urbanos de Bogotá y Medellín

Ejemplos provenientes de distintos contextos y con urgencias bastante bien diferenciadas, ofrecen hoy numerosas opciones para entender la productividad espacial de ocupaciones de espacios urbanos a cargo de organizaciones sociales articuladas a artistas y colectivos artísticos. A pesar de sus diferencias, tienen desde mi punto de vista, rasgos comunes importantes: de estas ocupaciones o usos desviados de los espacios urbanos, emergen identidades y sujetos políticos, capaces de quebrar al final la pretendida "unidad" del espacio público; también que estas intervenciones son instituyentes de "nuevas espacialidades" que, de acuerdo a lo expuesto pueden ser entendidas como irrupciones de "lo común".

Hablar de agentes, o actores sociales, a veces se antoja un tanto abstracto para referir las condiciones de vida de amplias franjas de población que habitan en Bogotá y Medellín. Por lo mismo, sirva señalar que en la cotidianidad de estos habitantes de nuestras ciudades, persisten tanto la imposibilidad real de transformar las condiciones materiales de su propia vida, como el interminable crecimiento de los márgenes de las denominadas "ciudades no centrales" del planeta. En medio de este paisaje de imposibilidades, alimentado por el asedio constante del mercado, de manera sorprendente, comunidades enteras logran imaginar, en medio de semejante adversidad, modos de resistir juntos.

Los proyectos a los que me referiré en este apartado, los considero casos potentes para revelar los flujos globales que definen las desigualdades actuales, que insisto, superan los supuestos de atraso y precariedad habituales cuando se trata de representar las formas de vida y organización social en las ciudades del sur global (Stavrides, 2016: 15-28). Ambos proyectos se oponen consistentemente a reforzar las imágenes románticas sobre las comunidades en adversidad, que ocultan hay que decirlo con claridad, el impacto de los medios

masivos de comunicación o la apropiación de dispositivos tecnológicos en territorios aparentemente olvidados por la "luz" del desarrollo. "Medellín sobre todos. La ciudad por encima de los ciudadanos" del colectivo Caldo de Cultivo y "La Casa del Viento" del colectivo Arquitectura Expandida, construyeron con sus respectivas tácticas, complejas metáforas geopolíticas y de identidades culturales al abordar asuntos como el impacto de la migración por desplazamiento forzado, formas de organización y resistencia civil, las violencias contra cuerpos sociales a cargo de grupos de interés y del Estado mismo, y los límites de las formas de gobernanza cultural en Bogotá y Medellín, entre otros.

"Medellín sobre todos. La ciudad por encima de los ciudadanos".
Caldo de Cultivo, 2015.

El proyecto que Caldo de Cultivo realizó en el marco del evento oficial de escala metropolitana, Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE 15. Historias locales/Prácticas globales, al que fue invitado, consistió en intervenir estratégicamente un barrio popular situado en el centro occidente de Medellín, que estaba entonces -y aún hoy-, en medio de un proceso de gentrificación, gestionado por un gobierno municipal anterior y que recibió y continuó el actual. Al igual que en otros proyectos anteriores, el colectivo apuntó a la producción de un símbolo urbano estratégico, o dicho de otra manera, un dispositivo cultural capaz de revelar las relaciones de poder al interior y hacia fuera del barrio Naranjal de Medellín.

El barrio Naranjal, levantado como invasión por la diáspora de Barrio Triste en la década de los 70 del siglo pasado, representa un sector en el que confluyen actividades económicas asociadas directamente a la mecánica automotriz a través de talleres populares, e indirectamente al "desguace" de vehículos, con sus respectivas redes de servicios y contra servicios: almacenes de repuestos automotrices, restaurantes baratos, bares frecuentados por mecánicos, latoneros y pintores de carros, tiendas para los clientes, licoreras, depósitos de materiales, chatarrerías y expendios de drogas.

La imagen del barrio, construida en buena medida por las autoridades de la ciudad, estaba relacionada con el desorden y la inseguridad. Pero por su ubicación estratégica, -contiguo a una estación de metro, a centros comerciales y residenciales y a las vías más importantes de la ciudad-, hicieron que entrara en años recientes, dentro de los planes de renovación urbana, tendientes al cambio del uso del suelo, la densificación habitacional y la reafirmación del la imagen de la marca ciudad, como una Medellín innovadora.

Las tensiones entre la valorización del suelo urbano del barrio y las actividades económicas de subsistencia de buena parte de los pobladores, llegaron a un punto de no retorno cuando comenzaron las reubicaciones de vecinos a los que el municipio les compró sus predios habitacionales y comerciales, para levantar un proyecto habitacional de gran escala, consistente en cuatro torres de apartamentos, locales comerciales y otros espacios para oficinas, e iniciar así, una renovación de la "cara" del barrio, y de sus habitantes.

Es en ese momento cuando Caldo de Cultivo se acerca a algunas organizaciones del barrio y de la ciudad, especialmente la de mecánicos y latoneros, con los que comienzan un diálogo, del que resultó la construcción, mediante técnicas y saberes propios de los mecánicos del sector, de un letrero metálico de grandes dimensiones con talante de contrapropaganda, con el lema "Medellín Sobre Todos". De acuerdo con el colectivo, la intención fue cruzar el lema oficial de la alcaldía de turno, ya que era uno de los principales patrocinadores del MDE 15, con el lema del proyecto Nazi, "Deutschland Über Alles" (Alemania Sobre Todo).

Luego de construirlo y dejarlo exhibido en un lugar estratégico de uno de los talleres que aún funcionaban en el barrio, contiguo a las obras de las cuatro torres del Nuevo Naranjal, Caldo de Cultivo organizó una marcha de habitantes de El Naranjal, con el letrero

"Medellín Sobre Todos", a través de la Autopista Norte hasta llegar a otro punto muy recordado de la ciudad por haberse construido desde los años 70, sobre un basurero a cielo abierto: Moravia.
Por su parte, Arquitectura Expandida ha propendido en sus distintos y numerosos proyectos en Bogotá y otros lugares de Colombia y Europa, por la producción del territorio a partir de su articulación a procesos sociales de largo aliento, mediante estrategias pedagógicas críticas, el intercambio y la construcción colectiva. La intervención "La Casa del Viento" en el barrio San Vicente, en la Localidad de San Cristóbal en Bogotá D.C., se enmarca con exactitud en el proyecto político de Arquitectura Expandida. "La Casa del Viento" consistió en la ampliación de la Biblioteca Pública comunitaria Simón el Bolívar, iniciativa de la Corporación Cultural Zuroriente, que desde hace veinte años administra este equipamiento cultural comunitario, en un sector de la ciudad con un déficit muy alto de lugares públicos para el encuentro de sus habitantes.

"Medellín sobre todos. La ciudad por encima de los ciudadanos".
Caldo de Cultivo, 2015.

En la gestión y construcción de "La Casa del Viento" además del colectivo y la corporación mencionada, participaron otros colectivos bogotanos interesados en la producción y defensa territorial y en el fortalecimiento de procesos de base social en los márgenes de

la ciudad. Obtuvieron el apoyo de distintas entidades, empresas y habitantes del sector y lograron entregarle al barrio un equipamiento con una serie de características formales, de uso y simbólicas que lo convirtieron con rapidez en un referente de ese sector de la ciudad.
La construcción de "La Casa del Viento" tuvo lugar en 2015 durante el IV Encuentro de Arquitectura Expandida. Si bien el proyecto logró convocar a jóvenes y usuarios habituales de la biblioteca comunitaria, fortaleciendo su cohesión mediante prácticas culturales y artísticas, también reveló distintas tensiones provocadas por la confrontación entre grupos de interés -legales e ilegales-, que concluyeron en la vandalización de "La Casa del Viento". A comienzos de 2017, el equipamiento fue objeto de un ataque, resultando quemada buena parte de su estructura.
Este evento obligó el retorno de Arquitectura Expandida al barrio, con el fin de que el colectivo interviniera mediante estrategias de encuentro y discusión permanentes entre los habitantes del barrio, y pudieran escalar la situación hasta el gobierno mismo de la ciudad, pasando por medios de comunicación, universidades, y otras organizaciones culturales de la ciudad. En este momento se encuentran gestionando la reconstrucción de "La Casa del Viento", junto a líderes comunitarios, organizaciones culturales y con el apoyo de entidades del gobierno de la ciudad.

"La Casa del Viento".
Arquitectura Expandida, 2015-2017.

Como se puede inferir, los microespacios de ciudades en expansión constante e ininterrumpida como las colombianas, se han convertido en un campo de batalla en el que chocan el avance de la inversión privada y sus intereses, las organizaciones sociales, con lo público y sus bienes comunes. La calle, el barrio y sus baldíos, se han establecido así, como espacios identitarios en disputa permanente en las luchas de la ciudadanía (Torres 2007: 143-155), lo que revela que continúan siendo lugares de energía e imaginación sociales.

"La Casa del Viento".
Arquitectura Expandida, 2015-2017.

3. Conclusiones

En los dos casos presentados es posible observar el desborde de los límites de la intervención artística, así como de las novedosas articulaciones que sus practicantes describen junto con otros agentes sociales de la ciudad, que no necesariamente se inscriben en el campo cultural. Queda también en entredicho la autonomía de la representación artística, cuando se trata de intervenir espacios comunes en las ciudades, toda vez que la inestabilidad de los espacios sociales en donde entrar e intervenir es evidente, y las constantes de duración, pertinencia y apropiación social fluctúan permanentemente.

Es central en esta discusión, el redimensionamiento de lo político en

clave de derechos culturales y de derecho a la ciudad, pues tal condición ha empezado a disolver aceleradamente las fronteras existentes entre "lo artístico" y "lo social", -con numerosas dificultades y contradicciones, por supuesto-, en contextos específicos (Lippolis, 2015: 124-160).

Se hace ineludible asumir el desbordamiento disciplinar de las prácticas artísticas críticas, por lo que el reto para investigadores y académicos radica en la construcción de puentes provisionales con distintas disciplinas, con el fin superar la idea de excepcionalidad de este tipo de prácticas que se multiplican aceleradamente a lo largo y ancho del planeta. Y también para entender los nuevos roles de las prácticas artísticas desde marcos más amplios, con el fin de hacer evidentes los distintos usos, significaciones y apropiaciones que de las prácticas y discursos artísticos, hacen diversos actores sociales, que históricamente han estado fuera del campo del arte.

Quedan, sin embargo, varias preguntas alrededor de la producción de "espacios comunes" en las ciudades actuales a partir de las prácticas artísticas. Por ejemplo las que suscita cierta lógica social de valorar sin discusión las prácticas y objetos que reproducen valores de la cultura hegemónica y de la imagen oficial de ciudad. En esta misma dirección, son válidas las preocupaciones en torno a la intervención estatal para imponer ciertas formas y expresiones artísticas en detrimento de otras, con el argumento de la construcción colectiva de memoria cultural.

Así las cosas, ¿de qué tipo de objetos artísticos estamos hablando cuando nos referimos a las espacialidades urbanas implicadas en la producción de espacios comunes en nuestras ciudades? Y en la misma dirección, ¿es viable a través de las prácticas artísticas, ampliar la inclusión y participación política de más ciudadanos en nombre de lo público?

Referencias bibliográficas

Blanco et al. (2001), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Delgado, Manuel (2011), *El espacio público como ideología*, Barcelona, Catarata.

Ferrari, Ludmila (2013), *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Kwon, Miwon (2004), *One Place after Another. Site-Specific Art*

and Locational Identity, Cambridge, MIT Press.
Lippolis, Leonardo (2015), *Viaje al final de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972/2011)*, Madrid, Enclave Editorial.
Muñoz, Cristian y David Romero (2014), *La puesta a prueba de lo común. Una aproximación a los discontínuos trazos de la dimensión colectiva en el arte contemporáneo penquista*, Concepción, Plus Ediciones.
Poteete, Amy, Marco Janssen y Elinor Ostrom (2012), *Trabajar juntos. Acción colectiva, bienes comunes y múltiples métodos en la práctica.* México, UNAM, CIDE, CEIICH, CRIM, FCPS, FCE, UAM, CONABIO, PUMA, IASC.
Stavrides, Stavros (2016), *Hacia la ciudad de umbrales*, Madrid, Akal.
Stimson, Blake y Gregory Sholette (eds.) (2007), *Collectivism after modernism*. *The art of social imagination after 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
Szmulewicz, Ignacio (2012), *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*, Santiago de Chile, Metales pesados.
Torres, Alfonso (2007), I*dentidad y política de la acción colectiva. Organizaciones populares y luchas urbanas en Bogotá 1980-2000,* Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

“Carteles de la memoria”: la ciudad de Buenos Aires señalada por la historia

Ayelén Vázquez

Introducción

En diciembre de 2001 la vida política argentina colapsó y, bajo una crisis económica y social, Buenos Aires sufrió una transformación violenta donde las protestas en la calle se convirtieron en habituales. La crisis del 2001 impuso un corte en la dinámica urbana e histórica de la ciudad, sin embargo, es necesario pensar este escenario en consideración con procesos de consolidación y extensión de la protesta social sucedidos en los años anteriores. A fines de la década del noventa se originó una ruptura respecto al uso del espacio público: se comenzó a poner el cuerpo en la calle y en las rutas como nueva forma de resistencia política enfrentando los problemas sociales de aquella coyuntura. Estas acciones respondieron a la necesidad de sectores de expresar un descontento social que crecía (Novaro, 2011: 270-278).

En este marco de emergencia, observamos en los primeros años del siglo XXI una proliferación y visibilidad de diversas modalidades de conexión del arte con la esfera social. La ciudad apareció como punto de partida y marco de referencia de los trabajos. Se originó un arte relocalizado en la urbe a partir de la acción callejera; donde el transitar y la experiencia urbana ocuparon un lugar central en el discurso artístico, poniendo en debate la noción de ciudadanía y el espacio público-privado. Numerosos artistas volcaron su producción al desarrollo de acciones estéticas en las calles que acompañaron los movimientos de derechos humanos y los reclamos populares. Se originaron propuestas de trabajo colectivo que tuvieron como escenario principal la intervención y la experiencia en el espacio urbano. En contraposición a la autoría individual hallamos la idea de colaboración, intercambio horizontal y cooperación entre artistas y actores provenientes de distintos ámbitos. Asimismo, predominó la noción de proyecto o intervención por sobre la de “obra”. Si bien, no se dejaron de producir obras individuales con el uso de técnicas

tradicionales, hallamos una multiplicación de las prácticas colectivas e interdisciplinarias (Vázquez, 2015: 7-19).
Para el análisis de estas herramientas y estrategias de producción este trabajo se focalizó en el proyecto de *Carteles de la memoria* realizado para el Parque de la Memoria por Grupo de Arte Callejero (GAC en adelante), colectivo de artistas que actuó en el contexto de crisis de 2001 sobre el espacio urbano en relación con el reclamo social y con las organizaciones de derechos humanos. Integran el GAC: Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral y Carolina "Charo" Golder.
A partir del análisis de este caso de estudio, el presente trabajo busca estudiar las prácticas colectivas en el espacio urbano de la Ciudad de Buenos Aires y las problemáticas de su inserción en el campo institucional. Para ello fue necesario revisar las herramientas visuales utilizadas por dichas prácticas y examinar las estrategias de producción desarrolladas en la creación de los dispositivos de exhibición que permitieron la adaptabilidad de las acciones al ámbito institucional. Asimismo, como objetivo general, este trabajo se propone contribuir al estudio de los modos en que se actualizan los vínculos entre arte y política centrados en lo social y en la dinámica urbana de la ciudad de Buenos Aires.

Un recorrido por la historia
En 1997 un grupo de estudiantes de Bellas Artes de la Escuela Prilidiano Pueyrredón realizó su primera intervención en el espacio público titulada "Docentes ayunando". Consistió en una serie de más de treinta murales realizados en distintos lugares de la ciudad de Buenos Aires con imágenes de guardapolvos como símbolo de la educación pública con el objetivo de apoyar el reclamo de los docentes apostados en la Carpa Blanca[164]. Un año después, estas estudiantes de Bellas Artes, comenzaron a ser conocidas como el Grupo de Arte Callejero por un artículo publicado en el diario La Nación donde se las identificaba como "una suerte de brigada ma-

164. La Confederación de Trabajadores de la Educación instaló frente al Congreso de la Nación la Carpa Blanca donde los docentes ayunaron por más de mil días por un reclamo salarial y solicitando la sanción de una Ley Permanente de Financiamiento Educativo.

yoritariamente femenina del arte callejero"[165].
En 1999 el GAC presentó el proyecto "Carteles de la memoria" para el Concurso Internacional de Esculturas "Parque de la Memoria". El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado fue un proyecto pensado por distintos organismos de Derechos Humanos, y presentado en la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en diciembre de 1997. Al año siguiente, la Ley 46 de la Ciudad, dispuso la construcción del Parque y destinó un sector de la franja costera del Río de La Plata.

Registro del Parque de la memoria

El 7 de noviembre de 2007 se inauguró oficialmente el Parque. Contó con un monumento central a las víctimas del terrorismo de Estado y, con el objetivo institucional de originar un espacio de reflexión y elaboración del trauma social, acompañaron a dicho Monumento, un centro de información sobre las víctimas y la sala PAyS (Presentes Ahora y Siempre) destinada a actividades artísticas y culturales. Asimismo, como consecuencia del Concurso Internacional de Escultura "Parque de la Memoria" se emplazó un conjunto de obras de arte contemporáneo que fueron seleccionadas por un jurado internacional[166]. La construcción de las esculturas se fue realizando en

165. Gruss, Luis. "Arte en las calles", en: *La Nación*, sección Vía Libre, Buenos Aires, 05/02/1999 en http://www.lanacion.com.ar/194689-arte-en-las-calles consultado el 17/07/2017.

166. Los 665 proyectos presentados, incluyendo los seleccionados y premiados fueron publicados por Eudeba bajo el título *Escultura y memoria, 665*

varias etapas y aún quedan obras por ejecutar. En 2010 se finalizó la construcción de los "Carteles de la memoria".
"Carteles de la memoria" está conformada por una serie de cincuenta y tres carteles viales que conforman un recorrido a lo largo de la franja costera del Parque. Las señales del GAC presentan un camino histórico que narra hechos sucedidos en la Argentina, desde los años setenta hasta la actualidad. Cada señal fue pensada en función de representar una situación o acontecimiento relacionado con el terrorismo de Estado, desde actos de represión o medidas económicas, así como también el surgimiento de acciones de resistencia. Los carteles fueron creados a partir del lenguaje gráfico de las señales urbanas; cada uno de ellos respondió al significado real del tipo de señal vial al que remite. En términos generales, las señalizaciones viales se dividen en tres categorías: reglamentarias, preventivas e informativas.
El recorrido inicia con una señal de carácter informativo que replica la tipología de los carteles utilizados en rutas y caminos. En este caso, este código visual, fue utilizado por el GAC para indicar el itinerario del recorrido, marcando la ubicación del espectador con la habitual frase de los mapas turísticos: "Usted está aquí". Si bien, este cartel refiere al presente, al aquí y ahora del visitante ubicado frente a la señal, la gran mayoría de los carteles del recorrido corresponden a hechos históricos. Por ejemplo, la referencia al inicio de la dictadura militar bajo una señal informativa -de formato rectangular y fondo azul- compuesta por dos símbolos: el gorro militar y la inscripción del año 1976.
Esta composición del sombrero y año se repitió en otros carteles, por ejemplo el año 1982 junto a un casco de combate caído para representar a los jóvenes soldados fallecidos en la Guerra de las Malvinas. Este esquema, el sombrero como símbolo de un grupo social al que desean referirse, fue una estrategia muy utilizada por el GAC tanto en los carteles del Parque como en otras producciones anteriores. La más paradigmática fue la señal de "Juicio y Castigo", diseñada por el GAC para colaborar con la agrupación H.I.J.O.S.[167]. Consistió en

proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en Argentina, en 2000.

167. H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) se formó en 1995 a partir de la necesidad de luchar contra la impunidad, buscar a los hijos de desaparecidos apropiados y reivindicar la lucha de sus

el uso de una señal de restricción de formato circular con el fondo blanco y un borde rojo con un sombrero militar en el centro y la inscripción en negro de "Juicio y Castigo". Esta imagen diseñada por el GAC ha tenido una enorme difusión, ha sido apropiada y reutilizada por otros grupos, asociaciones y colectivos en calcomanías, banderas, remeras y volantes. Cabe señalar que la señal de "Juicio y Castigo" no fue incluido entre las señales del Parque de la Memoria. Si bien en un principio pensaron en cerrar el recorrido con esta señal luego lo descartaron porque consideraron que era un símbolo popular cuya fuerza se potenciaba en el ámbito callejero[168].

Juicio y castigo.
Registro de la señal en el espacio urbano.

Además de la señalización de acontecimientos violentos, represivos y económicos, el GAC también incluyó en la construcción de su relato histórico reflexiones vinculadas a la planificación urbana. Por ejemplo, bajo el formato de una señal preventiva -con forma romboidal y de color amarillo- colocaron una figura de un tractor

padres y madres.

168. Entrevista de la autora a Lorena Bossi por correo electrónico, Buenos Aires, 20/10/2015.

de color verde, en alusión a lo militar, tumbando una casa. En el texto explicativo señalaron que, desde el gobierno de Onganía, se desarrollaron actividades para la erradicación de las "villas miseria" a partir de la prohibición de la construcción, la persecución de sus habitantes y los desalojos forzados. Esta señal presentó una faceta de las políticas de la dictadura militar, centrada en la cuestión del espacio urbano cuya política más implementada fue la erradicación de villas de emergencia. Además colocó en discusión el funcionamiento del imaginario social del "villero" basado en la estigmatización de los sectores más pobres de la sociedad.
En relación con los usos del espacio público podemos mencionar la señal "Conectado" la cual, a partir de las tipologías de los carteles de alarmas privadas, denuncia el problema de la inseguridad como un negocio que administra e influye en las dinámicas urbanas de la ciudad.
Por último, el cartel que cierra el relato, al igual que el primero, refiere al presente; la señal "Aquí vive un genocida" también fue compuesta a partir del lenguaje cartográfico, aspecto en el que nos detendremos más adelante.

En torno al GAC y sus prácticas de acción

Las estrategias de tergiversación del código vial desarrolladas en el Parque de la Memoria por el GAC tuvieron como antecedente sus prácticas de intervención urbana, iniciadas en febrero de 1998. El grupo emplazó señales viales en la ciudad para acompañar las denuncias realizadas por la agrupación H.I.J.O.S., específicamente, en los "escraches" que buscaban denunciar y visibilizar a las personas acusadas de violaciones a los derechos humanos liberados por el indulto concedido por el ex presidente Carlos Menem[169].
Los carteles señalaban la ubicación de los ex-centros clandestinos de detención, domicilios de genocidas y torturadores, y el pedido expreso de juicio y castigo. Las señales eran colocadas en postes callejeros con amplia visibilidad tanto para los transeúntes como para los automovilistas. Funcionaron interviniendo la calle perdiéndose y descubriéndose entre la polución visual cotidiana, procurando infil-

169. En 2003 se declaró la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final que habían impedido juzgar a los responsables de los delitos de lesa humanidad. Esto permitió que se reabrieron las causas, y generó en el interior de las organizaciones de Derechos Humanos un replanteo en torno a las prácticas utilizadas –como el escrache- para abocarse a trabajar en el avance de los juicios.

trarse en el entramado de la ciudad. Además, se ponía en juego una dimensión temporal, en el sentido que los carteles permanecían en el lugar más allá del escrache; se insertaban y modificaban la dinámica efímera del espacio público, donde podían ser alteradas, destruidas o incluso apropiadas por otros grupos. No fueron realizadas con la intención de perdurar, sino de introducirse en la calle por un determinado tiempo, buscaban alterar o modificar alguna o varias de las propiedades del sitio con la intención de invitar a la reflexión.

Por otra parte las señales buscaron activar una dimensión histórica de un lugar cotidiano y habitual. Estas producciones manifestaron una necesidad por marcar y reconocer territorios de la ciudad que no eran registrados por sus transeúntes diarios. Tuvieron el objetivo de informar y prevenir al ciudadano sobre la historia de ese lugar. De este modo, las imágenes del GAC irrumpían frente al vecino casual que era convertido en espectador; lo cual requirió la necesidad de optimizar sus aspectos comunicativos, ya que de estos dependía el grado de participación y eficacia de la imagen. Bajo esta consideración, la palabra adquirió un rol central en las estrategias del grupo.

Por otra parte, el trabajo colectivo se constituyó como otro elemento de importancia en las prácticas de acción del GAC. Rasgo que se manifestó desde sus primeras experiencias en apoyo a los docentes; ya que para la realización del segundo mural se les sumaron, a las cinco estudiantes que produjeron el primero, más de veinte artistas. El grupo funcionó con una dinámica horizontal y de acción en bloque, basada en la discusión grupal de cada una de las posiciones y participaciones que realizaba el colectivo. Al mismo tiempo, en diversos proyectos trabajaron en colaboración con otros grupos de artistas o políticos[170].

170. Además de la agrupación H.I.J.O.S. realizaron acciones junto al grupo performático Etcétera (renombrado Internacional Errorista), el colectivo Acción Directa, Arde! Arte entre otros colectivos de artistas.

GAC, *Aquí viven genocidas*, 2005.

Asimismo, debemos sumar a los aspectos ya mencionados en torno a las prácticas del GAC, el pensamiento cartográfico como una herramienta central que atraviesa sus estrategias de producción. La imagen del mapa les permitió condensar cruces entre lo conceptual, lo informativo y lo experiencial. Estos trazados cartográficos no fueron pensados como puntos de partida fijos o lineales, sino que se construyeron como recortes de una realidad sin una dirección preestablecida. En primer lugar, el pensamiento cartográfico apareció en la planificación de las acciones desarrolladas en la calle, para las que crearon mapas donde volcaban información precisa del lugar, los recursos disponibles y el recorrido a realizar; fueron construidas con un sentido estratégico. Otros mapas, como "Aquí vive un genocida" fueron montados como registros históricos de estas prácticas y experiencias en el espacio urbano. Para la marcha del 24 de marzo de 2001 se pegaron afiches con un mapa de la ciudad de Buenos Aires que recopilaba localizaciones geográficas de genocidas y centros clandestinos de detención. Esta cartografía fue reeditada con información y diseño actualizado cada 24 de marzo de los años siguientes. Además de ser la representación bidimensional de un recorrido corporal realizado, el registro de la acción no quedaba anclado al

pasado sino que su reconfiguración significó una nueva instancia de denuncia y de recorrido posible.

Al mismo tiempo, realizaron otras cartografías que consistieron en la construcción de mapas complejos, donde cruzaron relaciones y fuerzas de poder junto a datos de contextos que fueron ubicados geográficamente con el objetivo de condensar y exponer una actividad, sus efectos o consecuencias. Lo novedoso en estas construcciones no fue la información volcada sino la articulación y visibilidad de los lazos y vínculos de poder[171].

Los mapeos del GAC se centraron en la producción de planos o de imágenes; no procuraron registrar un barrio o una ciudad sino, como una práctica de resistencia, visibilizar relaciones existentes y trazar otros vínculos que modificaron e intervinieron en la dinámica urbana. Estas cartografías no surgieron de una mirada que sobrevuela la zona desde una posición cenital, sino que fueron trazados a medida que la experiencia organizaba sus trayectos. Por otra parte, son cartografías que también refieren a la experiencia del lector en el espacio urbano, interpelan al espectador en primera persona.

Como ya hemos mencionado, también las señales del Parque de la Memoria están atravesadas por este pensamiento cartográfico. Explícitamente evidenciado en la última señal con una nueva edición del mapa "Aquí vive un genocida" y en el primer cartel donde incorporaron el enunciado "Usted está aquí". En 1998 fue la primera vez que utilizaron este enunciado para marcar un ex Centro Clandestino de detención. En esta frase se evidencia cómo el pensamiento cartográfico del GAC se encuentra atravesado por una dimensión histórica; por una inscripción topológica en el presente del espectador instaurada a través del enunciado "Usted está aquí". La memoria es entrelazada con el tiempo y espacio del espectador, construyendo lazos afectivos entre el pasado y el presente.

Podríamos pensar como antecedente de esta construcción de un tiempo heterogéneo que superpone pasado y presente la experiencia del "Siluetazo" donde la huella del desaparecido se superponía con el presente del manifestante que prestaba su cuerpo como silueta del ausente (Longoni y Bruzzone, 2008: 5-60).

Por su parte, la Mesa de Escrache Popular y el Colectivo Situaciones sintetizaron estas prácticas del GAC bajo el concepto de "mapa vivo" semejante al proceso de una investigación cuyo objetivo es-

171. Como por ejemplo "El mapa del consumo".

taba centrado en el activar la experiencia más que en representar lo realizado. Esta noción del pensamiento cartográfico se relaciona con la metáfora cartográfica de Michel De Certeau quien para comprender las prácticas urbanas utilizó la noción de recorridos o relatos espaciales que rompen con una visión a distancia y buscan reencontrarse con el suelo. Esta noción reivindicó los itinerarios, se interesó por la experiencia del caminante y su apropiación del espacio urbano. El autor francés entendió la ciudad como un espacio heterogéneo, producido por una trama de relaciones que se materializan en las prácticas sociales. Comprendió el andar como un acto de enunciación que deshace las superficies legibles de la traza urbana y genera nuevos discursos. Estas prácticas del espacio fueron propuestas como un lugar de resistencia frente a fuerzas hegemónicas (De Certeau, 1996).

Problemáticas de inserción en el campo institucional

El GAC colocó su mirada en la calle y en lo público. El salir a la calle fue una de las prácticas centrales del grupo tanto por su carácter performático como por la importancia que tuvo en su producción la intervención del espacio público[172]. Desde la conformación del grupo estuvo presente la necesidad de buscar zonas para comunicarse visualmente por fuera del circuito tradicional del arte, tomando como eje la apropiación del espacio público; al mismo tiempo que cruzaron los límites de lo artístico y lo político. Las integrantes del grupo reconocen como un antecedente directo, que motivó la formación del grupo y su salida al ámbito social, la experiencia de los docentes ayunando frente al Congreso y los escraches realizados por H.I.J.O.S. donde se ponen en ejercicio nuevas formas de resistencia en el ámbito de la ciudad. Por otra parte, en la introducción de este trabajo hemos mencionado el desarrollo de un contexto social donde los "cortes" de las organizaciones de desocupados y su lucha piquetera irrumpían frecuentemente la escena pública. Fue bajo este contexto que el GAC comienza a repensar lo público.

Sin embargo, debemos señalar que a diferencia de sus motivaciones iniciales y objetivos propuestos por el GAC de intervenir por fuera de los circuitos convencionales del arte, el grupo tuvo una rápida y

172. Las integrantes del GAC señalaron que a partir del 2000 lo performático tomó mayor valor con acciones realizadas como "El juego de la silla" o "Los Paracaidistas".

sorprendente circulación en el contexto internacional del arte al ser invitado a prestigiosas bienales y muestras colectivas en Europa y América[173]. La vinculación del GAC con lo institucional ha sido compleja y cargada de tensiones, un ejemplo paradigmático fue su participación en la 50ª Bienal de Venecia[174]. El grupo recibió fuertes críticas por su participación y generó un momento de alta conflictividad al interior del grupo. De hecho al finalizar la Bienal recibieron un correo de la institución queriendo comprar la obra pero el grupo rechazó la propuesta y solicitó que desecharan la cartografía arrojándola a un canal de la ciudad, evidenciando el desinterés por la "obra artística" y acentuando el carácter efímero y provisorio de su producción.

¿Qué sucede cuando las prácticas artísticas concebidas para el espacio urbano son trasladadas al ámbito institucional? ¿Qué se gana y qué se pierde? ¿Cuáles son las estrategias utilizadas? A diferencia de lo sucedido en la Bienal de Venecia o en otras inserciones del GAC en el campo institucional, en el caso de los "Carteles de la memoria", la estrategia de producción implementada fue otra. En primer lugar, cabe destacar que desarrollaron un proyecto pensado a largo plazo, concebido como una intervención permanente en dicha institución, en la que se perdió el carácter efímero o provisorio que determinó gran parte los trabajos del grupo. Además la institución participó en el proceso de producción de la obra y en su financiamiento.

Por otra parte, es preciso atender a las particularidades de esta institución a la que pertenecen. El Parque de la Memoria no funciona como una institución cerrada, sino que se constituye como un espacio público que cruza lo natural con lo cultural y que permite el esparcimiento de los visitantes. La costanera, la vista al río y los cómodos bancos invitan a permanecer en el Parque. Es un ámbito distinto al museo tradicional del arte, está habilitado el uso del lugar de un modo poco habitual: se permite pisar el pasto y el ingreso con bicicletas o comida. Asimismo cabe destacar que, en torno a la creación del Parque, se produjo un arduo proceso de debate, tanto entre las organizaciones de derechos humanos, como en el ámbito

173. Podemos destacar sus participaciones en la muestra "Colectivos y asociados" en Madrid (2002), "ExArgentina" realizada en Colonia (2002), "Creatividad colectiva" en Kassel (2005), entre otras.

174. Integraron la exposición "La estructura de la superviviencia" curada por Carlos Basualdo con la obra "Cartografía del Control".

artístico. Los principales motivos esgrimidos en contra de la creación del Parque sostenían serias dudas sobre la posibilidad de crear un espacio de homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado al mismo tiempo que estaban vigentes las leyes de Obediencia Debida y Punto Final (Silvestri, Graciela, 2000: 18-24).
En lo que refiere a los "Carteles de la memoria" y su relación con el ámbito institucional, nos interesa señalar en primer lugar que si bien las señales del GAC formaron parte del concurso escultórico este proyecto expandió la noción de lo escultórico, hacia las nociones de intervención y *site specific* tan relevantes en las estrategias de producción del grupo. Los "Carteles de la memoria" son un enclave paisajístico, que intervino el perfil costero de la ciudad. Su ubicación en la franja costera nos permite pensarlos como mojones que marcan un lugar altamente simbólico del Parque, donde se abre un espacio de mirada hacia el río, aguas en las fueron arrojadas muchas de las víctimas del terrorismo de Estado por los vuelos de la muerte[175].

GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010.

Atento a las problemáticas que plantea la inserción de prácticas de acción en el ámbito institucional, el GAC desarrolló para el Parque

175. Esto fue denunciado por el GAC en una señal amarilla que donde una figura esquemática del hombre con los brazos abiertos es superpuesta sobre un avión, cuya disposición genera una reminiscencia formal con la imagen del Cristo en la cruz.

de la Memoria recursos que le permitieron trabajar en dichas zonas sin perder la eficacia de generar sentido, evitando la neutralización de su producción y aprovechando la oportunidad de visibilidad. Aquí la eficacia de sus carteles no fue dada solo por la disposición de su intervención urbana en el ámbito institucional sino también por su dimensión histórica que atraviesa el relato que es construido por un tiempo histórico y el tiempo de la vivencia que implica recorrer los carteles. Funcionando como un archivo vivo de experiencias presentes y pasadas entrelazadas por el espacio geográfico que las aglutina.

Sus estrategias de producción y dispositivos de exhibición fueron variando de acuerdo con las necesidades de cada proyecto. El objeto-imagen -término utilizado por el grupo para designar sus producciones- tiene la versatilidad de adquirir distintos formatos. Como ya observamos, el caso de los "Carteles de la memoria" es un proyecto que, para poder comprenderlo en su complejidad, precisa ser pensado como parte y concentración de un conjunto de prácticas. Son producciones que formaron parte de una sedimentación de acciones y cuyo significado se intensifica en la lectura general del conjunto y su emplazamiento.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (2010), *Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Alonso, Rodrigo (2000), "La ciudad-Escenario: Itinerarios de la Performance pública y la intervención urbana", en: *Jornadas de Teoría y Crítica, Bienal de La Habana*, La Habana, en http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf, consultado el 04/08/2015.

Battiti, Florencia (2003), "Carteles de la memoria. Señales para transitar por el pasado, el presente y el futuro", en: AA. VV., *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes,* IX Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, CAIA.

Brodsky, Marcelo (2007), "Memoria, Verdad y Justicia", en: *Página/12*, Buenos Aires, en http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-94345-2007-11-08.html, consultado el 30/07/2015.

Bullentini, Ailín (2009), "Gac: nuestro hacer siempre implica una lucha desde lo colectivo", Entrevista a Bossi Lorena en *Nan*, en: http://lanan.com.ar/2009/11/gac-nuestro-hacer-siempre-implica-una-lucha-desde-lo-colectivo/, consultado el 04/08/2015.
Codeseira, Sebastían (2003), "Multiplicidad/ Los colectivos", en: *Ramona*, n°33, Buenos Aires, julio-agosto, pp.4-23.
Comisión a las Víctimas del Terrorismo de Estado (2000), *Escultura y memoria*, *665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en Argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
De Certeau, Michel (1996), *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer 1, México, Universidad Iberoamericana.
Giunta, Andrea (2009), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001,* Buenos Aires, siglo XXI.
Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008), *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
Longoni, Ana (2012), "La intervención creativa para la movilización política", en: *Humbolt*, n. 157, Bonn, 2012, pp.63-65.
Novaro, Marcos (2011), *Historia de la Argentina: 1955-2010¸* Buenos Aires, Siglo XXI.
Silvestri, Graciela (2000), "El arte en los límites de la representación", en: *Punto de vista*, n° 68, Buenos Aires, diciembre, pp. 18-24.
Vázquez, Ayelén (2015), *La ciudad de Buenos Aires como objeto de estudio y de acción en las prácticas artísticas contemporáneas,* Buenos Aires, tesis inédita.

Os tapumes invisíveis, o contexto urbano de São Paulo como gerador da intervenção artística Empena Cega

Thiago Bortolozzo da Silva
Instituto de Artes, Unicamp

Nas cidades contemporâneas podemos encontrar interesses heterogêneos convivendo lado a lado, justapondo-se e sobrepondo-se ao seu desenho. Neste panorama percebe-se, a cada dia, o meio urbano transformar-se num lugar fragmentado que se manifesta por meio de um *patchwork* de interesses de comunidades sociais, moradores, empresas, políticos, instituições e comércios, formando limites e territórios que muitas vezes se revelam por meio de barreiras e confrontos. Na cidade de São Paulo estes confrontos revelam-se por meio de um tipo de urbanismo e arquitetura excludentes, higienistas que potencializam as diferenças sociais e de classe. Neste contexto temos no tecido urbano dessa cidade aquilo que expõe Henri Léfèbvre:

> "Os violentos contrastes entre riqueza e pobreza, o conflitos entre os poderosos e os oprimidos não impedem nem o apego à Cidade nem a contribuição ativa para a beleza da obra. No contexto urbano as lutas de facções, de grupos, de classe. reforçam o sentido de pertencer. Os confrontos políticos entre […] a aristocracia e a oligarquia, tem a cidade por local, por arena (Léfèbvre, 1991: 6).

Com tantas tensões e confrontos é contundente notar o fato deste lugar ser escolhido como propulsor de trabalhos e morada de muitos artistas, sendo a cidade o lugar de onde predominantemente surgem suas ideias e criações artísticas, desde final do século XIX, tal qual comenta Lefebvre sobre a cidade de Paris, quando "a vida urbana da capital. Entra então para literatura e poesia […]" (Léfèbvre, 1991: 15).
Os centros urbanos das cidades modernas, dentro de seu processo de modernização bem como, um lugar de desenvolvimento e de reprodução de capital, teve sua ascensão e auge, e hoje vivenciamos uma crise do espaço urbano e espaço público. O que nos restou atualmente do espaço urbano de convivência e trocas? O que temos é o

acirramento das noções de realidades fragmentadas, cortadas por muros e barreiras que revelam os conflitos da sociedade. E como salienta José Resende a cerca da ação do artista por sobre a cidade:

> "Ora a cidade contemporânea não tem mais a escala humana e os espaços públicos de convício perderam significação. A reconquista da praça medieval é uma utopia passadista. A cidade é espelho das contradições que a sociedade de classes estabelece. Tentar interferir nela é acirrar essas contradições" (Resende 2006: 359).

O quadro que se molda nas cidades atuais, nos apresenta um domínio de cooperações do sistema imobiliário e bancário sobre a administração do solo urbano. Além disso, a especulação imobiliária trabalha em comunhão com o turismo para criação de uma imagem e *marketing* para cidades e de tal situação resultam dois grupos que usam as cidades e assim podem ser definidos: aqueles os que entendem a cidade como espaço de convivência e uso, como *espaço social* que possibilita uma prática urbana de interação com diferentes grupos de utilizadores; e o outro grupo que compreende o espaço algo como *espaço abstrato*, isto é como um espaço instrumental que funciona como lugar de controle e lucro dos capitalistas.
Assim sendo os centros urbanos concentram interesses, conflitos e protestos de grupos sociais que apresentam seus diferentes protocolos na rua, o espaço de ação e das reivindicações populares e sociais, como insiste acertadamente Henri Léfèbvre[176]. Compartilhando desse mesmo pensamento Roberto Lobato Corrêa salienta:

> "O espaço urbano assume assim uma dimensão simbólica que entretanto, é variável segundo os diferentes grupos sociais e etários etc. Mas o cotidiano futuro próximo acham-se enquadrados num contexto de fragmentação e desigual de espaços, levando a conflito sociais, como greves operarias, as barricadas e os movimentos urbanos. O espaço da cidade é assim, e também, o cenário e o objeto das lutas sociais, pois estas visam, afinal de contas, o direito à cidade, à cidadania plena igual para todos" (Corrêa, 1999: 9).

176. *Entre a ordem próxima e a ordem distante: contribuições a partir do pensamento de Henri Lefebvre. GECEL*, Grupo de Estudos de Cidade, Espaço e Lugar UFF, Universidad Federal Fluminense RJ 2003 http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Brasil/ppgeo-uff/20121204012940/uno.pdf Consultado em 15.05.2017.

Neste contexto, o da cidade metrópole contemporânea e da busca de outras maneiras de ver a cidade, talvez como palco de situações de conflitos, vemos surgir estratégias de preservação do patrimônio privado nas cidades. É a partir da analise deste processo de fechamentos, acobertamentos, ocultamentos que pretende-se compreender como os conflitos da cidade e o espaço social do Centro Cultural São Paulo se relacionam, na criação da intervenção artística "Empena Cega"[177] apresentada na III Mostra do programa de exposições 2014.

A galeria o espaço da rua e as estratégias de apagamentos

A partir dos anos 1960, quando o espaço e o campo das artes amplia-se e desloca-se para o espaço da paisagem urbana e ambientes naturais e passam a compor novos territórios de ação para artistas, nota-se, com tal deslocamento, o uso de estratégias e procedimentos para além de processos construtivos provenientes das linguagens artísticas como escultura, pintura e fotografia. A instalação e a intervenção passam a envolver outras escalas e contratos artísticos para se concretizarem em sua plenitude.

É particularmente importante ressaltar que mesmo agindo fora ou nos limites do espaço idealizado da galeria modernista, tensionando suas fronteiras ou criticando suas funções, a relações entre artista e instituição artística ainda mantém-se alinhadas, pois são estas as mesmas galerias e instituições que apoiam e subvencionam muitas destas ações artísticas externas.

Muitos destes artistas que agiram nos anos 1960 e outros até os dias atuais, aventura-se em propostas de fechamentos, empacotamentos, ocultamentos, isto é, apagamentos[178] de espaços sejam este museus,

177. Por empena, entende-se a parede lateral de um edifício, sem aberturas (janelas ou portas), estas paredes estão preparadas a receber outro edifício encostado. Parede cega de um edifício que habitualmente é de encosto para outro edifício. http://www.engenhariacivil.com/dicionario/search/empena consultado em 15.05.2017.

178. Segundo Marco do Valle, os processos de apagamentos, proporcionam o questionamento especifico sobre a visão, desconstruindo aquilo que vemos e instaurando uma reflexão sobre conceitos de arte que põe em duvida o próprio objeto de arte. " O processo de apagamento consegue diluir e desmaterializar o objeto de arte, ocorre um apagamento deste enquanto matéria que perde sua significação passando a escultura a ser simplesmente uma imagem" (Do Valle, 1990: 166).

"Conhecendo: 3nós3" http://jornadadeintervencoes.blogspot.com.br/2013/01/conhecendo-3nos3.htm

galerias, instituições artísticas, monumentos históricos e equipamentos urbanos.

A estratégia de tapar, acobertar e ocultar, para assim revelar outros aspectos daquilo que sofre tal ação, frequentemente foi empregada na criação de uma outra imagem. No entanto, os modos, as formas e métodos de fechamentos, são compreendidos, conectados aos contextos históricos e sociais onde os trabalhos são apresentados e contribuem para o entendimento dos projetos e sua pertinência. Nesta óptica os artistas utilizam-se destas estratégias, tal como Brian O'Doherty argumenta: cada qual utiliza uma única obra a fim de chamar a atenção para os limites da galeria, ou a abrange com uma única ideia (O'Doherty, 2002: 106).

Muitos artistas tensionaram a galeria em seu espaço idealizado, levando aos limites o que este espaço poderia não conter, como o vazio de Ives Klein ou conter, sejam cavalos, toneladas de terra ou entulhos entre muitos outros materiais. Neste contexto o artistas questionam a condição sacralizada do espaço da arte, sendo que tudo que se encontra dentro deste espaço, se torna, obra de arte. Disto decorrem ações que ocupam este espaço em suas barreiras, fachadas e vitrines, e tensionam os limites deste espaço, bem como o seu poder de Midas. A caixa da galeria e museus gradativamente abrem-se para trabalhos que envolvam escalas urbanas e questões da rua, da cidade e do espaço urbano e público, retirando o espectador de seu lugar de conforto.

Pela primeira vez na breve historia das intervenções em galeria, o visitante fica fora dela (O'Doherty, 2002: 108).

Um dos pioneiros em ocultar e empacotar elementos urbanos e nos colocar diante de uma nova relação com espaços da cidade foi a dupla francesa Christo e Jean Claude, conhecidos por realizarem, a partir dos anos 1980, empacotamentos na escala da cidade, gerando grandes ocultamentos de equipamentos urbanos e monumentos históricos. As proposições da dupla, geravam imagens de "esculturas monumentais" (Do Valle, 1990: 172) de pontes, edifícios, até mesmo de encostas e falésias ao longo do Mar, propondo novas percepções do elemento empacotado bem como da paisagem do entorno. As estratégias de Christo e Jean Claude envolvem extenso período de pré-produção, que podem chegar a décadas, e se concretizam em apenas 14 dias, como salienta Sylvia Furegatti:

> "Suas intervenções propõem, num curto espaço de tempo, uma possibilidade de renovação do olhar e entendimento sobre aquele espaço. É dessa forma que o artista trabalha com a mobilidade do espaço urbano, da memória e da própria arte. O trabalho de Christo tem um apelo às formas geradas por seus pacotes em lona que valorizam tanto o caracter de volumes e formas, como o caracter de reversibilidade efêmeridade e nomadismo de sua instalações e intervenções urbanas" (Furegatti, 2007: 101).

Os conceitos de temporalidade de seus trabalhos adequam-se perfeitamente ao uso da lona, material que é encontrado em muitas de situações urbanas para a cobertura. No entanto, o trabalho dessa dupla mantém ainda uma apelo à forma dada pelos modos que realizam o empacotamento, pensando nos efeitos das dobras e volumes que venham surgir do ato de empacotar.

Neste caminho para o espaço exterior e urbano, a análise do funcionamento e das condições sociais e políticas começam a ser explorados para engendrar novas camadas de significação às intervenções artísticas.

Ordens de caracter político e o uso dos meios de comunicação e imprensa, parecem se sobressair, quando tratamos de artistas brasileiros, no caso as intervenções urbanas do grupo *3nós3*. No contexto da arte e com uma forte relação com a imprensa o grupo paulista realiza duas ações: "Ensacamentos" (1979) e "Operação X-Galeria" (1979) que tangenciam os conceitos de apagamentos e fechamentos de elementos do espaço urbano.

Intervenção “Ensacamento”,
grupo *3nós3*, 27/04/1979.
Fonte: Coleção dos artistas
Hudinilson jr. e Mario Ramiro.

Na ação/intervenção “Ensacamento“ (1979) o grupo realiza um mapeamento dos monumentos, estátuas e bustos históricos da cidade e sua relação com o fluxo na cidade, para realizar a ação de ensacar a cabeças de 60 esculturas no centro da cidade entre eles: o da Independência, Anhanguera e dos Bandeirantes. A intervenção criava uma situação de forte apelo político em momento em que o Brasil ainda estava sobre o domínio de um governo e sociedade ditatorial, bem como um questionamento dos padrões de estética formalista ainda reinante na produção paulistana do período como argumenta.

“Em sua essência o trabalho era uma atitude contra o formalismo acadê-

mico e até mesmo moderno, representado por aqueles monumentos, além de uma atitude contra a figura do herói (o representante dos valores designados pela sociedade)" (Pontes, 2016).

Com a "Operação X Galeria" (1979), novamente os artistas questionam os valores das instituições artísticas da cidade com o lacramento das portas de galerias. Com uma ação de requintes estratégicos e de materiais precários, diante da força institucional e comercial do espaço da galeria, sua edificação e visibilidade, o grupo formado por Rafael França, Mario Ramiro, Hudinilson Jr. promoveu o fechamento de um total de 29 Galerias de São Paulo. Mario Ramiro assim sintetiza:

"*Operação X Galeria*, a ação consistiu no fechamento das portas de várias galerias de arte com um adesivo/lacre em forma de "X" e com folhas de papel mimeografadas afixadas com a frase: "o que está dentro fica, o que está fora se expande". Operação X Galeria, São Paulo, 1979. Noticiado pelos jornais impressos *Folha de São Paulo* (7 de abril de 1979) e *Jornal da Tarde* (7 de abril de 1979)"[179].

Com o lacramento das galerias comerciais os artistas questionavam um circuito ainda fechado aos jovens e estudantes de artes, com poucas ou nenhuma galeria ou mesmo centro cultural que acolhe-se tal produção neste período.
Além do fechamento das galerias o grupo desenvolve, no mesmo ano de 1979, intervenções urbanas monumentais que desenham em grande escala sobre o mapa da cidade de São Paulo.
Interessante notar como o grupo utilizava a estratégia de apropriar-se de elementos de divulgação da impressa e jornais, como material de registro das ações considerando estes como objetos e documentação das intervenções que geravam múltiplos e edições de arte para comercialização.

179. "Conhecendo: 3nós3" http://jornadadeintervencoes.blogspot.com.br/2013/01/conhecendo-3nos3.html consultado em 15.05.2017.

"The Residence", 2007. Renata Lucas. Tijolos, radiador e sistema de aquecimento. Intervenção na fachada da Galeria Gasworks, Londres. Dimensão: 2,8 x 15 x 1,7m (aprox.) De 15 de novembro de 2007 a 13 de janeiro de 2008. Fonte: Renata Lucas.

Outra artista brasileira que dialoga diretamente com a arquitetura e meio urbano em seus trabalhos e utiliza frequentemente materiais permanentes em suas intervenções é Renata Lucas. A intervenção artística "The Residence" (2007), constitui-se no fechamento com tijolos estilo inglês da fachada de entrada principal da residência Gasworks em Londres, e do lado de fora, a artista instalou um aquecedor, ressignificando o uso desse eletrodoméstico, com funções de caracter interno. A proposta da artista reconfigura o acesso de entrada, e para isso faz uso de material tijolo que dialoga com o entorno da edificação. O prolongamento do muro fecha a entrada da galeria, criando uma barreira real, uma parede que impossibilitou a entrada por aquela porta de 9 de abril à 23 de junho 2011. Luciana Valio, em sua tese de doutorado, analisa o trabalho e acrescenta:

> "A relação entre interior e exterior é confundida na fachada do prédio. A entrada principal da galeria não é mais a passagem para se adentrar, há apenas um recuo, como um nicho, onde ficam aparentes a luminária do interior do edifício e o aquecedor. A fachada, elemento externo ao prédio, entra (invade) o interior, como se o edifício vizinho quisesse fazer parte do espaço da instituição. Afinal, a instituição chama-se Gasworks por ter como vizinho a companhia de abastecimento de gás de Londres. Enfim, o "gesto resultante [da pesquisa para o desenvolvimento trabalho] tende desfazer" (Valio, 2014).

O trabalho de Renata apropria se dos tijolos da parede da edificação ao lado, para criar um deslocamento da parede para a frente da fachada da residência Gasworks e com isso promove o apagamento da mesma, criando um efeito de espelhamento e confusão com a nova configuração arquitetônica da fachada do prédio proposta por Renata Lucas. Aferimos com os trabalhos anteriores como fachada e os limites da galeria, são espaços comuns onde os artistas agem frequentemente tensionando suas barreiras e fronteiras, e propondo novas dinâmicas e fluxos para estes espaços.

Os Sistemas anti-vandalismo nas cidades e os projetos "Empena Cega" e "30. April - 03. Mai"

Durante as manifestações e passeatas de 2013 no Brasil, quando a população tomou as ruas para lutar por seus direitos e interesses, vimos o surgimento de novas formas de proteção do patrimônio de estabelecimentos comerciais e agências bancárias. Além das conhecidas câmeras de segurança, policiamento e barreiras de contenção, podíamos encontrar o uso de tapumes na função de barricadas de proteção das fachadas de vidro de edificações públicas e privadas.

A intervenção "Empena Cega" (2014/15) apropria se dos tapumes contra depredações em passeatas, para fechar a fachada de vidro da entrada do espaço Caio Graco do Centro Cultural São Paulo - CCSP e revelar, através deste encobrimento, o medo e angústias que vivemos em nossa sociedade, provocando com esta ação uma reflexão sobre a acessibilidade e abertura do espaço público cultural, destinado à "população heterogênea"[180] como a da cidade de São Paulo.

A intenção é a de contrapor a transparência democrática do vidro com materialidade e plasticidade precária e provisória dos compensados, demarcando e propondo uma reverberação em todo o entorno e marquise da entrada do piso Caio Graco.

O projeto também potencializa as curvas da arquitetura do CCSP em contraste com a linearidade plana e sutil da construção do prédio como um todo e nos propõe a refletir sobre idéias e soluções para os problemas sociais e políticas culturais em nosso país, mesmo quando tudo esta fechado.

O fechamento do Piso apropria-se da estrutura dos sistemas de proteção feitos com tapumes. Com isso desloca-se um dispositivo de

180. A inauguração http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_historico.html Consultado em: 15.05.2017.

proteção usualmente utilizado para proteger edifícios e ou instituições privadas, para uma situação de proteção da cultura ou como fechamento da cultura. O equipamento de proteção e segurança, no espaço do Centro Cultural São Paulo ganha outras cargas de significado, gerando tensões ligadas a cultura e universo das artes.

As alterações provisórias nos espaços urbanos através destes novos sistemas de proteção provisórios são o mote para o desenvolvimento da intervenção "Empena Cega (2014/15)" para I Edital do Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo, do qual participo como artista convidado. O contexto social e político ligado ao sistema de segurança de estabelecimentos privados foi tema da série de fotografias denominada "30. April- 03. Mai (2013/14)" que direcionou os conceitos que atuaram sobre criação da intervenção artística.

Iniciei a série de fotografias registrando tipologias de tapumes provisórios e os sistemas utilizados para o fechamento dos estabelecimentos temporariamente. Na série figuram as fachadas de lojas e estabelecimentos comerciais em duas situações, durante as festas e manifestações do 1º Maio em Berlim e após este evento, em seu modo tradicional. Os registros foram realizados marcados sempre pelo mesmo enquadramento e distancia e as imagens são colocadas lado a lado, com local rua do registro e data e hora, resultando em edição de 50 exemplares em forma de livro A5.

O registro fotográfico tem como foco os materiais, tecnologias e métodos de construção, dos tapumes e superfícies que protegem as lojas durante dois dias de festas e passeatas no bairro de Kreuzberg. No total, foram registradas 19 lojas ao longo da rota da manifestação "1° de Maio Passeata Revolucionária" em torno de Kottbusser e Kreuzberg na rota da festa *MYFEST*.

A necessidade de uma nova camada de proteção cria-se uma arquitetura cega, em que a transparência do vidro é neutralizada com a superfície das placas de protecção de diferentes qualidade e materiais. Por medida de segurança a fachada e vitrine apresentam novas camadas incomuns às suas funções. A vitrine convencional que normalmente convida ao olhar e à entrada de pessoas, não se mostra e nem indica nada.

A série de fotografias expõe a divergência, já que no dia do trabalho o trabalhador perde o direito ao consumo. E a vitrine que comumente incentiva à compra e ao desejo se transformam algo neutro gera, pela sua presença, um distanciamento entre a sua janela, vitrine, que se transforma em muro para os transeuntes da rua.

Empena Cega no espaço social do Centro Cultural São Paulo

A partir do convite do curador para pensar sobre uma intervenção no Centro Cultural São Paulo iniciei uma seqüência de visitas as diversas dependências do espaço, do porão às salas de exposições. Em conversas com ele, durantes as visitas promovidas, o mesmo sugeria-me pensar a intervenção em qualquer dependência do 3 mil metros quadrados construídos do espaço do CCSP.

Após pensamentos e reflexões sobre o espaços possíveis para realização da intervenção no CCSP, proponho-me a ficar no espaço de entrada principal para o piso Caio Graco, que normalmente é o piso de acesso as exposições e a área destinada ao setor de Artes Visuais. Para chegar à essa decisão levei em conta ser esta a entrada principal para as exposições temporárias do setor de Artes Visuais e ter em mente a intenção de tensionar os limites e fronteiras deste espaço, com um público passante de carro e mesmo nas calçadas na entrada do piso, além de querer dar materialidade a uma intervenção nos mesmos moldes as estruturas fotografadas na serie citada anteriormente "30. April - 03. Mai.(2013/14)" que serviu como direcionamento na construção da intervenção.

Analisando aspectos formais da fachada, a marca arquitetônica que chama atenção neste espaço da entrada do piso Caio Graco é relação e sua abertura para com o exterior. O jardim externo e sua marquise com cobertura que acolhe a entrada dos visitantes. A marquise emoldura a transparência da fachada de vidro e suas estruturas industriais construída com vidro do piso ao teto. O vidro e o ferro fecham toda a extensão de 80 metros da fachada. Valorizando a entrada pelo piso Caio Graco:

> "O desenho resultante da implantação da Avenida 23 de Maio e da Rua Vergueiro conferem expressão significativa ao sentido longitudinal da paisagem, pela noção de *continuidade da paisagem urbana*, em referência ao pensamento desenvolvido por Aldo Rossi (2001), com foco principalmente no conceito de fatos urbanos" (Nascimento e Texeira, 2014).

A característica do projeto arquitetônico dos arquitetos Eurico Lopes e Luiz Telles no piso Caio Graco é sua permeabilidade; logo na entrada é possível ver todo o espaço em um só olhar e chegando ao centro do prédio é possível ver todos os departamentos, a biblioteca, a área central, o café, jardim externo, jardim suspenso e as áreas

externa que conectam o prédio a seu entorno urbano, com as Av. 23 Maio e Rua Pinheiros. Toda esta fluidez do espaço é gerada devido à ausência de paredes fixas.

Portanto a ideia inicial do projeto era intervir neste aspecto de permeabilidade da arquitetura do espaço. Deste modo, tal proposta altera o funcionamento e uso dos espaços e cria situações em que o espaço deixa de ser praticado pelo espectador ou usuário do espaço expositivo e outros serviços.

Atuando nas bordas e barreiras e limites das galerias os artistas transbordam suas obras para fora do espaço expositivo e com isso propõe novos significações as edificações e equipamentos urbanos onde as intervenções se instauram. E para compreender a definição de espaço Certeau conceitua:

"[…] existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de reção, quantidade de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que ai se desdobram. […] Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos- um escrito. Merleau Ponty o espaço antropológico" (Certeau, 2012: 202).

O trabalho se constrói em uma zona que envolve diversas forças e poderes para se concretizar. Portanto, as negociações com equipe de curadoria, de arquitetura, de acessibilidade de deficientes visuais, a equipe de segurança, a equipe de bombeiros foram consideradas como partes determinantes para a realização desta proposta de intervenção e foram primordiais para o êxito da intervenção.

Intervenção "Empena Cega". Centro Cultural São Paulo, 2014/15.
Fonte: Acervo do artista.

Com a intervenção "Empena Cega" (2014/15), o espaço do piso Caio Graco deixa de ser praticado e utilizado do mesmo modo como era usualmente. Do lado de fora a antiga fachada de vidro que chamava à entrar no espaço expositivo torna-se uma Empena, como as fachadas cegas de muitos prédios de São Paulo, que te impossibilitam de entrar, seja pelo olhar ou com o corpo. Com a ação, o espaço interior do piso e da entrada nos é primeiramente negado. Reafirmando as lógicas excludentes atuais do próprio Centro Cultural.

> "Tudo se passa como se duas lógicas opostas estivessem em confronto: de um lado, a lógica da democracia, dos direitos civis e de suas instituições; do outro, a lógica da violência e da segregação" (Caldeira, 2000).

Com o fechamento da entrada as funções e usos do espaço são supostamente colocadas em dúvida e atuam diretamente no corpo físico, no caminhar do visitante, que precisa andar, perguntar, se questionar para ter acesso ao espaço e a exposição. Além do fluxo de entrada, altera-se também a visão do espaço, a função dos seguranças internos é neutralizada, a luminosidade interna escure-se, a relação do espaço com a cidade é negada. Ficando o espaço, refém desta situação proposta pelo artista.

A nova espacialidade gerada pelo trabalho, a sua presença física altera o ambiente por quatro meses: de 16 Novembro de 2014 a 22 Fevereiro 2015. Neste período o piso Caio Graco transformou-se, perdeu a transparência de sua fachada, coberta por uma grande superfície de compensados de madeiras. Do ponto de vista interno, dentro do espaço expositivo tínhamos o reflexo do vidros que são potencializados pela madeira que funcionava como um efeito de espelhamento. E de fora temos a superfície de madeira que cobria toda a extensão de vidro da fachada e entrada do Centro Cultural São Paulo.

Transformando os fluxos do espaço expositivo "Empena cega" (2014/15) traz a ironia que coloca em questão as forças de agentes do poder que atuam no ambiente das instituições culturais e sócias brasileiras.

Intervenção "Empena Cega". Centro Cultural São Paulo, 2014/15.
Fonte: Acervo do artista.

Referências bibliográficas

Caldeira, Teresa P. (2000), *Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*, São Paulo, Editora 34/Edusp.
Certeau, Michael (2012), *A invenção do cotidiano: artes de fazer,* Petrópolis-RJ,Ed. Vozes.
Corrêa, L. Roberto (1999), *O espaço urbano*, São Paulo, Ed. Ática.
Kwon, Miwon (2002), *One Place after another: site specific art and locational identity*, Cambridge-/MA, London, MIT Press.
Léfèbvre, Henri (1991), *O direito a cidade*, São Paulo, Ed. Moraes.
O'Doherty, Brian (2002), *No interior do cubo branco*, São Paulo, Ed. Martins Fontes.
Resende, José (2006), "Ausência da escultura", em: Ferreira, Glória e Cotrim, Cecilia. (orgs.) *Escritos de Artistas*. Anos 60/70. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar.
Furegatti, Sylvia Helena (2007), *Arte e meio urbano da Estetica Extramuros no Brasil,* Tese de Doutorado, FAU USP, São Paulo.
Do Valle, M. A. A. (1990), *Processos de apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea,* Mestrado, ECA USP.
Pontes, Maria A. N (2016). *A documentação nas práticas artísticas dos grupos arte/ação e 3nós3*, Unesp, Mestrado.
Valio, Lucian Benetti Marques (2014), *Renata Lucas e os Espaços Públicos: Intrincamento e Fissura*, Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas.

Termos engenharia civil, https://www.engenhariacivil.com/dicionario/search/empena consultado em 15.05.2017.
Conhecendo: *3nós3* http://jornadadeintervencoes.blogspot.com.br/2013/01/conhecendo-3nos3.html consultado em 15.05.2017.
A inauguração http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_historico.html consultado em 15.05.2017.
Nascimento, G.M e Teixeira, K.A.T. (2014), *Paisagem urbana, arquitetura e representação*, no. 12, http://www.usjt.br/arq.urb/numero-12/9-gislaine-moura.pdf consultado em 15.05.2017.
Entre a ordem próxima e a ordem distante: contribuições a partir do pensamento de Henri Lefebvre. GECEL, Grupo de Estudos de Cidade, Espaço e Lugar UFF, Universidad Federal Fluminense RJ 2003 http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Brasil/ppgeo-uff/20121204012940/uno.pdf consultado em 15.05.2017.

El muralismo como propuesta estético-política

Muralismo en Instituciones de Enseñanza montevideanas en los años treinta

Daniela Tomeo
CLAEH

La década del treinta fue movilizadora para muchos intelectuales y artistas uruguayos. La dictadura de Gabriel Terra (1933), marcó una inflexión inquietante en la democracia uruguaya que parecía sólida y estable. A nivel internacional la Guerra Civil Española y el ascenso de los fascismos, mostró un panorama internacional que amenazaba la democracia y la libertad del mundo occidental. En ese escenario, muchos artistas e intelectuales sintieron la necesidad de comprometerse y pronunciarse política y artísticamente, proclamando la pintura realista y el muralismo como un arte eminentemente americano, social y comprometido.

Pintar la realidad como punto de partida

La llegada del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros a Montevideo en febrero de 1933, alzando la bandera del muralismo y alentando a los artistas a agruparse, fue sin duda un hecho que sacudió a los uruguayos. A instancias suyas se creó la "Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay" (CTIU), que daría lugar a las publicaciones Movimiento y Aportación, cuyo primer número fue financiado con la venta de obras y fotografías de frescos del mexicano. (Peluffo, 1992: 7) La revista publicaba en su primer número la declaración de la recién formada Unión de Plásticos cuyo segundo punto alegaba violentamente por la desaparición de la pintura de caballete:

> "Vamos a romper el estrecho círculo mortal de la pintura de caballete, es decir el círculo de la pintura sobre telas, transportable y de pequeñas proporciones para penetrar valientemente en el campo inmenso de la técnica de la pintura mural monumental, que es heroica de cuerpo y alma.", todo ello en pos de la "elaboración de una plástica subversiva que colabore con

el proletariado revolucionario en su lucha por el derrumbamiento del capitalismo y por la construcción socialista" (Peluffo, 1992: 27).

En las conferencias que brindó en Montevideo, Siqueiros relató su experiencia como muralista en Estados Unidos y aportó imágenes de los murales "Mitin Obrero"[181] y "América Tropical"[182] , que fueron publicadas y comentadas por el crítico Luis Eduardo Pombo en el diario El Día, como obras hechas "para la lucha". La misma crónica mencionada, reproducía las encendidas palabras de Blanca Luz Brum, quien era por entonces compañera sentimental de Siqueiros:

> "En dos semanas con tres pistolas al aire y veinte pintores norteamericanos, David Alfaro Siqueiros terminó el fresco de la 'Chouinard School of Arts'. Medida exacta, veinte pies por veinticinco. Elementos: pistolas automáticas, motores, esténciles de metal y teorías revolucionarias. Declarando que el 'fresco mejicano' es inadecuado por lento, por místico, por arcaico, en la ciudad vertiginosa y violenta del capitalismo. Donde se levantan rascacielos en veinticuatro horas no es posible instalar el fresco romántico de tres, cuatro y diez años. Y agrega: a nuevos elementos nueva técnica, de ahí que descubre que el fresco mejicano, hasta hace pocas horas tenido el mismo como revolucionario, resulta místico por su forma, por sus colores por su composición, por su realización. Los nuevos elementos, confiesa él mismo le han abierto un mundo nuevo, una estética insospechada, recortada, firme, eléctrica, definitiva y concreta, es la estética de esta época, es la estética de la nueva sociedad que llega" (Pombo, 1933: 5).

Si bien el pasaje del mexicano fue breve y no se concretó en ninguna obra, su mensaje sonó con claridad. La artista Amalia Polleri registró inclusive un ofrecimiento que realizó el artista a la comuna capitalina para pintar el muro exterior del Estado Centenario[183] y así como las clases "informales que siguen, sobre todo, Felipe Seade y Armando González" (Polleri, 1986: 135).

En un ambiente que como vemos estaba movilizado artística y po-

181. Mitin Obrero. Los Ángeles. Chouinard School of Art. 1932.

182. América Tropical. Los Ángeles. Plaza Art Center. 1932.

183. El Estadio Centenario se había inaugurado muy recientemente con motivo del primer Mundial de Futbol en 1930.

líticamente, se inicia en 1936 la publicación en Montevideo de la Revista de la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), órgano de la sección uruguaya de la mencionada Asociación. Las AIAPE, fueron agrupaciones que existieron en distintos países, articulando una red de intelectuales antifascistas en la lucha por la democracia. La agrupación uruguaya inmediatamente se reveló como muy activa, organizó exposiciones y multiplicidad de eventos y congresos no solo en la capital del país, en los que denunció el ascenso del fascismo y lideró la lucha por la causa republicana en la lucha española. Desde la revista los críticos de arte Alejandro Laureiro y principalmente Cipriano Vitureira[184], llevaron adelante un sostenido discurso en defensa de la pintura realista, en detrimento de las experiencias vanguardistas abstractas. Comentando una exposición de Antonio Berni, Vitureira explicaba:

> "Mientras todavía los plásticos de esta y de las otras partes de América juegan con las formas y los colores en una intrascendente actividad, cuyo fin es la sensación pura destinada a satisfacer ansias y goces estéticos de grupos reducidos, repartidos en los más opuestos campos de la babélica actualidad artística, Berni reacciona y opone a la pintura de los puristas de todos los istmos su fuerte y directa visión del hombre y del mundo" (Vitureira, setiembre- octubre 1938: 7).

Vitureira se refería en el artículo, a la primera exposición del argentino en Uruguay, a quien acompañaron en esos años, otras muestras de pintores como Raquel Forner, Manuel Colmeiro, Juan Carlos Castagnino o Demetrio Urruchúa, expuestos y comentados en la prensa. Los pintores uruguayos Felipe Seade, Norberto Berdía, Carlos Prevosti, Amalia Polleri o Luis Mazzey, fueron algunos de los que trabajaron dentro de ese lenguaje realista que Vitureira definió como "realismo humanista" en el entendido, dice el historiador Gabriel Peluffo, de que buscaba "enfatizar, precisamente, el alcance metapolítico, signado por la preocupación ante los riesgos de toda una cultura planetaria, contenido en las propuestas de aquellos intelectuales y artistas de la época" (Peluffo, 1992: 11).

184. Cipriano Vitureira (1907-1977) fue escritor, ensayista y crítico literario. Director de museos de la Intendencia de Montevideo y activo colaborador del Instituto de Cultura Uruguayo Brasileño desde donde promovió exposiciones de artistas brasileños como Cándido Portinari.

En 1940 comentando el Salón Municipal, Vitureira adviertía con beneplácito la presencia en la muestra de obras de Berni y Urruchúa, con preocupaciones similares, comentaba, a las de los uruguayos Berdía y Seade, también presentes en el Salón. Cultores todos ellos, dice Vitureira, de un arte verdadero, que como tal, debía revelar algo de su época (Vitureira, abril.mayo, 1940: 2).
En la presencia de los cuatro creadores, Vitureira, creía ver el inicio de un arte americano nuevo, capaz de conciliar lo vernáculo con la larga tradición europea. En esas búsquedas, manifiestan su interés en el mural, porque ven en el fresco mural el arte socialista, de espíritu colectivo. Ese es el destino del arte americano afirma el crítico: "Y porque esto lo enseña la más elemental lógica histórica, mientras eso no llega, el caballete salvará el alma hacia esa absoluta verdad al futuro orientada" (*Ibídem*: 6).
En el mural por tanto, el tema es importante, más aún que en la pintura de caballete, Urruchúa lo advierte con éstas palabras:

> "La pintura mural y la de caballete son profundamente opuestas. Un muro no puede encuadrarse dentro de las formalidades de un cuadro común. Los destinos son opuestos. En la pintura de caballete se parte directamente de las virtudes plásticas hacia el contenido o tema que podrá tener o no grandeza, pero éstos no han de ser nunca un objetivo final necesariamente. El tema puede significar una virtud, pero nunca será el cuadro mismo. De modo que podemos convenir que en el cuadro se puede prescindir del tema, mientras que en la pintura mural no. El tema es su columna vertebral" (Paradero, 2004: 35).

El destino manifiesto del realismo humanista era entonces la pintura mural, allí donde comunicar, enseñar y transmitir ideas. Pasemos al estudio de algunos ejemplos.

Tres murales uruguayos
En 1939 una extensa plataforma de aspiraciones que los artistas uruguayos reunidos en la AIPAE reclamaban, incluía la "La designación de artistas plásticos para el decorado de escuelas y liceos […]" (AIAPE, agosto-setiembre 1939: 5).
Dos años después, la ley 10.098, destinaban fondos a la construcción de edificios escolares en todo el país, indicando que podrían "…invertirse hasta el cinco por ciento (5%) en decoración artística,

que será confiada a pintores y escultores nacionales"[185]. En 1945, la ley 10.511[186], referida también a la construcción de edificios escolares reiteraba en el artículo 8 la posibilidad de contratación de artistas para realizar obra. Las normas no obligaban a la contratación, sino que dejaban la posibilidad abierta, lo que se concretó en algunos casos en la realización de murales en varias instituciones de enseñanza del país principalmente en esa década y en la siguiente.

Los ejemplos en los que me voy a centrar son referidos justamente a las obras producidas desde el realismo humanista que mencionamos, obras por otro lado tempranas dentro de una producción más basta de murales que incursionaron también en otras vertientes artísticas[187].

Dos de estos murales, son obra de Felipe Seade (1912-1969), nacido en Chile, pero residente en el Uruguay desde su infancia. Seade fue docente en Enseñanza Secundaria y de la Escuela Nacional de Bellas Artes y creía en la función pedagógica de la pintura y especialmente del mural y en la necesidad de abordar temáticas históricas y sociales. En Florida, capital de un departamento del interior del Uruguay, pinta en el Liceo No 2 una obra de temática histórica. En las afueras de la ciudad, en un lugar llamado Piedra Alta, se declaró la Independencia del país el 25 de agosto de 1825, por lo que sin duda, el departamento tiene una fuerte ligazón con el hecho histórico. La obra que realizó Seade en el salón de actos del liceo, fue justamente un mural a la incáustica que tiene como tema: "La marcha del pueblo a la Piedra Alta". Allí vemos a los orientales del siglo XIX, que avanzan en forma totalmente procesional hacia la declaratoria de la independencia. El grupo está presidido por los grupos dirigentes: hacendados, doctores, sacerdotes, a quienes si-

185. https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=10098&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=

186. https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=10511&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=

187. Desde el Taller Torres García, se impulsó la realización de pinturas murales y fueron muchos los integrantes del mismo que realizaron obras en instituciones de enseñanza o edificios públicos tanto en Montevideo como en el interior del país. Ver Cecilia de Torres (2007), *Murales TTG*., Montevideo, Museo Gurvich, Ministerio Educación y Cultura.

guen sectores populares, mujeres, niños y esclavos. No es el solemne momento de la declaratoria o de su escritura, que seguramente hubiera tenido a unos pocos protagonistas, sino la procesión que es seguida por todos y de la que todo el pueblo forma parte. Una historia que si bien da relevancia a algunos sectores sociales sobre otros, no se centra en la figura de personajes individuales.

"La marcha del Pueblo a la Piedra Alta",
mural de Seade en el Liceo No. 2 de Florida.

La pintura fue comentada por la revista de la AIAPE, en palabras de Homero Clérici, quien aplaudía la obra de éste "joven obrero del arte", quien sin formación técnica en la práctica del muralismo había logrado hacer una obra relevante.

> "La obra de Seade, para mayor valorización, es una inyección de optimismo cuya frecuencia desearíamos, pues viene a injertar en el tronco sano de los jóvenes pintores, el estímulo a sus intenciones, tantas veces esbozadas en sus tanteos de 'caballete'- fase primera en el aprendizaje de la pintura-, pero que podrá relegarse como principio práctico, al abrirse el horizonte sin límites de la expresión plástica mural, síntesis de belleza en color y forma, cuyo rol histórico principalísimo, será el de ilustrar gráficamente la vida de los pueblos, en íntima colaboración con la arquitectura" (Clerici, enero-marzo 1940: 5).

La pintura de caballete, era para Clerici, al igual que para Vitureira, un ensayo de la pintura mural cuya temática sería la "vida de

los pueblos". El propio pintor en una entrevista que le realizaran comentaba "[…] tenemos que pintar la historia, la nuestra, y en el muro […] olvidando a Europa y empezando por ser más modestos, la técnica vendrá sola" (Peluffo, 1992: 21).

El segundo mural realizado por Seade, fue en el liceo departamental de Colonia, ciudad en la que estuvo radicado durante diez años, como docente de dibujo. Allí el tema fue de carácter alegórico: "Alegoría al trabajo", un proyecto sin duda de carácter pedagógico atendiendo a que se ubicaba en lo que era la sala de lectura del liceo. En el mismo, se presentan personas de distintos grupos étnicos, géneros y edades, que están practicando la agricultura, trabajando en una fábrica, o dedicándose a tareas intelectuales y de investigación científica. Seade construye imágenes con figuras contundentes: "volúmenes figurativos con calidad escultórica, pesante, firme." (García Esteban, 1970: 83), diría el historiador Fernando García Esteban.

El argentino Demetrio Urruchúa (1902-1978), había sido uno de los artistas de la vecina orilla que llegaron para hacer exposiciones al Uruguay y estrechar los lazos entre los creadores. En 1941, fue invitado por sus alumnas, las docentes y pintoras Amalia Polleri y Carmen Garayalde, para hacer gran mural en la biblioteca de la Universidad de Mujeres (actual Instituto de Profesores Artigas, IPA). En la correspondencia entre Polleri y el pintor, se hace referencia a los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación de México, como un antecedente.

Mural de Seade, "Alegoría al trabajo", realizado
para la Sala de Lectura del Liceo No. 2 de Colonia.

El edificio del actual IPA, es una destacada obra de arquitectura moderna, que acababa de ser inaugurada. Los arquitectos responsables, Octavio De los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier, habían conocido a Urruchúa a raíz de las exposiciones que realizara en Montevideo y compartieron el interés por incorporar una obra al nuevo edificio. El propio Urruchúa comenta el proceso en una carta al director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Lincoln Kirstein:

> "Dos años después comencé el trabajo, aunque ya había sido desechada la idea de decorar al fresco la Universidad de Mujeres de la que ellos eran los arquitectos, por el costo que tal obra demandaba.
> El trabajo se redujo entonces a la sala de lectura y le dí término un año y medio después.
> Naturalmente Ud. sabe que en estas cosas suelen hacerse una cantidad de trámites y buscar un sin fin de puntos de apoyo. De todos modos, yo no hice personalmente ni una sola gestión y estoy muy agradecido de las personas que con tanto empeño se propusieron vencer una serie de graves dificultades para que el trabajo llegara a realizarse. ... Luego, además de los arquitectos, los principales promotores de haber obtenido yo el trabajo fueron mis buenas camaradas Carmen Garayalde y Amalia Polleri"[188].

Atendiendo a que se trataba de una institución de enseñanza femenina, la temática fue "la mujer compañera del hombre". La obra es descripta por el propio Urruchúa en su autobiografía:

> "[…] cinco paneles en una larga pared de veintitrés metros de largo, tres de alto y cinco de ancho como distancia para verlo. […] Trabajé más de un año y quedé conforme con mi trabajo […] El muro tiene en sí un tanto de ceremonia, porque inmediatamente que se pinta entra a actuar en función de algo, y sus personajes estarán narrando un hecho y lo hacen ceremoniosamente para ser más expresivos" (Paradero, 2004: 36).

En la gran pintura vemos mujeres trabajando la tierra, enseñando, construyendo, transmitiendo valores humanos intemporales. La propia Polleri advertìa ese humanismo que destila la obra del argentino "No persigue una inútil y pura realidad objetiva. Va más adentro en

188. Correspondencia entre Urruchúa y Lincoln E. Kirstein fechada en Buenos Aires. 1942 Los materiales y pinturas fueron aportados por la Universidad de Mujeres, dirigida en ese momento por la señora F. Beretervide.

la cabeza y el corazón de los hombres, como en los suyos propios. Pinta ideas, pensamientos, verdades generales de todos los tiempos y de ahora […]”[189].

Mural de Demetrio Urruchúa en la sala de lectura del IPA.

El tema del mural de Urruchúa tiene como tema:
“Mujer compañera del hombre”.

189. Borrador de un texto dedicado a la obra de Urruchúa, en poder de la Sra Isabel Viana Polleri, hija de la artista. El borrador me fue proporcionado por la Arq. Olga Larnaudie.

Los murales y su destino

El muro parece ser el soporte más sólido para una obra de arte y parece ser, y así lo pensaron nuestros protagonistas, el lugar privilegiado desde el que hablar a los jóvenes transmitiendo valores o contando la historia. Está allí y allí seguirá estando, tienen grandes dimensiones, está en un espacio abierto al público, las condiciones parecerían ser óptimas. Sin embargo, la pintura mural se invisibiliza cuando por alguna razón se pierde el vínculo entre la obra y la comunidad a la que está dirigida, si esta no logra apropiarse de la obra, la oculta, no la preserva, o simplemente la deja librada a su destino. El mural de Colonia, ubicado, como dijimos, en la sala de lectura del liceo, aún conserva las marcas que los estudiantes aburridos dejaron en el muro. El edificio dejó de ser liceo y se transformó en Casa de la Cultura. En 2011 fue restaurado en el marco del proyecto "Función social del muralismo uruguayo del siglo XX como vehículo y modelo de activación patrimonial sustentable. Descentralización, identidad y memoria", por un equipo integrado por restauradores de la Universidad Politécnica de Valencia, a cargo de la Dra. Virginia Santamarina y del Taller de Restauración de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación[190]. A raíz de la recuperación, la profesora Adriana Ramos, junto al grupo de restauradores quiso tomar contacto con la segunda obra de Seade en Florida. El relato que me hizo vía mail la profesora Adriana Ramos de la Casa de la Cultura en Colonia, es elocuente.

> "En el día de ayer viajamos a Florida para tomar muestras de capas pictóricas y soporte, además de fotografías de lo que aparentemente "poco quedaba" del Mural cito en el Liceo Nº 2 del mismo autor, para confrontarlas

190. Directora del Proyecto de Intervención del Mural: Dra. Virginia Santamarina (UPV) Docentes Investigadores Colaboradores y Responsables del Grupo de Intervención: Doctores José Luis Regidor y María Antonia Zalbidea. (UPV) Técnicos de Investigación: Licenciadas Eva Martínez, Miriam Fernández y María Jesús Guirado (UPV) Técnicos del Departamento de Restauración de la CPCN: Alberto Benítez y Vladimir Muhvich Docente de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Colonia: Prof. Adriana Ramos Capeci

Instituciones Socias: Universidad Politécnica de Valencia, AECID, Ministerio de Educación y Cultura (Taller de Restauración de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación y Proyecto Sistema Nacional de Museos de la Dirección Nacional de Cultura), Intendencia de Colonia.

> a las del nuestro ya que para su restauración era necesario, pués éste ha sufrido destrucción y repintes en los años 80 que llevaron a que el original se perdiera en casi su totalidad. Cuando estuvimos en contacto con una pequeña parte del Mural de ese liceo ya que la Directora con muy buena disposición sacó algunas de las tablas que lo cubrían; nos encontramos con la sorpresa que está íntegro diría en un 80% y su pintura es totalmente original, lo que nos paralizó, pues habíamos ido simplemente a tomar muestras de algo que iban a destruir en poco tiempo y ahora estamos frente a la realidad de si no nos volveremos cómplices de semejante determinación. […] no encontré eco entre los pobladores pues la respuesta es: "la población no se siente identificada con ese mural y no lo quiere"[191].

La feliz circunstancia, de que un grupo de restauradores españoles estuvieran en ese momento en Colonia y quisieran conocer el mural de Florida, fue la razón de que finalmente fuera protegido ese mismo año y posteriormente recuperado.
El mural del IPA, realizado por Urruchúa sigue allí, en la sala de lectura por donde pasan diariamente decenas de estudiantes. La mayoría de ellos no reparan en la obra.
El mural es siempre responsabilidad de toda la comunidad para la cual fue realizado, cuando esa comunidad es una comunidad educativa, somos sin duda los propios docentes los encargados de transmitir y enseñar a valorar obras que fueron pensadas para perdurar, para enseñar y para compartir ideas.

Referencias bibliográficas

AIAPE (1939), "Plataforma de aspiraciones de los plásticos de la AIAPE", en: *AIAPE*, Montevideo, Año III, agosto-setiembre, No. 28.
Argul, José Pedro (1958), *Pintura y Escultura del Uruguay. Historia crítica,* Montevideo, Publicación de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.
García Esteban, Fernando (1970), *Artes Plásticas del Uruguay del*

191. Comunicación vía mail del 29 de abril de 2011 16:59. Ramos se comunicó conmigo, ya que pocos días antes yo había publicado en El Heraldo, un diario local de Florida, una nota sobre el mural, con algunas fotos tomadas por la prensa en los años cuarenta. Mi nota fue motivada porque sabía que el liceo estaba por ser demolido para construir uno nuevo.

siglo Veinte, Montevideo, Universidad/Publicaciones.
Clerici, Homero (1940), "La decoración mural de un liceo de Florida", en: *AIAPE* , Año IV, enero-marzo, No. 30.
Larnaudie, Olga (2003), *Amalia Polleri. Testigo del siglo XX. Exposición de Primeras Series*. *1930- 1959*, Montevideo.
Paradero, José Enrique (2004), *Demetrio Urruchúa. El pintor olvidado*, Buenos Aires.
Peluffo Linari, Gabriel (1992), *Realismo social en el arte uruguayo. 1930-1950*, Montevideo, Museo Municipal Juan Manuel Blanes.
---------- (2015), *Historia de la Pintura en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones Banda Oriental.
Polleri, Amalia (1994), *Arte comunicación visual. Metodología y dimensión futura*, Montevideo, Ediciones Banda Oriental, Montevideo, 1994.
----------(1986), *Panorama de las Artes Plásticas*, Montevideo, Imprenta Nacional.
Pombo, Luis Eduardo (1933), "David Alfaro Siqueiros", en: *El Día. Suplemento dominical*, Montevideo, Año II., 12 marzo, No. 24.
Tomeo, Daniela (2009), "El edificio del IPA y sus murales", en: *Anales del IPA*. Montevideo.
Turismo en el Uruguay (1949), "*La Declaratoria de la Florida en 1925. Evocación histórico artística*", en: *Turismo en el Uruguay,* Montevideo, Año V, No. 21.
Vitureira, Cipriano (1938), "El mensaje de Berni", en: *AIAPE,* Montevideo, Año II, setiembre-octubre, No. 19-20.
----------(1940), "1er. Salón Municipal de Artes Plásticas. Su contenido artístico", en: *AIAPE*, Año IV, abril-mayo, No. 31.

História, Memória e Ironia no painel "Inconfidência Mineira" de João Câmara (1986)

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES)

Introdução

A ousada e corajosa decisão de transferir a capital brasileira do Rio de Janeiro, para o Planalto Central, pelo então presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, deu-se em um período de grande euforia, motivada pela recente recuperação do estado democrático, após a queda do Estado Novo, e das novas perspectivas desenvolvimentistas preconizadas pelo seu governo. O ideário arrojado daquele homem público iria se projetar tanto na proposta urbanística e arquitetônica da nova cidade-monumento, quanto no incentivo à arte moderna brasileira, com inúmeras encomendas de obras feitas aos artistas.

A concepção urbanística de Brasília por Lúcio Costa (1902-98) respaldou-se no conceito de cidade democrática: largas avenidas que favorecessem o fluxo diário de trânsito, edifícios modernos organizados por setores, amplos espaços abertos, propícios ao encontro coletivo de seus habitantes, contrapondo-se assim aos aglomerados polifônicos, multifacetados e sem identidade, da maioria das grandes cidades brasileiras e de inúmeras capitais de diferentes capitais do mundo. Além de dotados de belos jardins, de autoria de Roberto Burle Marx, tais espaços receberiam também esculturas e outras obras voltadas para a fruição e capazes de ampliar a percepção e a sensibilidade estética de seus interlocutores.

Inaugurada em 21 de abril de 1960 (data em que se comemora a data da morte de Tiradentes, herói que lutou pela Independência do Brasil do domínio português), a nova capital traduzia o entusiasmo, a perseverança, a capacidade de liderança e o admirável potencial criativo de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (1907-2012), e de outros arquitetos, além de engenheiros calculistas, operários, entre outros colaboradores, que propiciaram a construção da monumental cidade a partir do grau zero, e em tempo recorde (1957-1960).

À arrojada concepção urbanista e espacial de Lúcio Costa iria somar-se a inusitada arquitetura criada por Oscar Niemeyer para abrigar as diferentes funções públicas e privadas da cidade. Admiradores e estudiosos obstinados da arte colonial brasileira, que se revela no emprego de arcos, curvas sensuais, espelhos d´água e amplos jardins nas áreas internas e externas dos edifícios, essas e outras peculiaridades estéticas pareciam subverter o racionalismo e o funcionalismo modernistas, e remeter ao barroco. Essa singularidade da arquitetura moderna brasileira seria constatada por interlocutores de diferentes nacionalidades, razão pela qual iriam atribuir a Brasília o título de "Cidade barroca". Contribuiriam, ainda, para atribuir identidade visual e estética a essa arquitetura monumental moldada em concreto, inúmeros trabalhos encomendados a artistas modernos brasileiros e a estrangeiros[192], radicados entre nós: painéis e telas pintadas, gravuras, mosaicos, vitrais, revestimento de azulejos, esculturas em pedra e bronze (figurativos e abstratos), obras que ratificariam uma característica peculiar à arquitetura de Niemeyer desde os anos de 1930: a integração entre arte e arquitetura.

O projeto da cidade foi concebido por aqueles idealizadores visando proporcionar aos seus habitantes um novo *modus vivendi*, previsão que na prática não se concretizaria inteiramente, entre outros fatores por erro na previsão de sua futura densidade demográfica. Projetada para uma população que no ano 2000 deveria atingir no máximo 500.000 habitantes, 50 anos depois de sua inauguração a população da Nova Capital ultrapassaria a cifra de 2.500.000 pessoas. Se tal explosão demográfica confirmava ser a cidade um organismo vivo e em permanente evolução e transformação, por outro lado exigiu imediatos reajustes nas demarcações territoriais originais e nos espaços físicos e estruturais, com a necessidade de construção de novos edifícios, monumentos e equipamentos públicos, encomendados a Oscar Niemeyer e a outros arquitetos modernos, originários de diferentes estados brasileiros.

O Panteão da Pátria e da Liberdade "Tancredo Neves", assinado por

192. Citamos entre eles: Maria Martins (1894-1973), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Alfredo Volpi (1896-1988), Victor Brecheret (1894-1955), Alfredo Ceschiatti (1918-89), Bruno Giorgi (1905-93), Burle Marx (1909-1994), Frans Weissmann (1911-2005), Sérgio Camargo (1930-90) Mary Vieira (1927-2001), Athos Bulcão (1918-2008), Fayga Ostrower (1920-2001), Marianne Peretti (1927).

Oscar Niemeyer em 1985, foi um desses acréscimos posteriores, para ser um marco do restabelecimento da democracia no Brasil, após vinte e um anos de ditadura militar. Para o edifício foram encomendadas pelo arquiteto várias obras aos artistas, entre as quais o gigantesco painel em epígrafe.

O Panteão e a encomenda do painel ao pintor João Câmara

A forte mobilização popular pela redemocratização do país propiciou a revogação do Ato Institucional nº 5 em 1979. Entretanto, como não se envidavam esforços para restabelecer o direito ao voto popular para escolha dos governantes que iriam suceder os militares, a partir de 1983, surgiram novos movimentos organizados em todo o Brasil reivindicando as "Diretas já". Tal pressão não surtiria, porém, efeito imediato, considerando que a escolha do primeiro presidente civil coube a um Colégio Eleitoral, em janeiro de 1985. Mas se isso frustrou os ideais populares, a eleição do mineiro Tancredo Neves também trouxe esperança de dias melhores, pois confirmava a derrocada definitiva do regime ditatorial no país.

Todavia, pouco antes de tomar posse o Presidente eleito foi acometido de estranha moléstia que evoluiu rapidamente levando-o à morte, anunciada a 21 de abril de 1985, data que coincidia com a da inauguração de Brasília (1960), e a do sacrifício de Joaquim José da Silva Xavier, mais conhecido pela alcunha de "Tiradentes" (1792), revolucionário da Inconfidência Mineira.

A grande comoção nacional provocada pela morte de Tancredo Neves fez com que após o seu sepultamento fosse solicitado a Oscar Niemeyer um projeto para a construção de um panteão em sua homenagem, a ser edificado na Praça dos Três Poderes, centro do poder político do país, o que confirmava a vontade de mitificá-lo. O edifício foi rapidamente projetado pelo arquiteto em forma de pomba -representando a liberdade-, com 2.105 m2 de área construída, em três pavimentos. Foi inaugurado no dia em 07 de setembro de 1986, dia em que se comemora a Independência do Brasil, com a denominação de "Panteão da Pátria e da Liberdade 'Tancredo Neves'". Na área frontal que antecede a fachada do edifício, ergue-se uma torre com inclinação de 60º, no alto da qual foi instalada uma estrutura em voluta, onde arde permanentemente uma pira, simbolizando a imortalidade e o elevado espírito dos heróis.

O pavimento térreo abriga a burocracia administrativa do Centro

Cultural dos Três Poderes. No segundo piso, acessado por enorme rampa, está localizado um salão vermelho, contendo um grande mural, de autoria de Athos Bulcão, medindo 2,76 x 13,54 m. A composição é formada por módulos de formas idênticas, pintados também em tons vermelhos, que se repetem vinte e quatro vezes, em agrupamentos triangulares, símbolo da bandeira de Tiradentes.

No terceiro pavimento, o mais nobre do Panteão, encontrasse instalado um livro de aço, cujas páginas registram os nomes dos heróis pátrios -do passado ao recente-, lista essa encabeça por Tiradentes, líder do movimento pela libertação do Brasil de Portugal que acabaria debelado, de seus integrantes condenados. Entretanto, após três anos de prisão a sentença assinada pela rainha de Portugal condenou apenas Tiradentes à morte na forca por ter assumido a culpa de liderar a causa separatista, embora se cogite que isso não passou de uma farsa, por tratar-se de soldado da cavalaria, enquanto havia entre os revolucionários ilustres personalidades e homens cultos, formados em universidades europeias. Execrado durante o período imperial, após a Proclamação da República Tiradentes passou a integrar o panteão dos heróis nacionais.

A parede frontal do Panteão é rasgada por um imenso vão-livre, em forma de triângulo invertido, onde foi instalado um grandioso vitral colorido, de autoria da artista franco-brasileira Marianne Peretti. A forma do vitral lembra a alguns o mapa do Brasil, enquanto a outros sugere uma enorme árvore, cujos galhos seriam as estruturas de metal que separam os fragmentos de vidro, numa referência às matas brasileiras. As transparências do vidro em contato com a luz solar fazem as cores do roxo e do vermelho reverberar em todo o espaço, remetendo simbolicamente à transcendência dos ideais dos heróis pátrios.

Na parede oposta ao vitral foi instalado o gigantesco painel, medindo 400 x 2100 cm, executado por João Câmara (1944), mediante indicação de Oscar Niemeyer e encomenda do governo do Distrito Federal. Psicólogo de formação -o que explica a trama simbólica adotada no painel-, o pintor na época já era reconhecido, nacional e internacionalmente, por sua notória erudição, senso crítico, ousadia criativa e apuro técnico de algumas emblemáticas obras. Desde o início da trajetória artística na década de 1960, mostrou-se crítico severo das mazelas sociais e políticas, formulando verdadeira crônica social em que personagens da alta sociedade brasileira e da política são expostos ao ridículo. Em séries temáticas, como “Cenas

da Vida Brasileira 1930-1954", executada na década de 1970 -composta por dez painéis de grandes dimensões e cem litografias-, o artista revisita a história política brasileira de sua infância, recorrendo à própria memória para reinventar cenas, cenários e personagens. Essa mistura de ficção e realidade, verdade e invenção também transparece também em obras posteriores, como veremos a seguir no painel "Inconfidência Mineira".

A linguagem e a articulação poética do painel

Antes de adentrar a especificidade da pintura em epígrafe, de autoria de Câmara vale observar que Niemeyer, parecia manter curiosa obsessão pela saga da Inconfidência, considerando que quase quarenta anos antes havia solicitado a Cândido Portinari (1903-1962), o painel "Tiradentes" (1948-49), para uma parede do saguão do colégio de Cataguases (na Zona da Mata Mineira). A pintura foi adquirida na década de 1970 pelo Governo do Estado de São Paulo passando a ser exposta, permanentemente, no Salão de Atos do Memorial da América Latina, desde 1989.

Niemeyer alimentava especial simpatia pela linguagem figurativa de temática social expressa por Portinari, por se coadunar com a ideologia do Partido Comunista Brasileiro, do qual ambos eram partidários. Por essa razão, o arquiteto iria contribuir para o vertiginoso reconhecimento nacional e internacional do pintor, aquinhoando-o desde 1930, com inúmeras encomendas de obras destinadas aos edifícios públicos por ele projetados, o que explica o apelido irônico que lhe foi atribuído de "pintor oficial". Sem o propósito de estabelecer qualquer comparação entre os painéis sobre a saga de Tiradentes, de autoria de Portinari e de Câmara, mesmo tratando-se de encomendas públicas, não parecem ter sido impostas condições aos artistas, capazes de lhes tolher a liberdade criativa, considerando as diferentes visões de mundo e concepções estéticas que transparecem nessas duas pinturas.

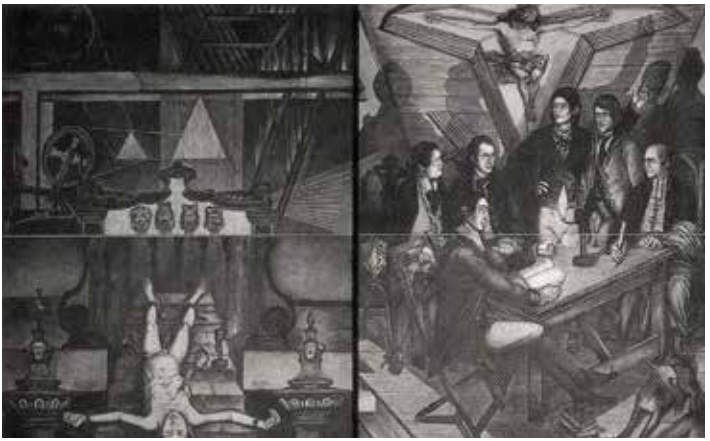
A primorosa técnica, o jogo inventivo e a veia irônica de Câmara causariam impacto, mas também diferentes reações da crítica, quando da exposição da já citada série "Cenas da Vida Brasileira" (1976), numa época em que a maioria dos artistas havia trocado a pintura pelos processos conceitualistas e experimentais. A mostra chamou também a atenção de intelectuais do porte de Niemeyer, o que explica, de alguma maneira, a indicação do pintor para a execução do

painel *site specific*, em memória de Tiradentes, para o "Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves". A revivescência dessa temática anacrônica visava mitificar e enaltecer a memória da ilustre personagem da história política contemporânea, colocando-o no mesmo patamar heroico de Tiradentes. Se esse último morreu lutando pela independência do Brasil no final do século XVIII, a morte de Tancredo Neves, primeiro presidente civil, depois de longo período ditatorial, tornava-o símbolo da redemocratização e da liberdade do país.
Antecedendo a execução da obra, Câmara pesquisou grande parte das fontes históricas disponíveis sobre a saga sócio-política que levou à condenação de Tiradentes. Porém, ao invés de se balizar na narrativa histórica, optaria por estabelecer o trânsito entre verdade e invenção, inserindo na pintura elementos visuais e simbólicos fora daquele contexto, transfigurando, criativamente, fatos e situações anacrônicos, pelo viés da imaginação. Tal como observa Calabrese (1988: 100), não se propõe a reproduzir o passado, mas a "renová-lo" e atualizá-lo, "tirando dele como de um depósito formas e conteúdos esparsos", o que o torna "ambíguo, denso, opaco", relacionando os seus aspectos e significados com a modernidade.
Recorre a um virtuosismo técnico que se aproxima do realismo, para recriar episódios ocorridos em um passado distante, mas protagonizados por personas masculinas do tempo atual, e da convivência do artista, artimanha usada para envolver o espectador na obra. Câmara tenciona o tempo para frente ou para trás, enredando paradoxalmente passado e presente, promovendo uma espécie de teatralização da história pregressa do Brasil, realocando-a e reencenando-a no presente para atualizá-la. Nas sete cenas do painel, promove um encadeamento, entre episódios de diferentes tempos, redimensionando-os pelo viés da ironia, transformando o campo pictórico em um écran cinematográfico. Modifica, assim, a narrativa histórica oficial e as ambientações das cenas, protagonizadas por personagens e objetos fictícios, fazendo-os transitar de um quadro a outro em inusitadas angulações.
Pintado em branco, preto e gradações de cinza -o que atribui ao painel um aspecto soturno, solene e misterioso-, quando foi instalado no Panteão, causou estranhamento a muitos, por refutar o colorido vibrante que caracteriza as obras pictóricas de Câmara. Essa paleta reduzida identifica-se mais com as séries litográficas produzidas por ele, inclusive na luz envolvente e misteriosa que evidencia o

desenho de traçado minucioso, incisivo e seco, que faz lembrar as gravuras das "Cenas da Vida Brasileira".
Interpelado inúmeras vezes sobre o motivo de ter optado por essa solução pictórica, o artista usaria como explicação o curto tempo que lhe foi concedido para a execução da obra, esclarecimento que não parece convincente, considerando a extensa gama de cinzas utilizada nessa pintura, na qual também de evidencia a aversão do autor ao vazio. Soma-se a isso, a sofisticada construção do espaço e a abundância de texturas que ajudam a identificar os respectivos materiais, como madeira, pedra e ferro, bom como a diversidade de figuras e objetos que integram as composições, particularidades que exigiram, certamente, um tempo de execução muito próximo do que levaria para construir uma gama mais variada de cores.
Parece mais viável formular outras hipóteses para a decisão de ter arquitetado a pintura recorrendo apenas ao preto, branco e tons de cinza: primeiro para remeter a um tempo outro, que se apaga da memória; segundo para evitar a interferência do colorido esfuziante do gigantesco vitral de Marianne Peretti, já instalado no mesmo ambiente. O artista sagazmente percebeu que os reflexos coloridos que emanam do vitral e reverberam em todo o ambiente, certamente iriam prejudicar a leitura dos elementos do painel e a visibilidade da possível gama de cores de sua pintura, transformando-a em um cenário carnavalesco.
Diferentemente das pinturas das "Cenas da Vida Brasileira", em que os personagens históricos revelam muitos retratos verossímeis -por tratar-se da representação de episódios ocorridos no século XX-, o painel em análise refere-se a acontecimentos de um passado remoto. Por essa razão é impossível representar as verdadeiras referências ambientais e as fisionomias dos protagonistas da Inconfidência Mineira, o que levou o artista a agir como um diretor teatral. Além de se autorretratar em uma das cenas, recorreu a personas do seu entorno, cujas faixas etárias equivaliam às dos revolucionários: arquitetos, impressores, artistas contemporâneos e familiares. Trouxe para no painel a simbologia da luz e da razão, relacionando-as aos personagens históricos, a exemplo da lamparina e do triângulo, signos de dicção maçônica, sociedade à qual pertencia a maioria dos inconfidentes. A lamparina, representando a luz portátil e o anseio de liberdade, torna-se elemento iterativo, ao interligar as cenas do painel.
Câmara subverte a narrativa oficial, instigando determinados episó-

dios que permanecem obscuros na própria memória ou nas entrelinhas dos discursos difundidos pela historiografia, apontando para a farsa da história. Manipula com maestria a técnica para engendrar metáforas e paradoxos visuais, que parecem convincentes pela veracidade dos retratos e dos trajes do século XVIII. Se tais artimanhas visam desafiar o interlocutor a interrogar a obra, ele logo se dá conta da blague formulada pelo artista, ao reconhecer ou identificar os personagens que pífios transitam pelos sete cenários do painel, o que confirma que "é sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação [...]" (Ricoeur, 2007: 25)

Assim, na primeira cena do painel, "O Sacrifício da Indústria Nacional", a morte da incipiente indústria têxtil brasileira, traduz-se por um jovem martirizado nu -papel encenado pelo filho do pintor Roberto Lúcio, amigo do artista-, com um punhal cravado no peito, rocas e os teares pegando fogo. Alegórica e ironicamente mantém os pés atados a pranchas de madeira sobre um piso em degraus e os braços abertos em cruz, amarrados a duas colunas personificadas por dois pequenos retratos e encimadas por pináculos. As colunas simbolizam os tratados de Methuen e da Ajuda - assinados entre Portugal e Inglaterra, respectivamente em 1703 e 1785 - acordos comerciais esses que favoreceram a penetração no Brasil dos tecidos ingleses, em troca da compra dos vinhos portugueses. Posicionadas lateralmente ao chafariz, foram registrados, em placas posicionadas atrás das colunas, os nomes dos tratados e as datas em que os mesmos foram firmados. Ao lado do corpo do jovem, a lamparina mostra vigorosa chama; e na parede frontal, quatro carrancas de um chafariz jorram abundantemente água, simbolizando a purificação e a regeneração da vida.



João Câmara, *"Inconfidência Mineira"* (1986). Quadros 1 e 2: *"Sacrifício da Indústria Nacional e A Conjura"*, 4 x 3m (cada), óleo s/tela. Acervo: Panteão da Pátria Tancredo Neves, Brasília, DF. Fonte: Lopes, p. 168.

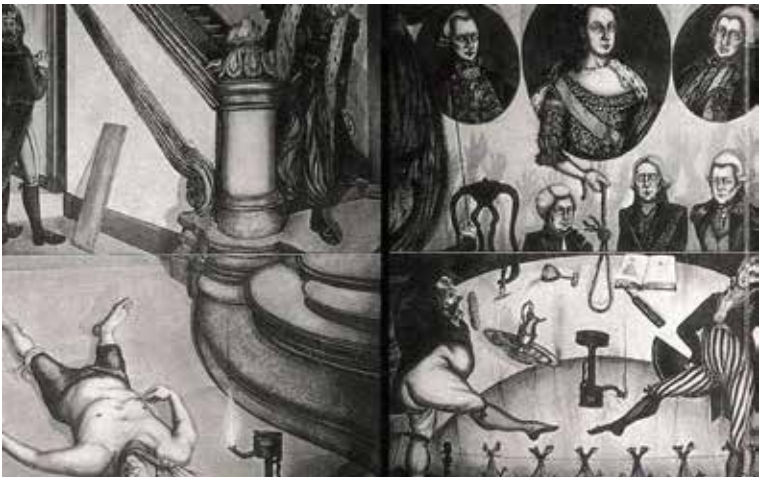
Na cena dois, a "Conjura", o artista se autorretratou como um dos inconfidentes: o padre Rolim. Sentado numa das cabeceiras da mesa de reuniões, mantém a bíblia aberta à sua frente e os pés apoiados sobre uma pilha de livros, simbolizando o desprezo à ciência. No outro extremo da mesa está o padre Toledo (pároco da cidade de Tiradentes e ativo participante da Inconfidência Mineira, representado pelo arquiteto pernambucano Reginaldo Esteves), pisando com um dos pés um cão, indicativo da fidelidade e dos instintos. Os demais inconfidentes rodeiam a mesa, em pé ou sentados: o arquiteto Vital Pessoa de Melo (representando o poeta Cláudio Manuel da Costa, que volta a aparecer na cena do "Suicídio"), os pintores José Carlos Viana e Franklin Delano (este último representando Tiradentes) e o impressor José Alves de Lima. No centro da mesa a lamparina acesa, e acima de Tiradentes, referendando a imagem sacralizada e cristã do herói, destaca-se um gigantesco Cristo crucificado, que lembra a pintura "Cristo de San Juan de la Cruz" (1951), de Salvador Dalí. Sombras fantasmagóricas projetam-se atrás dos inconfidentes, atribuindo à cena um clima tenso e aterrorizante.

Na cena três, a "Pregação de Tiradentes", o pintor Delano volta a ser retratado como protagonista da Inconfidência, montando um gi-

gantesco e elegante cavalo branco, dotado de seis patas, ocupando a maior parte da composição. Essa representação dúbia lembrando o desenho de animação -pois o animal tanto parece estar em movimento quanto parado-, faz alusão ao cargo de alferes da cavalaria exercido por Tiradentes, cuja função era vigiar as estradas e as minas de ouro, para evitar o contrabando de ouro, mas no exercício da atividade agia subversivamente incitando os mineiros a se engajarem na causa revolucionária que ele defendia pela liberdade. Tiradentes, de espada à cintura, porta o triângulo maçônico (e símbolo de sua bandeira) e a lamparina com a chama inflamada, e se dirige aos mineiros, que agitam as bateias. O minerador retratado manejando a bateia em primeiro plano é Alberto Barros -um dos impressores das gravuras de Câmara-, que congela a ação para escutar o alferes, enquanto um enfileiramento de mineiros, no alto da composição, transita indiferente ao discurso do pregador, transportando sacos pesados de cascalho nos ombros para ser peneirado, em busca do precioso minério.

No quadro quatro do painel, "Morte de Cláudio Manuel da Costa", o pintor desmistifica a morte do poeta, aludindo à versão de assassinato e não de suicídio, como reza a história oficial. Recorre a uma ambientação realista, que permite reconhecer o interior da Casa dos Contos (antiga residência do contratador João Rodrigues de Macedo), onde o inconfidente permaneceu preso e foi encontrado morto, em um cubículo embaixo da escadaria de acesso ao piso superior. Em frente à porta desse cômodo, uma estranha figura encasacada, de botas e espada à cintura, monta guarda. De costa para o observador é submetido a uma paradoxal rotação, mostrando o rosto localizado na parte de trás do corpo. Essa figura dúbia e paródica representa o algoz que teria matado o poeta, cuja identidade nunca foi revelada, embora se cogite ter sido determinada pelo Governador Cunha Menezes, o "Fanfarrão Minésio", alcunha que lhe atribuiu o poeta e inconfidente, Tomás Antônio Gonzaga. O cadáver está estirado no chão, de ceroulas e tronco nu, com uma tira de tecido amarrada ao pescoço, numa alusão ao seu suspeito enforcamento. Ao lado do corpo, a lamparina mantém a chama inflamada, enquanto um padre desce as escadas apressado, tentando evadir-se do local sem ser identificado. Trata-se de referência irônica à farsa da história, considerando a existência do registro da missa de sétimo dia da morte do poeta, quando se sabe que a igreja católica proibia tal celebração para suicidas. Confirma-se também nessa cena a sobreposição de referências de passado e presente, segundo

esclareceu o artista em entrevista concedida à autora (1987): Cláudio Manuel da Costa, "morreu em circunstâncias bastante parecidas com as de Wladimir Herzog[193]. Ambos aparecem enforcados e ninguém sabe dizer se suicidaram ou se foram assassinados".



João Câmara, *"Inconfidência Mineira"* (1986). Quadros 4 e 5: "A Morte de Claudio Manuel da Costa e A Farsa", 4 x 3m (cada), óleo s/tela. Acervo: Panteão da Pátria Tancredo Neves, Brasília, DF. Fonte: Lopes, p.169.

Em a "Farsa", Câmara recorre a imagens grotescas e paradoxais, que reforçam o caráter irônico do episódio, em que os inconfidentes são levados ao banco dos réus. Posicionam-se atrás de uma mesa de negociação entre portugueses e ingleses, sendo os primeiros representados por uma fieira de bacalhaus de olhos arregalados, enquanto gorduchos ingleses dançam sobre a mesa, comemorando a derrocada da Inconfidência, o que lhes assegurava a manutenção do mercado brasileiro aberto a seus produtos industriais. Os objetos sobre a

193 Jornalista e dramaturgo brasileiro torturado cruelmente até à morte por agentes da ditadura militar em outubro de 1975, durante interrogatório nas dependências do Destacamento de Operações e Informação, Departamento do Centro de Operações de Defesa Interna – DOI-CODI, mas foi acusado pelos torturadores de ter-se enforcado.

mesma são lançados pelo ar, enquanto a lamparina tomba e a chama se apaga exalando um fio de fumaça. Como em um teatro burlesco são os ingleses que descerram a cortina da história expondo a galeria de retratos dos membros da corte portuguesa, no centro dos quais a rainha D. Maria I segura simbolicamente o laço de corda que enforcaria Tiradentes. A seu lado posiciona-se o vice-rei, José Luís de Castro Resende, referência ao "Processo da Alçada", que condenou os inconfidentes poderosos a penas leves, enquanto Tiradentes -o de menos influente e de pouco poder aquisitivo-, à morte.

Na cena seis, "A Forca", o artista constrói um ambiente metafísico, exagerando nas proporções do patíbulo e da forca. Recorre a uma simbologia macabra e trágica que reforça a ideia de humilhação imposta aos vencidos: agressivos ganchos de pontas afiadas (ou anzóis?), serrote, machado, espadas. O carrasco Capitania (representado pelo impressor Hélio Soares) ajeita a corda em torno do pescoço do alferes, que desliza apoiada em um gancho de açougue formando um inusitado ângulo acima da cabeça de Tiradentes, e demarca o espaço de posicionamento do condenado sobre o piso de madeira do patíbulo. O condenado magro e de expressão serena, parece desolado, enquanto as mãos se transformam em fachos de luz. Veste o tradicional camisolão branco com que eram enforcados os condenados, e é enquadrado em um ângulo de visão de forma a reduzir suas proporções físicas, e a aumentar a força avassaladora da forca. Atrás do patíbulo posiciona-se a guarda empunhando as armas e o rosto obstruído por máscaras, nas quais se salienta apenas um imenso olho arregalado. Atrás de Tiradentes uma estranha projeção de sombras de facas e mãos gesticulando atribui um clima aterrorizante à cena. Na base inferior da composição um alçapão aberto, revela a saída de um padre de feições trágicas, que vai encomendar a alma do conjurado, cujas mãos, envoltas por um halo de luz, fazem um gestual que lembra um exercício de prestidigitação. A lado deste, a lamparina levita impulsionada pela forma aerodinâmica da chama solidificada.

João Câmara, *"Inconfidência Mineira"* (1986). Quadros 6 e 7:
"A Forca" e *"O Corpo"*, 4 x 3m (cada), óleo s/tela.
Acervo: Panteão da Pátria Tancredo Neves, Brasília, DF.
Fonte: Lopes, p.170.

Na última cena, "O Corpo" de Tiradentes eleva-se e agiganta-se, curiosamente, amarrado às travas da forca, instalada no centro da praça que hoje leva seu nome, no coração da cidade de Outo Preto. O corpo, remontado em seus fragmentos, posicionado de costas para o Palácio dos Governadores de Minas Gerais (identificado por seus traços arquitetônicos), avistando-se à distância a cordilheira montanhosa que emoldura a cidade. À frente do mesmo localiza-se a antiga cadeira, onde permaneceu presa a maioria dos inconfidentes aguardando a sentença final. Ganchos de açougueiro fixam o corpo do revolucionário à trava horizontal da forca, tendo os pés e os braços amarrados às estruturas verticais do cadafalso, aludindo à crucificação de Cristo. Mais uma vez se confirma o caráter inventivo da cena e a intenção do artista de subverter a história oficial, considerando que Tiradentes foi enforcado no Rio de Janeiro onde teve o corpo esquartejado. Os fragmentos do cadáver foram fixados em locais de acesso às minas de ouro, como forma de intimidar e reprimir os movimentos rebeldes. Apenas a cabeça do revolucionário teria sido instalada em um poste existente nessa praça de Ouro Preto -onde está hoje uma estátua do

Inconfidente - de corpo inteiro e em pedra- desaparecendo misteriosamente na noite seguinte, sem que jamais se descobrisse seu paradeiro. Nessa reconstituição plástica inventiva, as pernas do revolucionário estão estiradas e separadas, quase tocando o chão. Pela abertura entre as pernas visualiza-se a lamparina apagada sobre o triângulo da bandeira de Tiradentes, reforçando o sentimento de desesperança. Todavia, mesmo que os braços de Tiradentes tenham sido decepados à altura do ombro, no lugar deles brotam dois "cotos próteses" -elementos frequentes também em outras obras do artista- como se fizesse alusão à ideia de regeneração e à perpetuação dos ideais e ações do revolucionário, pois os mitos são eternos. Ciente de que não é possível reconstituir a história a não ser pelos fragmentos da memória, Câmara formula uma espécie de Gestalt ao proceder à montagem ou meta-colagem das partes do corpo fragmentado, deixando um pequeno intervalo entre a cabeça degolada do herói (que pende para a esquerda, obstruindo a visão da face) e o tronco, repetindo o mesmo artifício para os membros decepados. Propõe, assim, que interlocutor complete, com sua experiência e olhar inquiridor, essa incompletude, atualizando e atribuindo-lhe novo significado às imagens. Se como observa Didi-Huberman (2000: 10): "diante de uma imagem -por mais recente ou contemporânea que ela seja-, a ideia de passado não deixa jamais de se reconfigurar, uma vez que não é possível pensar essa imagem a não ser como uma construção da memória […]", João Câmara confirma em seu fazer poético o viés anacrônico da obra de arte. As imagens artísticas que perpassam o painel, mais do que signos e sintomas de fatos e episódios reais, ativam as potências do imaginário e da memória, abrindo-se a numerosas interpretações, que não tivemos a pretensão de esgotar.

Considerações finais

Respaldado na autonomia artística e em fértil imaginação criativa, o autor promove no painel em epígrafe a entropia passado/presente, recriando fatos, tempos, personagens, cenas e cenários. Recorre à memória e à imaginação, enquanto possibilidade de interrogar e desnudar a narrativa histórica, realocando, revitalizando, atualizando e atribuindo novo sentido a fatos, espaços e personagens de um tempo pretérito em que ele não viveu. Subverte o caráter sincrônico dos fatos, por meio de uma montagem fragmentária e descontínua

de imagens, acentuando o caráter simbólico e o efeito psicológico de objetos e indivíduos, focando-os sem hierarquia em close-up, o que não deixa de remeter ao cinema de Eisenstein.

O fato de atribuir às cenas do painel títulos que mantêm relação com os fatos históricos, não passa de artifício para instigar a curiosidade e promover a reação imediata do espectador sobre a obra. Câmara restringiu a paleta de cores aos tons neutros, artifício que traduz tanto o esquecimento quando o desfoque do passado pela memória do presente. Nesse engendramento construtivo, o pintor refutaria também os atributos físicos com que foram caracterizados os protagonistas da Inconfidência Mineira, ao longo da história da arte, por considerar que naquele tempo a fotografia sequer existia, o que torna pífios todos os registros fisionômicos dos revolucionários. Por essa razão, atuaria como um diretor teatral, atribuindo a personagens de seu próprio tempo e círculo de convivência, o desempenho de papeis específicos nas cenas do painel, contrapondo-se à narrativa histórica e à banal especulação sobre os atributos físicos dos inconfidentes, que transparecem em alguns discursos jornalísticos do século XX, que procuraram comparar fisicamente Tiradentes a determinados astros do cinema contemporâneo.

E ao suprimir da pintura a cena do esquartejamento do cadáver de Tiradentes, o artista isenta o painel de sua autoria do caráter trágico que envolve esse episódio histórico brutal e desumano. Por meio de uma associação de imagens e de um pensamento crítico, traz à discussão a farsa da história e as injustiças sócio-políticas, que não se restringiram ao passado, mas que se continuariam se repetindo no presente, tendo em mente as atrocidades impingidas às vozes dissidentes durante o regime militar.

Referências bibliográficas

Calabrese, Omar (1988), *A Idade Neobarroca*, São Paulo, Martins Fontes.

Didi-Huberman, Georges (2000), *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit.

Lopes, Almerinda S. (1995), *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais*, São Paulo, EDUSP (coleção Artistas Brasileiros).

Ricoeur, Paul (2007), *A Memória, a história e o esquecimento*, Trad. Alain François [et. al.], Campinas (SP), Editora da Unicamp.

La imagen que habito: ¿Es el Macromural de Palmitas en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, una propuesta de pausa a la violencia? Una reflexión del contexto desde el concepto de la no violencia de Judith Butler

Roxana Cañedo Vela
Universidad Iberoamericana

Esta intervención macro realizada en México se enmarca bajo el Programa Nacional para la Prevención Social de la Violencia y la delincuencia[194] al igual que otros modelos similares en Latinoamérica han tenido el propósito de crear espacios públicos armónicos para generar un cambio social a partir de la intervención artística de espacios públicos. Entre estos cambios se ha promovido la disminución de la violencia y la inseguridad, favoreciendo la cohesión social y la participación comunitaria al acercarse a las dinámicas territoriales y el comportamiento que éstas adquieren cuando se transforma el entorno. Se utiliza como recurso metafórico "la imagen que habita" (y que también es habitada) para dar lugar a la apropiación del espacio y el sentido de pertenencia por parte de la comunidad.

La violencia es un tema latente y recurrente en este objeto de estudio, el cual resulta de interés e invita a la reflexión. Hay un punto de vista desde el que es oportuno mirar "la imagen habitada" y pensar la violencia de su contexto y es desde el marco del espacio que es construido y habitado por y desde la violencia. Una reflexión que ayude a entender si el fenómeno y sus componentes son modificables, es decir si la violencia constituida tiene posibilidades de cambio o erradicación.

194. Programa Nacional para la Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia 2014-2018. Publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 30/04/2014. El cual establece los principios de integralidad, intersectorialidad, transversalidad, territorialidad o focalización, participación, trabajo conjunto, continuidad de las políticas públicas, interdisciplinariedad, diversidad, proximidad, transparencia y rendición de cuentas e incorpora las perspectivas transversales de equidad de género, derechos humanos y cohesión social.

Vincularé este tema primero introduciendo sobre el objeto de análisis, después continuaré con la reflexión respecto a la violencia y el espacio. Durante 14 meses (2014-2015), el colectivo de artistas muralistas Germen Crew[195] fue contratado por el gobierno municipal de Pachuca, Hidalgo, para pintar un Macromural usando las 209 casas que conforman la colonia Palmitas abarcando un gigantesco lienzo de 20.000 m2 participaron 1800 habitantes y fueron 452 las familias beneficiadas. Esta colonia, es un barrio de la ciudad de Pachuca en el que la calidad de vida tiene grados de marginalidad elevados, con ello problemas de violencia urbana (pandillerismo, drogadicción desintegración social).

Tres etapas del proceso de pinta de mural.
Foto: Germen Crew.

195 "Germen Crew" es un colectivo de jóvenes dedicados a crear formas alternativas de comunicación como el *graffiti*, el muralismo, la investigación social y la documentación audiovisual. Su propósito es rehabilitar espacios públicos a través de la construcción y la reinterpretación del ciudadano mexicano, rescatando su historia y sus prácticas socioculturales para generar un mayor sentido de pertenencia que detone en la convivencia, en la creación del patrimonio cultural y en la atracción turística.

Como primera etapa técnica, se pintaron todas las casas de blanco para apoyar la etapa de sensibilización con la idea de que todos los integrantes de esa colonia son iguales, posteriormente se trazó cada casa con el diseño que le correspondía para llevar a cabo el Macromural. El resultado fue un Macromural de un conjunto de casas pintadas de distintos colores intensos y brillantes que, mirados a distancia se distinguen de entre la plasta gris de las colonias vecinas.

Resultado del proyecto. El cerro pintado destaca de entre otros conjuntos de casas. No solo se pintaron aleatoriamente sino que el diseño tienen una composición que integra unas casa con otras. Como acto simbólico de la importancia de la relación comunitarias entre unos y otros.

Uno de los murales internos de la colonia rescata elementos históricos y simbólicos de identidad de la colonia.

En México cerca del 53.2% de la población proviene de un estrato socioeconómico desfavorecido (México, uno de los tres países donde creció la pobreza: Cepal, 2016); aparte de la pobreza alimenticia y cultural hay una pobreza urbana, esto es que las viviendas no cuentan con los servicios básicos como luz, drenaje, agua potable, alumbrado, pavimentación, áreas verdes, transporte público, seguridad. Delimitada además por límites geográficos que generalmente se encuentran en la periferia de las ciudades, tienen condiciones de vivienda particulares. Frecuentemente cuentan con altos índices de inseguridad. Las maneras de relacionarse entre sus habitantes y cómo lo hacen con su entorno también se ven afectadas y eso se nota en una estética particularmente gris, caótica y agresiva.

Derivado de esto, en los últimos años ha surgido un particular interés por llevar a este tipo de comunidades proyectos de mejora barrial y de acuerdo al Sistema Nacional de Seguridad Pública (SNSP) con la implementación de este programa a nivel nacional hoy los índices violentos en algunas regiones del país han disminuido 35 por ciento[196] (*El Sol de México,* 2015).

Los proyectos de mejora barrial tienen orígenes distintos, desde programas sociales del gobierno, iniciativas de organizaciones no gubernamentales o de colectivos artísticos y van desde mejoras en el mobiliario urbano, modernización de infraestructura vial, hasta manifestaciones de arte público que es el caso que nos ocupa. El objetivo que los une es generar un impacto social favorable a partir de cambios en el entorno por medio de intervenciones en el espacio público. Se busca con este tipo de proyectos, además de mejorar la imagen visual y la percepción de los habitantes de su propio contexto, incidir en las problemáticas de inseguridad, generar una integración social, favorecer una mejor convivencia, propiciar la participación ciudadana y el sentido de pertenencia a partir de la reapropiación del espacio público.

Se busca en esta ocasión hacer una reflexión con base en el texto "La pretensión de la violencia" del libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* de Judith Butler y las dinámicas de violencia inherente del Macromural de Palmitas. Partir de la violencia, la que se construye, la que nos forma y poder indagar si es que permanece

196. La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal) informa que la pobreza en México avanzó de 51.6% de la población del país en 2012 a 53.2% en 2014, mientras que la indigencia creció 0.6%, al afectar a 20.6 por ciento.

más allá de los esfuerzos por modificar conductas o condiciones parciales. O si será acaso que la inercia de la violencia gana a las voluntades construidas a partir de un intento de generar un espacio de "no violencia". Para entender la no violencia, se necesita partir antes del reconocimiento de la violencia, Butler menciona que

> "[…] hay que poner en duda que la no violencia pueda ser un principio, si por 'principio' entendemos una norma fuerte que se pueda aplicar con la misma confianza y de la misma manera a cualquier (y toda) situación. Saber si existe una pretensión de la no violencia o si la no violencia nos reivindica a nosotros parece plantear dos cuestiones distintas […]" (Butler, 2010: 228).

Parto del supuesto de que la violencia es impuesta y el caso que me interesa ahondar es la violencia en el espacio público que comparten las zonas con vulnerabilidad social como es el caso del Macromural de Palmitas. Donde participan eslabones que construyen la cadena de violencia, en esta concatenación de la violencia, el espacio refleja lo que en su interior habita a la vez de tener un papel actor de "sobreviviente". Es un reflejo de ciudad violenta construida a partir de actos de violencia impuestos. Con lo anterior me refiero a actos de violencia como las condiciones provocadas por pertenecer a un estrato socioeconómico desfavorecido que trae como consecuencia: fenómenos de pobreza y violencia social donde se evidencia que la distribución de la riqueza y del ingreso, el acceso a servicios básicos de calidad y el goce de derechos evidencian profundas diferencias e inequidades entre grupos y sectores poblacionales. Sumando a estos espacios "sobrevivientes" que están construidos además en zonas limítrofes usualmente en periferia de las ciudades. Permanecer al margen también es un acto de violencia pues no se termina de otorgar el derecho a pertenecer, por lo tanto es ambigua la respuesta al actuar, involucrarse colectivamente para organizarse contra estos actos que violentan. Entre las consecuencias de esas respuestas están las maneras de relacionarse entre sus habitantes y cómo lo hacen con su entorno siendo maneras relacionales usualmente enmarcadas en la hostilidad, desconfianza, la agresión y la inseguridad real o percibida.
Es pertinente tomar en cuenta el abordaje de David Harvey sobre el *Derecho a la ciudad* (Harvey, 2008: 3), para contextualizar y enfatizar por qué ciertas condiciones materiales precarias son valoradas como violentas y construir un diálogo junto con Butler quien sugie-

re que la no violencia es la lucha de un único sujeto, pero también que las normas que actúan sobre el sujeto son de índole social y que los vínculos que están en juego en la práctica de la no violencia son vínculos sociales (Butler, 2008: 228).

Desde la perspectiva del Derecho a la ciudad de Harvey vivimos en una época en la que los derechos humanos se sitúan en primer plano como modelo político y ético, sin embargo, éstos se acostumbran formular desde una lógica individualista (Harvey, 2008: 3). Así fundamenta un derecho colectivo, el derecho a la ciudad. El derecho a la ciudad es, para el autor, mucho más que un derecho individual o colectivo a los recursos que ésta almacena o protege, es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo a sus propios deseos. Se trata de un derecho más colectivo que individual ya que la reinvención de la ciudad depende de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización.

> "La cuestión de qué tipo de ciudad queremos no puede estar divorciada de la que plantea qué tipo de lazos sociales, de relaciones con la naturaleza, de estilos de vida, de tecnologías y de valores estéticos deseamos. El derecho a la ciudad es mucho más que la libertad individual de acceder a los recursos urbanos: se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos cambiando la ciudad. Es, además, un derecho común antes que individual, ya que esta transformación depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo para remodelar los procesos de urbanización. La libertad de hacer y rehacer nuestras ciudades y a nosotros mismos es, como quiero demostrar, uno de nuestros derechos humanos más preciosos, pero también uno de los más descuidados" (Harvey, 2008: 23).

Se contrasta lo anterior con los conceptos de espacio público, privado y común. Desde la perspectiva de Hardt (2010). Se tiene la mala costumbre de ver al mundo dividido entre el privado y el público, así se ha pensado que si se quiere atacar la estrategia neoliberal de privatizar todo, parece que la única arma que se tiene es la propiedad pública, el control estatal. Para el autor, existen muchas ideas y prácticas que no son públicas ni privadas, sino una parte de una auto-organización de la comunidad o de diferentes comunidades en donde se fomenta una práctica política de autonomía, es decir, una política contraria al capital (a las privatizaciones) como al control del estado (la gestión pública), que lleva a la construcción de una autonomía social, a un autogobierno. La auto-organización de la co-

munidad es esencial para general un cambio, para que eso suceda, primero debe cada participante de ella reconocerse como parte inherente de ella. Una vez que existe este reconocimiento individual, puede pensarse en colectivo y participar en el sentido común, es decir, detectar necesidades u objetivos comunes que no solo impactan a cada individuo, sino que al reconocerlos individualmente y compartirlos se da cuenta de que son situaciones que afectan al colectivo. Una vez hecho esto, puede pensarse en un soporte que de pie a la autogestión, por lo tanto a la defensa de los derechos o a la exigencia de necesidades que necesiten ser cubiertas. Pensado desde el punto de vista de la violencia de Butler, ella menciona que:

> "Después de todo, si el «yo» se forma mediante la acción de las normas sociales, e invariablemente con relación a unos vínculos sociales constitutivos, se puede inferir que toda forma de individualidad es una determinación social. Inversamente, todo grupo no sólo está delimitado respecto a otro, sino que, también, está compuesto por un ensamblaje diferenciado que presupone que la singularización constituye un rasgo esencial de la socialidad" (Butler, 2010: 228).

A su vez, para el sustento de esta idea, la autora reconoce en su texto la influencia de la filósofa Catherine Mills quien señala que existe una violencia mediante la cual se forma el sujeto y que las normas que fundan al sujeto son violentas por definición (*Ibídem*). Tal argumento fundamenta el planteamiento del caso particular de estudio. El Macromural de Palmitas está construido sobre las ruinas que dejó el paso del progreso las cuales son situaciones materiales y sociales desfavorables y precarias que conforman condiciones ideales para desarrollar entornos violentos. Sin embrago, «lo violento no quita lo valiente»[197], por desfavorable o precaria que sea la norma, y en esa norma surjan

197. Haciendo alusión, espero no ser inoportuna, a aquel refrán popular que dice: "Lo cortés no quita lo valiente". Este popular refrán indica, que se equivocan aquellas personas que pensaban que porque alguien fuera de buena cuna y hubiera gozado de una educación esmerada, tuviera buenos modales... En este caso "lo violento no quita lo valiente" busca hacer alusión a la propuesta del texto, que es la de: no porque una persona haya crecido bajo las normas formativas de la violencia quiere decir que no logre romper sus paradigmas y proponer alternativas desde la no violencia. Romper esas normas y revelarse ante ellas de manera activa es un acto de valentía.

sujetos que aprenden y reproducen del entorno lo que ven, no por ello quiere decir que esta norma de violencia y precariedad impuesta carezca de posibilidades para plantearse un cambio y ganar a la inercia de violencia cotidiana. Butler lo explica muy claramente:

> "[…] describir el 'origen' de las normas y de ofrecer una descripción al margen de una plasmación accional, ¿de que serviría? Si el objetivo de una norma no puede derivar de sus orígenes […] entonces, aunque la norma se originara en la violencia, no se inferiría que su destino es solo y siempre reiterar la violencia en su origen y aún seguiría siendo posible que, aunque la norma siguiera ejerciendo violencia, no siempre lo hiciera de la misma manera. Lo que es más, habría que mostrar que la violencia en el origen es lo mismo que la violencia ejercida en las reiteraciones que producen la norma a través del tiempo, ¿determina el origen de la norma todas las operaciones futuras de la norma?, esta podría funcionar perfectamente para establecer cierto control sobre la temporalidad; pero ¿surge otra temporalidad, varias temporalidades en el transcurso de sus reiteraciones?
> ¿Es esto al menos una posibilidad, algo que podríamos orquestar o exigir? Eso con lo que uno hace presión, o hace un llamamiento, no es una ruptura súbita con la totalidad de un pasado en nombre de un futuro radicalmente nuevo. La "ruptura" no es nada más que una serie de cambios significativos resultantes de la reiterable estructura de la norma" (Butler, 2010: 232).

Cuando las situaciones violentas son la norma, dice Butler que surge el dilema ético sobre cómo asumir esa violencia o desde qué lugar reconocerla y una vez reconocida qué hacer con ella y si puede haber marcha atrás para impugnarla, si puede o no ser redirigida y hacia dónde. Cuando uno se forma en la violencia, según Butler, y la acción formativa continúa a lo largo de toda la vida de uno, ¿cómo vivir la violencia de la historia formativa de uno, cómo efectuar cambios e inversiones en su reiteración? Menciona que la reiterabilidad, a lo que me atrevo nombrar inercia o la violencia normada, no es determinante. La autora se pregunta si es que ¿se puede trabajar con la violencia formativa contra ciertos resultados violentos y así sufrir un cambio en la reiteración de la violencia? Como respuesta a este planteamiento, ella propone que quizás sea la "agresión", o, "rabia", ya que el supuesto es que la no violencia, cuando y donde existe, implica una vigilancia agresiva de la tendencia de la agresión a surgir como violencia (*Ibídem:* 223-234).

Pareciera que se tratara de una paradoja sin solución, sin embargo, existen posibilidades de salir del círculo vicioso construido desde la violencia afectan al sujeto y se filtra en la vida social. A lo que Butler responde que:

> "Es crucial distinguir entre a) el sujeto herido y enfurecido que da legitimidad moral a conductas enfurecidas y dañinas, transmutando así la agresión en virtud, y b) el sujeto dañado y enfurecido que, sin embargo, intenta limitar el daño que causa y sólo puede hacerlo mediante una lucha activa con o contra la agresión. Lo primero implica una moralización del sujeto que desaprueba la violencia que inflige, mientras que lo segundo exige una lucha moral con la idea de la no violencia en medio de un encuentro con la violencia social y con la agresión de uno mismo (algo donde el encuentro social y el «uno mismo» se afectan transitivamente el uno al otro). En este último caso, se acepta la impureza del sujeto y la dimensión no deseada de las relaciones sociales (lo que incluye elementos de esas relaciones que son explícitamente deseadas), y se acepta también que las perspectivas de la agresión impregnen la vida social. La lucha a la que me refiero se potencia, precisamente, cuando uno ha sido agredido y damnificado, y cuando el deseo de retribución está agudizado" (Butler, 2010: 236).

Relacionando con el contexto del Macromural de Palmitas, y en general el de entornos que comparten situaciones de vulnerabilidad social, según el ejemplo anterior, una respuesta a la violencia desde el presupuesto de sujetos a) y b) propuestos por Butler; a) es la respuesta violenta a la violencia, la inseguridad y la dañada interrelación social de la colonia, que va desde malas relaciones sociales hasta pandillerismo, drogadicción, violencia y actos delictivos. El sujeto b) sería el reconocimiento de la violencia formada y llevada a acciones que procuren mejoras no solo físicas sino también sociales como es la intervención artística y social del proyecto del Macromural de Palmitas. Dicho mural fue creado por la comunidad la cual otorgó su voto de confianza al colectivo Germen Crew[198] para la ejecución

198. Respaldado por el gobierno municipal de la ciudad de Pachuca Hidalgo. Es importante hacer énfasis en que si bien el proyecto tiene un origen político de rehabilitación social, la mediación del colectivo Germen Crew permitió que los habitantes de la colonia pusieran su confianza en el proyecto y abrieran sus puertas y prestaran sus casas para la ejecución del proyecto. En contextos donde lo que rige es la violencia, se encuentra inmersa una gran carga de desconfianza por lo

del mismo y participó en las propuestas colaborativas y de sensibilización social a las que fueron invitados. De ésta manera, el trabajo ofrece la esperanza de un cambio a la inercia. La pintura por sí sola no resuelve. Es la mano de obra de la misma comunidad la que crea las posibilidades de reconstruirse, ahora desde la visibilidad. No aquella que da el pintar un colosal cerro de colores, sino la de visibilizarse a ellos y entre ellos mismos como individuos pertenecientes a esa comunidad. La verdadera acción violenta que puede hacer posible que se rompa la inercia es reconocer la violencia, evidenciarla y hacerse responsable de ella. El cerro de la colonia Palmitas logró por principio visibilizarse así misma y como acto denunciativo, al prejuicio de lugar violento y sin aparente pronta solución, tomar las brochas y pintar un nuevo contexto. Permanecerá o no la propuesta hacia la «no violencia», eso no depende de la pintura, tampoco de las normas, del estado, ni solo de la voluntad. Son las acciones conscientes, colectivas y concretas que ejecutadas día tras día combatan años de precariedad, pobreza y violencia. Habrá sido la participación en el Macromural una verdadera ¿pausa a la violencia?

Referencias bibliográficas

Butler, Judith (2010), Marcos de guerra. *Las vidas lloradas*, 1a ed. Barcelona, España, Editorial Paidós.
Excelsior (2016), "México, uno de los tres países donde creció la pobreza", Cepal. [online] en: http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/03/23/1082333#imagen-3 [26.5.2017].
Hardt, M. (2010), "Michael Hardt: ni público ni privado, sino común", entrevista de Mateo Dean, México, *Desinformémonos* 2011, en: [http://desinformemonos.org.mx/2010/03/ni-publico-ni-privado-sino-comun/print/]
Harvey, David (2008), "El derecho a la ciudad", en: *New Left Review*, nº 53, dic. pp. 23-19.
El Sol de México (2015), "Hemos disminuido los índices de violen-

que sin los mediadores y la metodología participativa con la que se llevó a cabo la pinta del cerro es muy probable que las personas hubieran reaccionado de manera mucho más renuente a la intervención y la hubieran sentido invasiva y autoritaria. Aún así hay testimonios de algunos habitantes de haber sido impositivo. Ese tema se revisará en otro momento.

cia hasta 35 % en algunas regiones" en: EPN. [online] en: https://www.elsoldemexico.com.mx/mexico/23019-hemos-disminuido-los-indices-de-violencia-hasta-35-en-algunas-regiones-epn [consultado el 02.04.2017].

Para recuperar las huellas del horror: el caso del ciclo mural Un clamor por la justicia (2006-2009) de Rafael Cauduro

Dina Comisarenco Mirkin
Universidad Iberoamericana

Vivimos, históricamente, en una era postraumática. Lo que significa asumir que venimos después de eventos de un carácter extremo tal, que desafían los modos existentes de comprensión y representación.
Bracha Ettinger

Introducción

En el lado sureste del edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN), en el cubo de la "escalera de los ministros," conocida así por ser la que utilizan dichos magistrados para acceder a los distintos pisos del edificio, el artista mexicano Rafael Cauduro (1950) realizó un ciclo mural, donde en vísperas de las celebraciones del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución de México, se propuso alejarse drásticamente del clima complaciente y celebratorio que entonces reinaba en los encargos oficiales, para denunciar en cambio, el clima de violencia extrema que permeaba al país.

Aprovechando la forma irregular del espacio, y los distintos pisos que conecta la escalera, Cauduro organizó su ciclo mural en tres niveles, a los que el artista refiere como el Inframundo, la Tierra y el Cielo. Si bien dichos conceptos resuenan con las imágenes de la cosmovisión mesoamericana y del ascenso espiritual propios del simbolismo cristiano, el virtuosismo técnico y el estilo hiper-realista de las pavorosas imágenes, hacen que todas ellas parezcan más cercanas a la alegoría dantesca del infierno actualizada con escenas dramáticamente reales y contemporáneas, ante las cuales, como espectadores, resulta difícil permanecer indiferente.

Rafael Cauduro, “Un clamor por la justicia.
Los siete crímenes mayores” (2006-2009), 290 m2, técnica
mixta, vista general, Suprema Corte de Justicia de la Nación,
Pino Suárez 2, Centro Histórico. Asistentes: Carla Hernández,
Clao M., Ernesto Martínez Avilés, Clau Muñoz.

¿Es posible que una obra comisionada por el Estado para una celebración oficial tenga un carácter crítico y conflictual? ¿A quién interpela la obra y para quién está destinada? ¿Podemos especular, siguiendo a la destacada teórica feminista Griselda Pollock que el ciclo mural, al rescatar las “huellas del trauma” de la experiencia nacional de omnipresente y avasalladora violencia, tenga un efecto “transformacional”? (Pollock, 2013).

La percepción de la justicia y el fantasma de la censura

Pocos movimientos artísticos de la historia del arte mexicano han sido y todavía son tan polémicos como el muralismo. Efectivamente, mientras que a veces sus artistas son exaltados por el valor revolucionario de sus vidas, otros son absolutamente reprobados, en base al propagandismo estatal que puede interpretarse a partir de sus obras. Hasta la fecha resulta difícil superar estas posiciones reduccionistas y extremas de la historiografía del arte nacional, pese a que el panorama histórico suele ser mucho más complejo y lleno de matices, y en cualquier caso, menos evidente y tajante que como suele afirmarse.

Efectivamente, si tomamos en cuenta las variadas negociaciones que se han dado entre artistas y comitentes a lo largo de la historia del movimiento podemos descubrir que algunas obras, supuestamente contestatarias, dejan entrever ciertas contradicciones ideológicas por parte de sus artistas, mientras que algunas otras, aunque realizadas por encargo de instituciones tradicionalmente muy conservadoras y poco dispuestas a aceptar la crítica y el desacuerdo, manifiestan sin embargo algunas expresiones de disenso, que en palabras del sociólogo Nicos Hadjinicolaou (1938) podemos caracterizar como "ideología crítica en imágenes" (Hadjinicolaou, 2005: 187-206).

Para acercarnos al contenido ideológico de las obras, debemos tomar en cuenta que muchas veces nuestros juicios, tanto en uno como en otro sentido, se encuentran fuertemente influidos, por una parte, por la percepción que tenemos de la posición política del artista, y por otra, por las características y el significado simbólico de la institución en donde se realiza la obra en su contexto histórico particular. Sin embargo, más allá de todos estos prejuicios o juicios, más o menos fundados y observables, a lo largo de la historia del arte es posible constatar ciertas fisuras muy significativas, que frecuentemente desafían a las intenciones explícitas tanto de los artistas como de los comitentes.

En el caso que aquí nos ocupa, es significativo considerar que en México, donde las estadísticas de violencia e impunidad alcanzan cifras verdaderamente espeluznantes, el sistema de procuración e impartición de justicia, es percibido mayoritariamente por la ciudadanía como no confiable[199]. Así, el que la CSNJ encargue un mural a un artista

199. Para citar tan solo un ejemplo, recordemos aquí que los resultados de la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción de la Seguridad Pública (ENVIPE), indican que "72.4 por ciento de la población de 18 años y más, que reside en capitales de los estados o ciudades seleccionadas de 100 mil habitantes y más,

contemporáneo, cuya producción anterior no es particularmente política, suele leerse como una cortina de humo que esconde, al igual que los desfiles, festivales, verbenas y demás espectáculos llevados a cabo para las celebraciones oficiales antes mencionadas, como un intento de propaganda estatal para cambiar dicha percepción popular negativa.
Por otra parte, en el caso concreto de la institución que aquí nos ocupa, la máxima autoridad en materia judicial en el país, específicamente en cuanto a su relación con el muralismo mexicano, resulta importante recordar que cuando la obra fue comisionada, contaba ya con una larga historia, que frecuentemente, y especialmente en sus inicios, no estuvo libre de graves conflictos. Específicamente me refiero al paradigmático caso de la primera comisión mural realizada por la Corte, un ciclo mural, encargado en 1941, al ya para ese entonces consagrado muralista, José Clemente Orozco (1883-1949). El carácter profundamente crítico de los murales de Orozco, principalmente del dedicado a la justicia de los hombres, en el que el artista representó a la alegoría de la Justicia como una mujer completamente indiferente a la evidente corrupción de los funcionarios que la rodean, provocó que en ese momento, cuando llevaba ejecutados apenas 130 m2 de los 300 para los que había sido contratado, la Corte le rescindiera su contrato. En el imaginario colectivo nunca se borró el fantasma de la censura asociado con la institución, que en aquel momento histórico no permitió al artista concluir su obra, y por el cual hasta la fecha se suele sospechar de toda obra aceptada por la CSNJ, incluida la que aquí nos ocupa.
En este contexto de profunda desconfianza frente a la impartición de justicia en el país, y de los desafortunados comienzos en la relación de la Corte con el movimiento muralista mexicano, ¿podemos pensar que más allá de las intenciones propagandísticas que pudieran haber motivado a la institución a comisionar la obra, exista en el ciclo algún concepto antagónico que nos permita reconocer una ideología crítica en imágenes?[200].

---

consideró que habitan en un clima de inseguridad" (*Excélsior*, 2017).

200. Cabe destacar que ya anteriormente, el crítico Alberto Híjar ha publicado un interesante texto en el que reconoce el valor revolucionario del ciclo de Cauduro como una "estrategia estético-política distinta a la del Estado oligárquico," a través de varias de sus propuestas tales como la actualización del realismo y de su novedosa iconografía, ni nacionalista ni indigenista.

La intención del artista

Cuando Cauduro recibió la invitación de la SCJN, el artista expresó que por lo oficial del encargo, y por lo aparentemente institucional del tema -la historia de la justicia en México, no se sintió particularmente entusiasmado por la propuesta. Sin embargo, se dio a la tarea de comenzar a investigar, pero en lugar de recurrir solamente a las lecturas históricas que entonces le sugirieron, incorporó además otro tipo de fuentes más críticas, que complementó con diálogos directos con abogados y criminólogos, y principalmente, con víctimas y testigos de la violencia a los que la justicia no ha alcanzado.

En este proceso de investigación, Cauduro se sintió especialmente motivado con las conversaciones que mantuvo con Rafael Ruiz Harrell (1933-2008), defensor de los derechos humanos, discípulo directo del famoso filósofo y activista social Bertrand Russel (1872-1970) y autor, entre otros muchos libros, de uno muy sugerentemente titulado *Criminalidad y mal gobierno* (1998). Para planear su obra Cauduro también conversó con víctimas de cada uno de los crímenes a los que posteriormente aludiría en su obra y visitó dos cárceles, una en Querétaro y otra en el Estado de México, comprobando así que muchos de los presos, más allá de su presunta o comprobada culpabilidad, son víctimas del hacinamiento y de la lentitud de los procesos judiciales, que los priva de su libertad durante mucho más tiempo que el que dicta la ley.

En base a toda esta información y experiencias directas, el artista comenzó a realizar algunos bocetos preliminares, que con el tiempo, a medida que obtenía nuevos testimonios y que realizaba nuevas reflexiones, iba replanteando y definiendo. Así, pese a su renuencia inicial a realizar la obra y una vez que investigó el tema a fondo, y que comenzó a darle forma, llegó a la conclusión de que "la justicia es el tema más importante de México" (Cauduro en Lavin, 2017) por lo que quedó profundamente convencido de la necesidad de participar en el proyecto.

Cuando Cauduro presentó su controversial contrapropuesta final a los jueces escribió un texto breve, (mismo que finalmente, una vez aceptada la obra, habría de ser reproducido en el sótano de la escalera donde comienza el ciclo mural de Cauduro), donde explicita sus intenciones contestatarias de forma muy elocuente. Decía allí el artista que:

> "En la historia de la justicia hay varios tipos de historias; una más constante y permanente la historia de sus limitaciones, fallas y problemas no resueltos. Seguiremos buscando y exigiendo justicia -es decir: La justicia seguirá teniendo historia, mientras exista un caso en el que por tardanza o papeleo se niegue justicia a alguien, mientras se torture para tener confesión; mientras se den homicidios no resueltos, juego de azar donde cae quien carece de defensa mientras el derecho no frene la represión y la violencia […] Esta historia –de fondo- es la más importante […]".

Ante la sorpresa del mismo artista, después de presentar su proyecto ante la Corte, apoyándose en el documento recién citado, se le formularon algunas preguntas de carácter más técnico que temático, y finalmente, el artista recibió la comisión.

El programa iconográfico

Una de las características originales del muralismo de Cauduro se relaciona con su temática anti-heroica y contemporánea, que contrasta drásticamente con los temas heroicos e históricos propios del movimiento fundador. Para analizar la obra, aunque puede recorrerse en cualquier orden, aquí seguiremos el detallado por el mismo artista en el texto explicativo mencionado más arriba y colocado en el sótano, precisamente en el nivel correspondiente al inframundo, donde incluyó "*Tzompantli*". Construido con 238 esculturas de cráneos, ubicadas en una estructura de madera, tal y como eran expuestas las cabezas de los cautivos de guerra, en los distintos centros político-religiosos prehispánicos, la imagen de Cauduro se convierte en una poderosa introducción con la que el artista nos recuerda sobre la historia y la antigüedad de la violencia en nuestro país en su infame papel como controlador social.

Detalle de la sección: **"***Tzompantli"*

Con respecto a los "siete crímenes mayores" representados por Cauduro en el nivel que el artista identifica con la Tierra, las reminiscencias más o menos conscientes que nos traen en relación con los siete pecados cristianos resultan evidentes. Sin embargo, reconociendo la variabilidad que la caracterización de dichos pecados ha tenido a través de la historia, Cauduro se concentra en este caso, en el que retrata al México actual, en el pecado principal de la violencia cometida en contra de los cuerpos y de la destrucción de la libertad y de la vida, desplegado en su obra en siete crímenes mayores: en el primer descanso de la escalera los procesos viciados y la violación; seguidos por el homicidio, la tortura y el secuestro en el segundo; para concluir con la cárcel y la represión, ubicados en el descanso superior.
En el panel titulado "Procesos viciados", con el mismo realismo estremecedor que caracteriza a todo el ciclo, Cauduro representó, "un desorden de archiveros viejos, destartalados, llenos de expedientes revueltos" en donde "las imágenes de los presos" brutalmente reducidos a anónimos papeles olvidados, reaparecen como presencias fantasmagóricas que pese a los interminables tiempos durante los cuales esperan la resolución de sus casos, se resisten a abandonar

de forma definitiva a su condición humana. El paralelo visual que se establece entre ambas escenas, a través de la acumulación, en el *tzompantli* de cráneos, y en procesos viciados, con los archiveros oxidados y los cientos de archivos y papeles, sirve al artista para mostrarnos la continuidad de ambas alegorías, en relación con su intimidante papel sobre los ciudadanos.

Detalle de la sección: "Procesos viciados"

El siguiente panel, se titula "Violación", espeluznante "alegoría-real" con la que el artista parece aludir a la violación a los derechos humanos en nuestra sociedad contemporánea, incluida la misma violación sexual que le sirve de elocuente metáfora. La víctima parece haber perdido el conocimiento, su dramática imagen duplicada en el vidrio a través del cual sus victimarios, tres hombres y una mujer, la observan, escondidos y armados en una estructura semi-destruida, en la que ladrillos ruinosos e inestables listones de madera, pegados a modo de *collage*, entre afiches y grafitis de descarape-

ladas paredes, refieren al atroz estado de nuestra herida sociedad. El cartel en el que pueden todavía leerse varias letras del espeluznante nombre de Auschwitz, nuevamente trae a la escena la dimensión histórica de las innombrables violaciones a los derechos humanos cometidas a lo largo de la historia, en este caso de la occidental, de la que también somos parte.

Continúa la narración sobre el despliegue de la violencia, con una muy impactante escena en la que representa al "Homicidio", encarnado nuevamente en una víctima mujer que yace sin vida en el fondo de un abismal foso construido también con ladrillos, que a través de un manejo virtuoso de la perspectiva da la impresión de haber horadado el muro del cubo de la escalera, lanzándonos al oscuro fondo donde el ministerio público ya ha marcado la silueta de la joven mujer, cuyo cuerpo, como el de las personas "sacrificadas" en los procesos viciados, se niega a desaparecer, aunque las losas del piso ya son una con sus restos sin vida.

Vista general con sección: "Homicidio"

A la escena del homicidio la siguen las correspondientes a la "Tortura" y al "Secuestro", en las que el artista, nuevamente con un realismo escalofriante, y una perspectiva de vista de pájaro que nos permite ver todo lo que ocurre en el interior del atroz lugar, representa escenas con las que alude a estos terribles crímenes, provocados muchas veces, no solo por criminales reconocidos como tales, sino tal y como denuncia el mismo Cauduro, por la misma policía, cuya función debería ser por el contrario, la de proteger a los ciudadanos como agentes del Estado. Nuevamente, además de la denuncia concreta de estos atroces crímenes, ambas escenas pueden ser entendidas de una forma más general, como alegorías del terrible impacto que la violación de los derechos humanos tiene sobre nuestra sociedad -actualmente torturada y secuestrada por la impunidad- con que la autoridad tolera e incluso utiliza dichos crímenes mayores. Las fuertes cadenas, mantienen su simbolismo clásico de la privación de la libertad, y sugieren el complejo y siniestro mecanismo que permite que estos crímenes subsistan.
En el descanso superior del tercer piso, en el muro más grande de todo el conjunto, el ciclo concluye con la representación de la "Cárcel" y la "Represión". Acertadamente describe la escena Mayte Sánchez Lozano, afirmando que la fisonomía de la prisión

> "Es un largo muro inexpugnable donde no hay puertas, solamente respiraderos y ventanas con sólidos barrotes tras los cuales se asoman los presidiarios –hombres y mujeres- que viven un hacinamiento terrible. Los materiales ahí utilizados reproducen el óxido de los barrotes, destacando la podredumbre del edificio carcelario; el lenguaje pictórico remite a la corrupción, tanto del metal como de la institución misma" (Sánchez Lozano, 2010: 151).

Finalmente la escena titulada "Represión", representa a un nutrido grupo de manifestantes, violentamente reprimido por tanques, combinando nuevamente el sentido literal del hecho histórico representado en el muro, que tristemente invoca recuerdos traumáticos concretos, muy especialmente la masacre de Tlatelolco de 1968, con un sentido alegórico más general, que resume la intención principal de todas las escenas anteriores. Los policías y los ángeles armados, o "granaderos de Dios," como los llama el artista, ubicados en las ventanas y en los segmentos superiores de la pared, aluden ahora a la tradición iconográfica cristiana, como complementaria de la prehispánica, presente en el inicio del mural con el tzompantli. Se

refuerza así, una vez más, el mensaje general de la obra en la que se denuncia el uso de la violencia como el principal dispositivo del poder normativo del Estado a través del tiempo.

La transfiguración del espacio real

Los tres niveles del cubo de la escalera sur-oeste de la SCJN, donde Cauduro realizó su ciclo mural, ofrecen una gran variedad de puntos de vista, y su de por sí extraordinaria complejidad espacial fue aprovechada por el artista de forma notable, a través de representaciones con perspectivas en *trompe l'oeil* que alteran nuestra percepción del espacio real zambulléndonos como en una pesadilla, en el interior de un lugar surreal, que visualiza y hace presente un escalofriante espiral infernal, que parece no tener fin.

Para lograr este efecto Cauduro continuó profundizando algunas de las innovaciones técnicas y formales propuestas tiempo atrás por David Alfaro Siqueiros (1896-1974), tales como la perspectiva "poliangular" y recurrió también a la tradición de las distintas técnicas empleadas en el ámbito de la escenografía teatral. Así Cauduro, al planear su obra, tomó en cuenta los puntos focales principales que adoptamos los espectadores al recorrer la escalera, ajustando su composición a nuestros movimientos y recorrido dinámico, y al espacio tridimensional del espacio del cubo de la escalera. Los crímenes representados se van revelando así a medida que los espectadores recorremos los distintos pisos, logrando efectos ópticos sorprendentes que tienen por resultado transformarnos en una parte activa y protagónica de las macabras escenas representadas.

La experiencia de transitar por dicho asfixiante espacio, está reforzada además por el uso del *collage* tridimensional, combinado con el uso de una técnica hiper-realista muy virtuosa, que en conjunto dan la ilusión de las cualidades táctiles y espaciales de los siniestros lugares de las distintas secciones, haciéndonos experimentar la tenebrosa realidad de los crímenes mayores identificándonos con las víctimas como testigos. Utilizando la terminología de la artista y teórica Bracha Ettinger, nos transformamos en *with withness* es decir como testigos-con o como testigos-contigo, ubicándonos del lado de, o compartiendo con las mismas víctimas (Ettinger, 1996) los horrores a los que sus almas y cuerpos son sometidos, delante de nuestros propios ojos, recuperando así su presencia y memoria, y colaborando a la consolidación de nuestra sufriente identidad colectiva.

El impacto memorable de estas violentas imágenes, que parecen multiplicarse indefinidamente a medida que avanzamos, cataliza la traumática experiencia que todos tenemos de la violencia extrema que tememos cotidianamente, y pese a la posible ambigüedad de algunos de sus significados, que llegan incluso a leerse de forma diametralmente opuestos por las distintas personas posee una intensidad emocional tal, que queda impreso en todos los espectadores que visitamos el recinto de forma indeleble. ¿Pero quién es en realidad el público cotidiano para el que fueron creadas las imágenes?

El público-específico

Pese a la intención fundamental del movimiento muralista mexicano del siglo XX de instalar sus obras en lugares públicos para democratizar así la experiencia artística, con el paso del tiempo comenzó a quedar claro, que lo "público" de sus ubicaciones, no siempre resultó ser un recurso suficiente para garantizar su accesibilidad, sino, y en muchos casos, especialmente en el de los edificios de gobierno, como el que aquí nos ocupa, son más bien un obstáculo[201]. Actualmente son muchas las variaciones utilizadas por los artistas para poder alcanzar dicha intención democratizadora inicial, desde el arte callejero, creado por artistas profesionales, pero ahora en el espacio urbano propiamente dicho, cercano por naturaleza a todos los ciudadanos, hasta los programas de arte comunitario, en los que los artistas delegan gran parte de sus funciones creativas a los mismos miembros de las comunidades para los que las obras están destinadas.

Distanciándose de estas experiencias de carácter democratizador, el ciclo mural, "Un clamor por la justicia. Los siete crímenes mayores", no se caracteriza por dirigirse a un público urbano amplio o comunitario, sino que reconoce en cambio, la importancia fundamental que puede tener el hacerlo precisamente a un público específico y restringido, en este caso el de los jueces de la CSNJ, es decir, a todos aquellos que necesitan recordar las consecuencias terribles de las limitaciones del sistema judicial actual del que son parte protagónica. De acuerdo con la artista y catedrática Andrea Fraser (1965), el arte político, que deliberadamente busca intervenir en las relaciones de poder, se ubica precisamente dentro de los mismos sistemas

201. En el caso del ciclo que estamos analizando, las visitas deben ser en grupo y se agendan con anticipación a través de la misma Corte, por lo que su acceso resulta bastante restringido.

de sujeción en el que está inmerso "con la esperanza de perturbar, o incluso facilitar la transformación de dichos sistemas" (Andrea Fraser citada en Miwon Kwon, 2004: 32). También de acuerdo con dicha estrategia artístico-política, Cauduro se separa de las intenciones propias del muralismo fundador, en torno a la popularización y democratización del arte, para ejercer en cambio una contundente crítica institucional, ubicando su obra en el seno mismo de la institución que protagoniza su denuncia, potenciando así su valor y potencial transformacional.

Considerando entonces que el mural está específicamente diseñado para los jueces que laboran en la SCJN, cabe preguntarse sobre ¿qué efecto ejercerán en ellos estas aterradoras escenas, cuando diariamente los observan en el lugar mismo de su ejercicio profesional, a través del cual deberían impedir la perpetuación de la violencia criminal y de Estado que la obra traduce en imágenes?

Los testimonios

Si bien en una primera instancia, es posible pensar que algunos de los once magistrados que conforman la CSNJ deben entrar al cubo de la escalera "mirando al suelo o desviando los ojos," tal y como acertadamente señaló Sandra Lorenzano, también están aquellos otros que no quedan incólumes ante lo que la misma académica caracteriza como "una bofetada de realidad en el recinto que ocupa la autoridad máxima del Poder Judicial" (Lorenzano, 2009). Efectivamente este revés visual, que golpea fuertemente desde las paredes, a todos los que visitamos al mural, también, por lo menos para algunos de los magistrados, podría convertirse en un muy significativo catalizador para reflexionar, para auto-analizar su trabajo, y posible y esperanzadoramente, para poder actuar en consecuencia.

Así, el juez y académico especialista en derecho constitucional José Ramón Cossío Díaz (1960), elegido como ministro en el 2003, sostiene que más allá de las conclusiones personales a las que llegue cada magistrado, que efectivamente reconoce que pueden ser muy variadas[202] afirma que la influencia transformadora de la obra se

202. En un trabajo más amplio que seguirá al presente texto intentaré incluir más testimonios de otros de los magistrados, para poder cruzar sus opiniones, como así también el contrato firmado por la Corte y Cauduro, que espero arroje más información sobre las intenciones de ambas partes en la realización de la obra.

hará sentir pues, en sus propias palabras:

> "Todas las mañanas y todas las tardes de los días laborables los ministros habremos de ver los murales que se han colocado ahí para nosotros. La manera en que cada uno de nosotros haya de interiorizar su mensaje es, evidentemente, personalísima. Sin embargo, de un modo u otro habrá de influir en nuestra función de jueces constitucionales. En ello radica, creo yo, el valor de esta obra" (Cossio Díaz, 2015/16).

Pese a la parcialidad y subjetividad propia de todo testimonio, resulta interesante analizar, que con respecto a la forma particular en la que dicho magistrado reconoce haber interiorizado su mensaje, señala que la obra de Cauduro:

> "Nos recuerda que nuestra función, como la de cualquier otro juzgador, es reparar las atrocidades públicas y privadas cometidas contra los seres humanos. Al reparar, damos voz a quien la ha perdido. Como juez constitucional veo algo más en la obra de Cauduro. La posición que socialmente se nos ha conferido no se agota en la función reparadora. Nuestra función más relevante consiste en generar las condiciones necesarias para impedir, simbólicamente hablando, que la palabra sea arrebatada, disminuida o acallada. Al definir derechos, al precisar competencias, al reconocer obligaciones, al sancionar adecuadamente, generamos esas condiciones y permitimos que las palabras no sean silenciadas" (*Ibídem*).

En este sentido, la sección del mural que más fuertemente impactó al mismo Cossío Díaz, es la titulada "Procesos viciados", particularmente por la dimensión ética que de acuerdo con su declaración es la que permite o evita que se ejerza la violencia en contra de los ciudadanos. Dice el magistrado que

> "Cauduro presenta crudamente el dilema que enfrentamos a diario: ¿juzgamos al hombre en tanto ser humano, esto es, dotado de una biografía y una biología propias, o lo juzgamos a partir de la condición jurídica contenida en un expediente? Se nos pregunta: ¿qué debemos hacer cuando la justicia a impartir está mediatizada por un expediente que puede contarnos la verdad construida procesalmente, pero no hablarnos del hombre a quien estamos juzgando? ¿Cómo darle voz a las personas para no verlas reducidas a las peculiaridades técnicas propias de cada proceso?" (*Ibídem*).

El juez concluye que para él la solución está en encontrar el balance entre el contenido de los expedientes sin perder la empatía para "con los seres humanos cuyas condiciones de vida, libertad, honor, propiedad o seguridad nosotros habremos de determinar" y confía en que el resultado es esperanzador. En relación con los demás crímenes representados, señala Ramón Cossío que la "condición de vulneración y desamparo sociales" se agravan todavía más por la responsabilidad del Estado:

> "El que una persona resulte violada, asesinada, torturada o reprimida, es de suyo grave, gravísimo. Sin embargo, ¿qué nueva adjetivación podemos darle a esas acciones cuando provienen de las personas que se desempeñan como agentes públicos? ¿Qué decir de nosotros y de nuestros colegas juzgadores cuando día tras día privamos a otros de la libertad cubiertos con el pesado manto de la legalidad?" (Ibídem).

El mural resulta así, desde la perspectiva de uno de los magistrados para los que está destinada la obra, un reto contra la desmemoria y la burocrática mecanización del ejercicio judicial. Se trata de un llamado a la recuperación de la filosofía humanista que debería regir a los jueces en el ejercicio de sus funciones. Cauduro, como artista representante de las víctimas y de los ciudadanos plantea así un mensaje de concientización, pero en este caso creado especialmente para los jueces, a través de la introducción de la cuestión de la reflexión ética, cuyo olvido ocasiona a su vez, la desatención o incluso la culpa de todos los males representados en la obra.

Las imágenes catalizan experiencias afectivas muy poderosas que afectan a nuestros afectos como ciudadanos traumados por la violencia estatal y que, tal y como manifiestan los esperanzadores testimonios arriba citados de por lo menos uno de los mismos magistrados para los que está destinada la obra, provocan posafectos para aquellos que tienen en sus manos la posibilidad de comenzar a cambiar las atrocidades representadas para que ya no sean una memoria de la realidad cotidiana, sino más bien, una memoria del pasado.

Conclusiones

Frente a la ola de violencia que envuelve a México desde hace ya muchos años, dramática situación agravada además por la política oficial de minimización o de manipulación del alcance del te-

rror con fines de control, resulta plausible afirmar que la población mexicana vive en una era postraumática que necesita urgentemente de la generación de vías de expresión que permitan la elaboración de los traumas sociales a través del trabajo del duelo colectivo. El arte puede convertirse en un factor protagónico para comenzar a "desencriptar" el dolor del trauma y los afectos como el miedo y la culpa, ligados a la parálisis o la inacción, para favorecer en cambio la concientización, la reflexión y la transformación social.

Podemos concluir entonces que más allá del descrédito actual del sistema judicial en el país, de la historia de censura con la que se asocia al edificio de la Corte, y del deseo de la institución de transformar su imagen a través del arte, "Un clamor por la justicia. Los siete crímenes mayores" de Cauduro, cuestiona al poder en el seno mismo del poder, al motivar a los jueces a la reflexión a través de una ideología en imágenes crítica. Al dar forma visual al horror de los crímenes de lesa humanidad cometidos tanto por los criminales reconocidos como tales, como también, y todavía más apremiantemente, por los agentes de seguridad del mismo Estado, la obra moviliza lo traumático tanto en los espectadores comunes que visitamos el recinto, como en los magistrados que trabajan en la Corte, permitiéndonos aprehenderlo afectivamente, elaborarlo y, quizás, comenzar así a transformarlo.

A través de su original concepción espacial, de la contemplación cinética requerida por los espectadores, y del hiper-realismo iconográfico y estilístico, que nos convierte en testigos - con las víctimas, Cauduro denuncia las fallas y limitaciones del sistema judicial contemporáneo que nos hacen "clamar" por la justicia. Su ciclo constituye una interesante estrategia artística entendida como intervención política, orientada a estimular una conciencia crítica de oposición tanto al terror criminal, como y principalmente, a la naturalización de la violencia ejercida por el Estado en nombre del orden. Concluimos nuevamente con Ettinger, que el arte en general, y por extensión, "Un clamor por la justicia", es una respuesta directa y creativa al trauma social, en nuestro caso al de la violencia en el México del siglo XXI, que gracias a la imagen, pese a las numerosas paradojas y contradicciones del caso, nos permite llevar la voz de nuestro urgente clamor por la justicia al interior mismo de la Corte.

Referencias bibliográficas

"Artista plástico Rafael Cauduro: murales en la SCJN," *Directum TSJDF,* no. 3, diciembre 2015-enero 2016, pp. 56-78.
Cossio Díaz, José Ramón (diciembre 2015-enero 2016), "Las condiciones del juzgar," *Letras libres*, AÑO XI, NO. 130, 31 octubre de 2009, pp. 86-88 (re impreso en *Directum TSJDF*, no. 3, , pp. 79-81).
Ettinger, Bracha (1996), "Trans-subjective transferential borderspace", en: Massumi, B. (ed.), *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, Londres y Nueva York, Routledge.
"Crece 4.4 % percepción de inseguridad: INEGI," *Excélsior*, 10 de mayo de 2017, http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/04/09/953150 consultado el 10.5.2017.
Hadjinicolaou, Nicos (2005), *Historia del arte y lucha de clases,* Madrid, Siglo XXI Editores.
Kwon, Miwon, (2004), "What Do I, As an Artist, Provide? A Conversation", en: *Documents*, Spring, no. 23, p. 32.
Lavín, Mónica (9 de marzo de 2017), "Rafael Cauduro: creo que la justicia es el tema más importante de México", en: *México contemporáneo. Panorama de creadores.*
Lorenzano, Sandra (2009), "La Justicia, en la Suprema Corte", en: *El Universal*, 4 de octubre.
Pollock, Griselda (2013), *After-affects/After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum,* Manchester y Nueva York, Manchester University Press.
Sánchez Lozano, Mayte (2010), *Murales de la Suprema Corte de Justicia de la Nación*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Claves para una reinterpretación política del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso

Magdalena Dardel Coronado
IDAES/UNSAM

En el contexto de rearticulación de los circuitos artísticos chilenos postdictadura a inicios de la década de 1990, puede ser fácilmente comprensible el surgimiento del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (MaCA), realizado entre 1991 y 1992 a partir de un convenio entre la Municipalidad y la Universidad Católica de Valparaíso. Francisco Méndez, pintor, arquitecto e ideólogo de la propuesta, invitó a un amplio espectro de artistas del catálogo chileno contemporáneo a plasmar sus obras en los muros de un circuito definido en el cerro Bellavista. Concretado a través de veinte pinturas y un mosaico, el proyecto se basó en los criterios que Méndez sugirió -relacionados con el arte abstracto- aunque el resultado final fue una "diversidad de proposiciones pictóricas" (Méndez, 2003).

Los artistas participantes tenían tres objetivos: continuar un proyecto que había quedado detenido durante la dictadura (1973-1990), pues Méndez salía con sus estudiantes a pintar murales por la ciudad entre 1969 y 1973; ofrecer un regalo artístico a la ciudad, dedicado a Valparaíso y sus habitantes y proponer una relación entre la pintura y el paisaje porteño, tal como lo había desarrollado Méndez en sus escritos teóricos.

Los murales pintados entre 1969 y 1973 se realizaron cuando Méndez se reincorporó a la Universidad Católica de Valparaíso tras una década viviendo en Europa y participó de la fundación del Instituto de Arte, cuyo objetivo era la realización de talleres orientados a la creación artística para todos los estudiantes de la Universidad. El profesor Méndez diseñó el Taller de Murales, en donde preparaba un boceto y los alumnos lo pintaban en distintas partes de Valparaíso. La elección del puerto por sobre Viña del Mar, donde se ubicaba el Instituto, tuvo una doble razón: en términos prácticos, en la ciudad abundaban los muros de contención, tanto privados como municipales. En un sentido artístico, la peculiar geografía y arquitectura de la ciudad permitían enfrentar la pintura con el espacio urbano.

Desde un inicio se buscó la inclusión del vecindario. Al pintar los días sábado en la mañana, los lugares en los que se trabajaba se encontraban muy activos, provocando que los vecinos –sobre todos niños– se involucraran en el proyecto. De hecho, los trabajos se daban por terminados en una fiesta en donde los estudiantes y vecinos compartían. Así, el objetivo inicial de difundir la creación artística se expandía no solamente entre los alumnos, sino que también entre los habitantes de los cerros porteños.

En 1972, la Municipalidad de Valparaíso reconoció a Méndez por su labor en la ciudad. Ese mismo año, el profesor invitó a los pintores Eduardo Pérez, Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez (en ese entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes) a crear nuevos murales para el proyecto. Por primera vez, se incluían obras de otros artistas. Mientras el de Pérez aún se conserva (corresponde al mural 5 del actual MaCA), el de Vilches desapareció producto de los cambios urbanos. El de Antúnez, en tanto, demoró mucho más en ser comenzado pues el pintor quería realizar en él un homenaje a Pablo Neruda y para ello buscó un muro que fuera visible desde La Sebastiana, la residencia porteña del poeta. Cuando estaba comenzando a trabajar en él, los hechos políticos de septiembre de 1973 detuvieron las labores.

En esa propuesta, el elemento fundamental era la relación entre la pintura y el paisaje que tanto interesaba a Méndez y que luego se trasladó al MaCA, siendo uno de sus principales fundamentos plásticos y estéticos. El propio artista se refirió a esta primera experiencia del siguiente modo:

> "[…] salía con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situación de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar por el paisaje urbano. (nota: estos murales eran "no-figurativos"). La disposición de las formas coloreadas y los colores mismos, diferentes al colorido circuncidante -propio al juego de las formas arquitectónicas, colores que tenían su propia luz y lugaridad, independiente de la luminosidad ambiente" (Méndez, 1991: 111).

Tras el retorno de la democracia, en 1991 Francisco Méndez retomó y rearticuló el proyecto del Taller de Murales invitando a un amplio

espectro de artistas a enviar propuestas. Se incorporó un total de veintiún obras, de autoría de Mario Carreño, Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Matilde Pérez, Eduardo Vilches, María Martner, Ricardo Yrarrázaval, Rodolfo Opazo, Roberto Matta, Ramón Vergara Grez, Mario Toral, Roser Bru, Sergio Montecino, Nemesio Antúnez, José Balmes, Guillermo Núñez, Augusto Barcia y el propio Francisco Méndez. La diversidad estilística de los participantes y de sus trabajos conforman una muestra que puede ser considerada una síntesis del arte chileno de mediados del siglo XX. Imposible de agrupar en una sola definición, el carácter de MaCA se fue gestando no a partir de los artistas que la componían, sino del sentido que los agrupaba, pues el aspecto individual de la obra quedó relegado a un segundo plano, pese a la enorme resonancia de los participantes. Por ello los murales no tienen nombre (se les conoce por su número y autor) y se aceptaron indistintamente originales o copias, pues el criterio ideado por Méndez y traspasado a los demás artistas no tenía que ver con lo individual, sino con lo comunitario. Así, trabajos inéditos, como los de Toral y Vergara Grez, pueden ubicarse junto a copias como las de Opazo y Matta.

Si bien la intervención e interpretación espacial se mantuvo, se incorporó en la segunda etapa una visión museística que se evidenció en la propuesta de recorrido, la relación de las obras con el espacio y entre sí y la idea curatorial desarrollada en el entorno urbano. Esta nueva propuesta dio origen al denominado Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, iniciativa inédita en el arte chileno contemporáneo que surgió desde el ánimo poético que Méndez traspasó a los artistas participantes. En el contexto del retorno a la democracia, esta invitación se transformó en símbolo de la libertad recientemente reconquistada y de la necesidad de volver a los espacios públicos. La intención era ofrecer a los vecinos un "regalo en términos plásticos" que celebrara la redemocratización del país (Pascual, entrevista 2012). En este Museo, Méndez y los demás artistas tuvieron presente la idea de supresión de los límites (tanto entre las obras como en relación al paisaje), generando la oportunidad de redescubrir las posibilidades pictóricas de este ejercicio que había ensayado como profesor. Desde esta perspectiva, más que un conjunto de veinte murales y un mosaico, el MaCA es, fundamentalmente, la relación de dichas obras con su contexto, en el particular escenario de Valparaíso y en el específico contexto del retorno a la democracia chilena.

Al describir el ejercicio de los años 69-73, Méndez mencionó que los vecinos se transformaron en "colaboradores, cómplices, amigos y críticos" (Méndez, 1994: 12), idea que lo inspiró para en 1991 ofrecerles un "Museo que está a las puertas de las casas, con las obras insertas en el vivir cotidiano del vecindario, para que por primera vez, los modestos habitantes de este cerro sean dueños y vecinos de obras de arte" *(Ibídem*: 13). En la doble relación con las obras, Méndez está sugiriendo que los vecinos son dueños no solamente de los muros que albergan la pintura (la superficie bidimensional), sino que también de los murales que, como ya vimos, se vinculan con su entorno, proyectándose al infinito. Los artistas participantes se desprendieron de las obras y las entregaron a la ciudad, mientras que sus nuevos dueños construyeron su cotidianeidad con estos murales de una nueva manera. Una anécdota resume esta situación: una vecina pidió a Paola Pascual, curadora del Museo, que José Balmes, autor del mural que podía ver desde su ventana, fuera a visitarla. Cuando el pintor acudió a su casa, ella le agradeció por haber hecho que el arte entrara por su ventana (Pascual, entrevista 2014). En este caso, el impacto del mural está en el modo de instalarse a través del espacio, al entrar por la ventana de una casa, ofreciéndose gratuitamente al espectador. Hay también otras referencias que resumen el vínculo con el espectador. Fue Paola Pascual quien descubrió que los niños utilizaban de arco para jugar al fútbol el mural de Vilches, aprovechando tanto la ubicación como el tamaño y formato del muro (Pascual, entrevista 2015). Similar caso es el de la obra de Méndez, quien contó que un grupo de niños jugaba subiendo y bajando la calle buscando distintas formas en el muro pintado (Méndez, entrevista 2012). Estas reinterpretaciones forman parte de la autonomía de la pintura y de su inserción en la cotidianeidad barrial, como símbolo del impulso democrático vivido por el país. Estas referencias las encontramos también en ciertos murales. Si bien el criterio político no cumplió un rol relevante en la selección de las obras, algunos de los artistas participantes decidieron evocar sutilmente el contexto en el que fueron realizados.

Un primer caso es el del pintor Eduardo Pérez (n.1937), quien participó como invitado del Taller de Murales en el año 1970. Entonces realizó una obra que Méndez y Pérez acordaron que sería restaurada e incorporada al circuito del Museo a Cielo Abierto, aprovechando su ubicación. En 1991, el pintor utilizó un muro lateral para conti-

nuarla. La abstracción del primer periodo quedó rota por la inclusión de una estrella con los colores nacionales que surge desde la piedra, que fue interpretada como una alusión al fin de la dictadura (Pascual, entrevista 2012).

Eduardo Pérez: Mural 4-5 (con detalle en mural 4), Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1970-1991. Látex sobre hormigón antiguo, 63.8 mts2. Archivo personal de la autora.

Otro ejemplo es el de José Balmes (1927-2016). Como miembro del grupo informalista "Signo" se caracterizó por incorporar una reflexión política y social en su obra. Para ello utilizó distintos elementos cotidianos a los que les otorgó gran valor simbólico, como por ejemplo la figura del pan. Siempre lo representó con la forma de una marraqueta, tradicional y popular pan chileno. Tras volver del exilio a inicios de la década de los 90, trabajó este alimento en una serie, donde destaca la obra "Pan territorio" (1991). Jugando con la figuración y el informalismo, Balmes insinuó la particular forma del tradicional pan chileno poniéndolo en relación con la bandera.
En estas representaciones, Balmes aludió metafóricamente tanto al trabajo como al traslado desde su tierra natal a Chile (Lancri, 1995: 279), transformando este alimento en una herramienta crítica y dia-

lógica. Según Rodrigo Zúñiga "es el pan que pone a disposición de la comunidad" (Zúñiga), refiriendo así a la dimensión social de esta propuesta pictórica. Sin embargo, este aspecto debe leerse también desde otra perspectiva. En una entrevista de 2008, Balmes declaró:

> "lo simple puede alcanzar un significado: como por ejemplo el pan, porque este también se puede convertir en una obra de mensaje… el pan territorio, el pan humillado, el pan que la gente del norte de Chile se comía en el desierto en tiempos de represión y que luego irrumpió en una mesa […]" (Orellana, 2009).

José Balmes: Mural 17, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992. Látex sobre ladrillo y cemento, 97.80 mts2. Archivo personal de la autora.

La obra de Balmes para el MaCA se inserta dentro de este contexto por realizarse el mismo año que el resto de sus trabajos donde incluyó este alimento como por acercarse iconográficamente a ellas.

Para Francisco Méndez, Balmes eligió este motivo como "símbolo del recibimiento y acogida que le dio Chile y su gente" (Méndez, entrevista 2012). Esta representación adquiere otro significado si se le interpreta en clave porteña: la tradición ha atribuido que fue en Valparaíso en donde se creó la marraqueta, que luego se difundió por el resto del país, siendo el más popular y consumido (*Magazine del pan*). Además, la ciudad es el único lugar de Chile en donde se le conoce por el nombre de pan batido, siendo esta denominación un rasgo de la identidad porteña. No podemos atribuirle una única lectura a la serie del pan. Así como transita a medio camino entre la figuración y el informalismo que caracteriza la obra del catalán, el pan se presenta tanto en cuanto elemento de valor simbólico, con un significado social y político, como referente a la simpleza y la cotidianeidad.

También perteneciente durante los 60 al grupo Signo, el artista Guillermo Núñez desde su primer trabajo informalista ("América empieza ahora", 1963), mutó a una obra que, aunque mantuvo su cercanía con la política y la contingencia, lo acercó a la estética del arte pop ("¡Vencimos!", 1970), para luego explorar el arte conceptual, también desde la óptica política ("Printuras-Exculturas", 1975). Durante su exilio, entre 1975 y 1987, continuó utilizando las artes visuales como denuncia de la situación del país y la tortura que sufrió en dos ocasiones antes de verse obligado a dejar Chile.

Su mural del MaCA es un recorte de un dibujo de una de sus obras informalistas monocromas realizadas durante el exilio, presentada, en este caso, a gran escala (Pascual, entrevista 2015). A través del gesto violento y dinámico, este conjunto de trabajos "intenta un doble trabajo: exorcizar un dolor e inventar un lenguaje que supere el horror del recuerdo" (Leenhardt, 1993). Podemos inferir que esta es la obra del Museo que más refiere a la situación política de inicios de los 90, oculta tras el lenguaje informalista elegido por Núñez.

Guillermo Núñez, Mural 18, Museo a Cielo Abierto
de Valparaíso, 1992. Látex sobre ladrillo.
47.13 mts2. Archivo personal de la autora.

Sobre la misma calle se ubica el mural de Roser Bru Llop (n.1923, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2015), artista barcelonesa radicada en Chile desde 1939. En él abordó las temáticas más recurrentes de su obra: el cuerpo humano, particularmente la figura femenina, aquí presentada en una tríada. Esta representación la hizo a través de su habitual mezcla de formatos, en donde podemos ver una síntesis de pintura, dibujo y grabado, pues la presencia del color se alterna con la firmeza de la línea que caracteriza su trabajo gráfico, evocando el grabado.
La manera en que Bru buscó establecer una vinculación con el carácter local del proyecto se presenta a través de los mascarones de proa pintados en la parte más alta del trabajo, los que tienen una doble referencia: a su propia biografía, aludiendo tanto a su viaje a Chile en el Winnipeg como a la gestión de dicho viaje por parte de Pablo

Neruda, incluyendo una sutil referencia política. Con la presencia de estas figuras buscó manifestar la proximidad entre el MaCA y La Sebastiana, y a su colección de dichos objetos en ese lugar.

Roser Bru: Mural 14, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992. Óleo sobre hormigón, 56.25 mts2. Archivo personal de la autora.

Francisco Méndez pensó el proyecto desde la óptica de la gratuidad y el regalo, conceptos fundamentales en su Escuela de origen, al entregarlo a la ciudad y a sus habitantes. Esta idea cobró especial y nuevo sentido en el contexto del retorno a la democracia. Más allá de las obras que ya mencionamos que contienen referencias políticas, detrás de todo el proyecto MaCA hay un nuevo sentido en el restablecimiento democrático del país. En este proyecto callejero está el sentimiento generalizado de recuperar los espacios públicos y reapropiarse de ellos, resignificándolos. Por ello, los murales se

presentan como un regalo a los vecinos, pero también se obsequia el hecho de poder volver a usar la calle, remitiendo al contexto del Taller de Murales. Fue en él en donde se descubrió que el ejercicio plástico entre la pintura y el paisaje tenía otra dimensión, en la medida que el impacto de las obras inmersas en la cotidianeidad barrial era mayor de lo esperado. Se generaron así dos diálogos: el primero, entre las obras y su entorno, como objetivo originario del Taller. El segundo, entre las obras y los vecinos, como objetivo inesperado del Taller y luego elemento fundamental del MaCA, revalorado por el fin de la dictadura. Este escenario se enriqueció con otras reminiscencias al Taller de Murales, que evocaban la situación previa al régimen militar: la incorporación de otros artistas, incluyendo los mismos que habían participado anteriormente; el establecimiento de un recorrido en el mismo barrio donde se habían hecho murales; la recuperación e incorporación de obras que sobrevivieron en el nuevo circuito, como por ejemplo el mural 5. Estos aspectos confirman la intención de reinterpretar la experiencia pictórica del Taller en el nuevo contexto democrático y de repensarla gracias a la incorporación de nuevas variables.

Los ejercicios políticos, públicos y callejeros del arte chileno durante la dictadura y los primeros años del retorno a la democracia han sido abordados por su condición de denuncia a ella y por haber surgido desde la resistencia, por ejemplo, el trabajo que ha realizado la crítica y teórica Nelly Richard sobre el grupo CADA (Richard, 2007). La incorporación del MaCA a los diálogos acerca del arte nacional reciente podría darle un giro a esta situación. El Museo a Cielo Abierto se manifiesta como un ejercicio comprometido, crítico y reflexivo, tanto por sugerir un renovador concepto de museo y de arte público, pero también por las referencias políticas que ya mencionamos: la estrella del mural 4 de Eduardo Pérez; el recorte de una obra denuncia en el mural 18 de Guillermo Núñez; los significados sociales del pan batido de Balmes en el mural 17 y las referencias a Neruda y a la Guerra Civil Española en el mural 14 de Roser Bru. Estas coinciden en no utilizar los tradicionales lenguajes de la pintura callejera al modo de las brigadas, sino el léxico de la pintura de caballete, punto de partida de los artistas participantes para repensar las posibilidades políticas de sus obras, realizado en un renovador proyecto que, hasta el día de hoy, ha sido poco investigado por nuestra historia del arte.

Referencias bibliográficas

Lancri, Jean (1995), "El pan según Balmes", en: *Badal, Gonzalo Balmes, Viaje a la pintura*, Santiago, Ocho Libros, pp.275-283.
Leenhardt, Jacques (1993), "Guillermo Núñez. Lirismo y violencia", en: *Guillermo Núñez. Retrato hablado. Una retrospectiva*, Santiago, Museo de Arte Contemporáneo.
Méndez, Francisco (1991), *Cálculo pictórico*, Santiago, QuebecorWorld Chile.
---------- (1995), *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*, Valparaíso, Ediciones Universitarias.
Orellana, Boris (2009), "El 'realismo socialista' fue irreal y nada tuvo de socialismo", en: *La Vanguardia*, 7 de marzo. Disponible en http://www.lavanguardia.com/participacion/20080307/53442835557/el-realismo-socialista-fue-irreal-y-nada-tuvo-de-socialismo.html Consultado 27.05.16.
Richard, Nelly (2007), *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago Metales Pesados.
"Tradicional Marraqueta", en: *Magazine del Pan*. *Revista Venezolana de la Industria de la Panificación*. Disponible en http://www.magazinedelpan.com/detalle.php?Seccion=Panes%20del%20Mundo&id=156 Consultado 27.05.16.
Zúñiga, Rodrigo (s.f.), "José Balmes: la pintura como cuerpo testimonial", Arca de Noé, Colección maestros de la Facultad de artes de la Universidad de Chile. Disponible en http://arteuchile.uchile.cl/arca_de_noe/artistas/balmes/index.php Consultado 06.01.16.

Entrevistas:

Méndez, Francisco, 24 de abril de 2012.
Pascual, Paola, 10 de abril de 2012, 18 de diciembre de 2014 y 15 de noviembre de 2015.

Del *graffiti* al muralismo. Transformaciones en el arte urbano bogotano en tiempos de paz

Natalia Pérez Torres
Universidad Federal de Santa Catarina

El *graffiti*, asumido como uno de los fenómenos urbanos más vigorosos hoy, y considerado como un objeto de estudio interdisciplinar, no es ajeno a las transformaciones derivadas del «complejo de procesos y fuerzas de cambio» que, de acuerdo con Stuart Hall (2005: 67), definen la globalización. En sus propios procesos de transformación, el *graffiti* transita con cierta fluidez entre lo "culto" y lo popular siendo reapropiado y resignificado por distintos agentes, pero también enfrentando y cuestionando las formas dominantes de representación simbólica relativas a las interacciones entre lo local y lo global. Considerado como uno de los síntomas de la «hibridación cultural» y como un fenómeno artístico "fragmentado y mestizo" (Campos, 2010: 283), el *graffiti* atraviesa un interesante periodo de reconfiguración que dialoga con los cambios políticos de las ciudades, al tiempo en que robustece la denominada "cultura visual contemporánea[203]" .

Se habla en genérico del *graffiti* debido a la propia potencia política del concepto que, habiendo atravesado diferentes momentos históricos, logró destacarse como una creación polisémica cuya referencia principal no ha dejado de ser la contestación y la desobediencia en momentos en los que, explica Stuart Hall (en Motta, 2000), se mantiene la tendencia a la "homogenización cultural":

203. Asociada al campo de los estudios de la imagen, la cultura visual podría definirse genéricamente como aquella que integra "[…] artefactos materiales, edificios e imágenes, medios y *performance* producidos por el trabajo y la imaginación humanas, sirviendo a propósitos estéticos, simbólicos, ritualísticos, político-ideológicos y/o funciones prácticas que remiten al sentido de la visión de forma significativa¬" (Walker y Chaplin, en: Campos, 2010: 277).

> "[…] al interior del discurso del consumismo global, las diferencias y distinciones culturales, que definieron la identidad, se vuelven reductibles a un tipo de lengua franca internacional o fluencia global, en las cuales todas las tradiciones específicas o identidades distintas pueden ser traducidas. Ese fenómeno es conocido como «homogenización cultural[204]» (Motta, 2000: 261) .

En diferentes ámbitos es cada vez menor la resistencia a asumir el *graffiti* como una práctica artística. Su encuadramiento en el arte urbano en tanto expresión asociada a los movimientos sociales y las vanguardias artísticas que sacudieron la esfera pública internacional después de la segunda mitad del siglo XX, lo sitúan como protagonista de disputas que trascienden la cuestión de la apropiación del espacio público. Efectivamente, es suficiente con registrar los casos de San Pablo, Buenos Aires o Bogotá[205], ciudades en las que recientemente las propuestas de combate al *graffiti* y la *pichação,* encabezadas por gobiernos de derecha, reflejan importantes conflictos ideológicos y de clase, pero también los agitados debates que se presentan sobre esta práctica, como criterios de distinción[206], tanto en el campo del arte, como desde la perspectiva ciudadana.

---

204. Las citas extraídas de las obras de referencia, publicadas en portugués o en inglés, son de mi libre traducción.

205 Con diferentes propósitos y mecanismos, en estas tres ciudades se está llevando a cabo una política sistemática de higienización, que, vinculada a un supuesto combate a la delincuencia y la inseguridad, lo que da eco a la conocida "Teoría de las ventanas rotas¬", viene atacando y censurando, entre otras, las expresiones artísticas producidas en la calle. (Cfr. Gómez y Ester, 2017).

206. Si bien el interés de este trabajo no es entrar en la discusión sobre las dificultades que la historia del arte tiene para aceptar el arte urbano, y específicamente el *graffiti,* se entiende, con Pierre Bourdieu (2007), que los criterios estéticos que definen cuáles intervenciones mantener y cuáles eliminar, pasan por las distinciones que operan entre lo bonito y lo feo, entre lo distinto y lo vulgar, constituyentes de la estructura del juicio del gusto que supone la existencia de una cultura legítima (pura) por encima de la estética popular. La distancia y las dificultades de articulación entre ellas, expresan, de esa manera, distinciones tanto entre individuos como de clase social, lo que mantendría y legitimaría el acceso privilegiado de las clases dominantes a los bienes culturales y simbólicos. Un buen ejemplo es lo que sucede con la diferenciación que se realiza actualmente entre *graffiti* (bonito y artístico) y pintadas (feas y agresivas).

Precisamente, uno de los procesos más interesantes relacionados a las transformaciones del *graffiti* tiene que ver con su cercanía cada vez más notoria con el muralismo. No solamente por la mayor extensión de los formatos en los que es realizado, o sea, por cuestiones de técnica, duración y visibilidad, sino por el tipo de motivos que expone (los conflictos sociales, las expresiones populares, la memoria social, etc.) y los mecanismos a través de los cuales se proyecta como un atributo destacado en la trama arquitectónica de las ciudades (encomiendas públicas, concursos, festivales, etc.), lo que conocemos comúnmente como *graffiti* revela sentidos distintos en función de las maneras en las que es practicado, y de las motivaciones con las que se posiciona como una de las más importantes propuestas estéticas del arte público en la contemporaneidad.

Sujeto a las demandas del sector público, pero también a los intereses del poder político (Groys, 2016), el *graffiti* es convocado a tratar temas públicos y de la vida cotidiana. Más allá de su progresivo tratamiento como mercancía dentro y fuera del mundo y los circuitos del arte más convencional, esta expresión es funcional a propósitos estéticos y políticos que operan a partir de anteproyectos específicos de intervención para lugares pre-establecidos. Ya sea para secundar procesos de revitalización urbana o para transmitir una idea particular relacionada con aspectos más amplios de la problemática social, el *graffiti* bajo demanda expresa las contradicciones de la sociedad capitalista, y, paralelamente, muestra las intenciones entre las que se debate como lenguaje transgresor y cooptado, un signo patente de la influencia de la globalización sobre los sistemas de representación que también son dicientes de la construcción de la identidad cultural (Hall, 2005).

En tanto una de las manifestaciones del arte urbano que hoy se asocian al *graffiti*¸ este texto objetiva reflexionar sobre el muralismo como propuesta estético-política del arte público latinoamericano contemporáneo. En ese sentido, busca establecer si existe un proceso de transición del *graffiti* al muralismo y cuáles serían sus principales características. Enfocado en el caso de Bogotá, en Colombia, pretende explorar sucintamente el tratamiento de algunos temas de interés nacional como la paz y la memoria en los muros de la ciudad.

Del *graffiti* al muralismo: el muro como soporte del arte público

De la aparente confusión entre estas manifestaciones, y de sus tensiones y convergencias, surge la necesidad de establecer los rasgos

que definen el tránsito del *graffiti* hacia el muralismo, y la manera en la que se asume que responden a una práctica con objetivos y alcances semejantes. Hasta aquí, se entiende que al hablar de *graffiti* se hace referencia tanto a las técnicas específicas y los materiales de los que se sirve para intervenir en diferentes espacios, como al sentido político que carga en cuanto práctica con potencia para cuestionar y subvertir un orden espacial y simbólico específico. La apropiación de estos elementos técnicos y simbólicos en distintas esferas que, por definición, son contrarias al espíritu transgresor del *graffiti*, y que derivan en la actual asunción del muralismo como su forma más visible y aceptada, constituye el signo más distintivo de esta transición en la medida en que se pone en cuestión, como será discutido a seguir, el papel del muro como soporte del arte público contemporáneo.

Quien realice un recorrido a pie o en bus por las ciudades hoy, o quien se decide por la experiencia de alguno de los itinerarios especializados en *graffiti* ofrecidos en no pocas ciudades del mundo, los llamados *graffitours*, va, la mayor parte de las veces, al encuentro de arte de calidad. Sin duda, la experiencia estética de la ciudad, como la define Francesco Careri (2009), tanto para el público local, como para los turistas, ha cambiado en función de la participación que, como espectadores y transeúntes, tenemos en la construcción simbólica de aquella. La interacción entre el espectador y la obra de arte urbano, sin la mediación de la curaduría de las galerías y de los museos, redefine el acceso al arte y los presupuestos sobre los cuales son clasificadas las producciones artísticas. La emergencia de las galerías a cielo abierto enfocadas en arte urbano, esto es, en *graffiti* y murales producidos en condiciones específicas, preconcebidas, modifica la relación con el arte y con la ciudad desde el punto de vista de la escala, pero también desde la perspectiva de cierta expectativa sobre el papel político del arte o de su función social.

La transformación en la relación entre obra y espectador pasar por una comprensión del arte público más allá de su papel como soporte imagético de valores identitarios homogéneos, permanentes y universales que tienen como función principal conmemorar y educar a través de los monumentos y esculturas (Argan, 1992). El arte público de hoy, enmarcado en los procesos de fragmentación e hibridación culturales que caracterizan las prácticas urbanas y definen formas diferentes de apropiación de los espacios públicos (Canclini, 2012), actualiza la noción de arte público como espacio político y,

simultáneamente, la concepción del arte como dispositivo político. Aunque el muro sea el soporte del arte público, disputándole entre otros la posición en la jerarquía a los monumentos, lo que actualmente es expuesto en él a través de *graffiti*, no necesariamente responde a una lectura crítica del contexto. Al ser regulado por una autoridad externa ¬¬¬-lo que va en contravía de la definición del *graffiti*¬-, los artistas que realizan murales desenvuelven los aspectos más técnicos y hasta más formales del arte sin considerar si hay un proceso formativo detrás o no, pero ponen en riesgo la posibilidad de lo que podría llamarse "proyecto político¬" del arte, más vinculado a generar interlocución con el espectador.

Precisamente, para Javier Abarca, la transición del *graffiti* hacia el muralismo supone una pérdida significativa en términos de lo que Boris Groys (2016: 15) llama "dimensión política del arte¬", o sea, del impacto que una determinada obra genera en el espectador, y que pasa más por el momento de creación, esto es, por las decisiones que hacen que el artista produzca una obra, que por la recepción de la misma por parte de los espectadores. Según Abarca,

> "En contraste con la naturaleza del arte urbano, que hace al espectador consciente de su propio poder, los murales imponen una posición pasiva en el espectador. Al igual que la arquitectura o la publicidad, los murales son un monólogo al que el espectador no puede responder. Los murales dejan muy claro que quien los observa es un espectador pasivo, un consumidor. El arte urbano puede ser un diálogo entre la gente, mientras que los murales son en esencia una vía de comunicación de una sola dirección monopolizada por el poder" (Abarca, 2016: 63).

¿Cuáles son, entonces, las características que definen el proceso de ensamble entre el *graffiti* y el muralismo? Para llegar a una comprensión más cuidadosa de la articulación entre ellos, es necesario considerar varios aspectos que diferencian la producción del *graffiti* de la producción de la pintura mural en tanto categoría del arte urbano. Como fue sustentado en la primera parte del texto, ésta reúne una serie de elementos y manifestaciones en los que la calle se constituye en el escenario de expresividad, y las formas y lugares urbanos hacen parte del material de trabajo. No se puede perder de vista que, justamente, la elección del lugar de intervención, la localización final de la obra, tiene mucho que ver con la manera en la que el mensaje se modula.

Ahora bien, independientemente si existe un mensaje explícito involucrado en la creación de un mural a partir de *graffiti*, también el contexto de creación cuenta en el impacto de la obra. De acuerdo con Abarca:

> "Además de todos esos aspectos físicos, trabajar con un contexto concreto implica jugar con los significados y connotaciones de los objetos que lo componen. Como ocurre con cualquier otra forma de arte público, el resultado final de una obra de arte urbano es siempre la suma de los significados propuestos por el artista y los de los elementos que estaban en el lugar" (Abarca, 2016: 60).

De lo anterior se colige que, en el muralismo, la posibilidad de conocimiento el contexto, de significativa importancia en la producción de la obra, es limitada y está sujeta a demandas muy específicas. Sin el conocimiento previo del lugar a intervenir, de su historia, y sin el contacto cotidiano con él, no solamente hay una pérdida de potencial creativo en los artistas, sino que se establecen, con mayor claridad, superficies y espacios definidos por el dinero a partir de la lógica del ordenamiento, aséptica y estandarizada del capitalismo:

> "Los murales, por el contrario, confirman los límites demarcados por el dinero. Validan el *statu quo* al distribuirse obedientemente allí donde la arquitectura y la propiedad les dictan. No cuestionan la lógica del dinero sino que la reafirman, y lo hacen de forma muy visible" (Abarca, 2016: 61).

Otro aspecto relevante en la comprensión de la relación entre *graffiti* y muralismo tiene que ver con la cuestión de la escala humana. Según Javier Abarca, a diferencia del mural que «viene desde arriba¬», una obra de arte urbano propone una interacción más horizontal con el espectador en la medida en que está relacionada con la escala del cuerpo humano. Inclusive con la posibilidad de intervención, en el *graffiti*, por ejemplo, hay mayores posibilidades de crear una conexión «íntima¬» con la obra y con el artista en una relación que ciertamente está más abierta tanto al diálogo como al conflicto. En términos de la capacidad de interpelación, el mural se propone como un dispositivo cerrado, vertical, revelando la manera en la que el poder se relaciona con el contexto, esto es, de forma impositiva:

> "El espectador puede responder a una obra de arte urbano […] el arte urbano es, por tanto, una llamada a la acción, hace al espectador consciente de su propio poder […] A la luz de todo esto, es natural que el arte urbano, y la cercanía práctica con el graffiti en particular, se hayan vuelto más prominentes y violentos a medida que el control sobre el entorno ejercido por la arquitectura y la publicidad se ha hecho más fuerte" (Abarca, 2016: 62).

Sin profundizar en el problema de la libertad de contenido que falta en la ejecución de un mural, igual que el hecho de que no exista el anonimato que caracteriza la producción de un *graffiti* ¬-pues él no está sujeto a un programa o a un proyecto negociado con gestores culturales y puede mantener el anonimato de los practicantes-, la dimensión geográfica se presenta como otro importante punto de contraste entre los dos. De acuerdo con Abarca, la flexibilidad de la localización de las obras de arte urbano habla sobre la visión particular de la ciudad del artista que, organizando recorridos e intervenciones a manera de un montaje, logra quebrar la lógica preconcebida de las propuestas institucionales. Como si fuera una red, el artista tiene la opción de escoger los lugares de intervención que él considera relevantes por su historia y su experiencia con la ciudad y, con eso, abre el juego para que el espectador cree sus propios trayectos y genere una relación estética más espontánea con ella:

> "Apreciar el arte urbano es, por tanto, una llamada a la acción. Los murales, por el contrario, son una llamada a la obediencia, al consumo pasivo. No suelen ser algo que el espectador pueda buscar de forma activa. Son más bien algo que se impone al espectador por la fuerza. Su presencia es difícil de ignorar, y en muchos casos, aparecen en un mapa de mano y forman parte del itinerario de una ruta guiada" (Abarca, 2016: 63).

Sin embargo, en la explosión muralista en vigor no todo es cuestionable. También hay aspectos positivos derivados de esa reapropiación del *graffiti* que se vive con mucha fuerza en las ciudades y que se exhibe como símbolo de democracia en el arte y como resultado del progresismo en las políticas públicas. Por ejemplo, hay mayor visibilidad del trabajo de los artistas urbanos que aprovechan esa nueva fuente de empleo para financiar otras actividades vinculadas al arte urbano, preferiblemente aquellas de cuño ilegal. También, insiste Javier Abarca, hacer murales permite que el trabajo en la calle, en el

caso de las mujeres, sea un poco más fácil, pues existen más garantías en términos de seguridad y ellas no tienen que exponerse a todos los peligros intrínsecos a la práctica del *graffiti*. El carácter colaborativo, como uno de los rasgos del arte contemporáneo, también es más explícito en el muralismo, lo que puede ser una diferencia significativa con el *graffiti*, con una tendencia más clara hacia el trabajo individual. La complejidad de ese proceso en curso también está ligada al significado del proyecto en la contemporaneidad. Detrás de un proyecto que envuelve arte, como sugiere Groys (2016: 76), hay, sobre todo, una intención de "documentación y representación de tal proyecto basado en una temporalidad heterogénea". O sea, lo neurálgico en un proyecto de muralismo no son los motivos que generan las ideas que son expuestas, sino el hecho mismo de la producción, la garantía de su existencia estética como documento, con todo y que sea efímera. El mural hace ver mejor el arte urbano, pero lo vacía de contenido y le resta potencia política: «en lugar del cambiar el mundo, el arte lo hace lucir mejor» (Groys, 2016: 37). En un proyecto de muralismo, financiado generalmente por empresas o instituciones con intereses particulares, siempre existe el riesgo de censura. Él es latente, especialmente cuando se trata de dinero procedente del erario. Cuanto más visibilidad se tiene, se reduce la posibilidad de expresión sin sujeción a un guión determinado. En ese sentido se expresa Guache, uno de los artistas urbanos más reconocidos de Bogotá:

> "El muralismo es otra cosa y también tiene una potencia de comunicación, y tiene que ver con lo estético y tiene que ver con la transformación de los espacios a nivel simbólico. Como nosotros nos tomamos el espacio muchas veces muy grande, muchas veces más pequeño, pero desde ahí estamos aprovechando para llenar de símbolos y llenar de vibración ese lugar de la ciudad"[207] (Guache, 2017) .

Bogotá: el muro y el papel del canalla

En los últimos años Bogotá ha sido testigo del resurgimiento del *graffiti*. El nuevo auge de esta práctica en la ciudad se presenta, como en la década de 1960, en el marco del conflicto interno que constituye la historia republicana del país, pero también enmarcado en el proceso de paz que se inició en 2012 en el primer gobierno de Juan Manuel San-

207. Entrevista realizada por Camilo Pérez para el Proyecto «La ventana invisible», una co-producción de Echando Globos y Señal Colombia (2017).

tos, y que hoy se encuentra en la fase de reinserción a la vida civil de los miembros de la guerrilla más antigua del continente, las FARC-EP. Por su potencia como lenguaje visual y vehículo de exposición pública de aspectos ligados a una problemática de larga duración, el *graffiti* emerge en la ciudad en algunos casos como una intervención reveladora de las tensiones que configuran dicho conflicto al tiempo que refleja las diferentes formas de apropiación de la ciudad a través del uso del espacio público como escenario principal de expresión. Es importante resaltar que el componente político tiene en el *graffiti* bogotano un código bien definido que funciona casi como sello distintivo respecto de otras ciudades de la región. En eso están de acuerdo Martha Herrera y Vladimir Olaya cuando afirman que:

> "Este tipo de grafitis se pueden entender más como la expresión de un sentimiento a través de frases que irrumpen no sólo en las paredes, sino que intentan ser un lugar de expresión ante un estado de cosas: es la aparición de una voz que enfrenta y deja ver una posición, sobre todo ante las situaciones políticas. En este sentido, muchas de este tipo de expresiones se pueden ligar a una explicitación de la protesta política […] a partir de estas se puede hacer alusión a una exaltación de lo político que supera el panfleto, que intenta develar una situación, de poner en escena una mirada otra sobre lo social, a través de un trabajo de tipo alegórico, principalmente" (Herrera y Olaya, 2011: 106).

Esa variante en la manera de entender el conflicto, esto es, más allá de su significado bélico -tan naturalizado por el pueblo colombiano¬-, se presenta como un elemento clave para intentar comprender las dinámicas en las que están inscritas este tipo de narrativas que experimentan sus propias tensiones internas. Se entiende así que el *graffiti*, sujeto a una trayectoria marcada por los cambios sociopolíticos locales y globales de las últimas décadas, revela aspectos de ese conflicto interno, pero también las disputas de sentido por su papel como expresión artística en permanente tránsito de la clandestinidad hacia el reconocimiento.

La explosión del muralismo en la ciudad, el pasaporte para la legitimidad de la práctica del *graffiti* y su consecuente reglamentación , se puede vincular no solamente a una tendencia global de reconocimiento[208] y apoyo al *Street art* reforzado por la influencia de la

208. En 2013 fue sancionado el Decreto 75 de 2013, "por el cual se pro-

Internet en combinación con el trabajo autogestionado de los artistas (Campos, 2010), sino conjuntamente a un proceso de apertura institucional que se presentó en la continuidad de tres gobiernos de izquierda en la ciudad entre 2004 y 2015.

Siendo que la práctica del *graffiti* ya estaba pasando por un periodo de efervescencia por la calidad de las intervenciones y la cantidad exponencial de practicantes desde los primeros años del nuevo siglo, la anuencia de la alcaldía y el desarrollo de estrategias públicas de apoyo al arte urbano contribuyeron a consolidar la ciudad como "capital latinoamericana del *graffiti*"[209], igual que a ser considerada como un "museo de arte urbano a cielo abierto"[210].

Una de las estrategias nodales en ese proceso fue la realización de festivales de murales. El festival, como una oportunidad de encuentro e intercambio entre los artistas, y de contacto directo con el espectador que pasa a ser parte de la perfomance, es el evento que cambia el sentido del muro como base del *graffiti*: en la medida en que la supone contar con un permiso previo, el muro deja de ser objeto de codicia y disputa, y se convierte en un lienzo para el cual hay un fin predeterminado. La negociación anterior a la consecución del muro, que se presenta entre diversos agentes públicos y privados, implica la pérdida de una de las características fundadoras de la práctica, la transgresión, y legitima la posibilidad de control sobre lo que va a ser pintado. Así, el festival se constituye, para el artista, en lugar privilegiado de exposición, pero paralelamente en un ámbito de pérdida de autonomía. Si por un lado el muro revela el trabajo colaborativo, por otra parte modifica el sentido más político de la práctica que tiene que ver, precisamente, con actuar ilegal y espontáneamente. Si antiguamente el dicho rezaba que "el muro y la muralla son el papel del canalla", delante de esta coyuntura de aceptación generalizada del *graffiti* en la forma de muralismo, el muro ya no es el papel del canalla, del vándalo, sino el lienzo del artista institucional.

En función de esos elementos que hacen del muralismo el nuevo

---

mueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones".

209. Zapata, Juan Carlos. "Bogotá, capital latinoamericana del *graffiti*", en: *El País*, 22 de febrero, 2016.

210. Dulce, Laura. "Un museo de arte urbano a cielo abierto", en: *El Espectador*, 3 de abril, 2015.

objeto de deseo del arte público contemporáneo -simultáneamente performático y colaborativo-, aunque más centrado en la figura del artista que en la propia obra, esto es, enfocada en la producción de un "Yo público¬" (Groys, 2016: 16), algunos temas políticos comienzan a ser destacados por encima de otros y son más promovidos por las instituciones. Así lo explica Guache:

> "El muralismo tiene diversas facetas. Una tiene que ver con la exploración de los artistas a nivel personal, cuando un artista va y hace su obra en una ciudad o en un lugar […], pero también hay otra cara que tiene que ver con cuando uno recoge y se vuelve un dinamizador. En ese caso ya no importa tanto el trabajo estético del artista y el estilo específico, sino cómo el artista es capaz de recoger y dinamizar un proceso social y convertirlo en un mural de manera colectiva, por ejemplo" (Guache, 2017).

Delante de la posibilidad de poner fin al conflicto armado interno, la paz y la reconciliación, de la misma manera que asuntos relativos a la memoria de eventos traumáticos sufridos por la sociedad civil durante los más de cincuenta años de confrontación, aparecen como recurrencias en las narrativas del arte urbano. La convergencia de la explosión del muralismo con la necesidad de impulsar el proceso de paz, derivaron en la realización de trabajos, en su mayoría por la vía de la invitación institucional, sobre el deseo nacional de paz. En ese sentido, algunos artistas asumen el potencial transformador del muralismo:

> "Yo estoy totalmente seguro que el muralismo es un elemento totalmente transformador, y estamos en un momento de transformación de la historia de nuestro país. Y creo que precisamente el muralismo y el arte urbano están mostrando que hay una cultura que se mueve, que hay una cultura que propone y que se está pensando otras realidades, entonces estamos creándolas a través de nuestros trabajos" (Guache, 2017).

Pero, no son todos los artistas los que se acogen a la encomienda. Muchos de ellos, con una trayectoria más amplia, reconocen que hay que mirar con mucho más cuidado el interés por el *graffiti* por parte de las autoridades, pero sobre todo, no perder de vista lo esencial en tanto transgresión:

> "Cuando estoy buscando otros espacios diferentes al mural, al mural que tiene boceto, que tiene una producción, que tiene un presupuesto para las pinturas, etc., es poder no perder esa esencia de lo que es el arte urbano y de lo que viene también del graffiti, y es esa frescura, esa improvisación, ese presente que se vive cuando uno está pintando […]" (Guache, 2017).

La manera como se ha producido ese cambio en la concepción del *graffiti* en la ciudad, en su proceso de transición hacia el muralismo, no deja de traer algunos cuestionamientos sobre las formas de cooptación institucional que, sobre ese tipo de prácticas, se presentan con mayor fuerza en las últimas décadas y que tienen que ver también con las transformaciones de orden global ligadas al procesos de mercantilización de la vida. Cabe preguntarse, frente a ese tránsito del *graffiti* hacia el muralismo, cuál es la función social del arte. Para que el *graffiti* no se convierta en un simple elemento de decoración urbano, para que pueda diferenciarse de los signos que representan el poder, los artistas tendrían que resaltar con más vehemencia las cualidades políticas que son intrínsecas al *graffiti* en cuanto lenguaje: he ahí un posible sentido social contenido en uno de los fenómenos más fértiles del mundo contemporáneo.

Referencias bibliográficas

Abarca, Javier (2016), "Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?", en: *Soares, Pedro* (ed.), Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, Lisboa, vol 2, nº2.

Argan, Giulio Carlo (1992), *História da arte como história da cidade, São Paulo,* Martins Fontes.

Bourdieu, Pierre (2007), *A distinção: crítica social do julgamento,* Porto Alegre, Zouk.

Campos, Ricardo (2010), *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa, Fim de Século.

Canclini, Néstor (2012), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.

Careri, Francesco (2009), *Walkscapes. El andar como práctica estética.* Barcelona, Gustavo Gili.

Colombia (2013), "Decreto 75 de 2013. Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan

otras disposiciones", en: *Anales del Concejo*, Bogotá, D.C.
Gómez, Ava y Ester, Bárbara. "Blancas, prolijas y seguras: ciudades derechas". Disponible en: http://www.celag.org/blancas-prolijas-y-seguras-ciudades-derechas/ Consultado el 10.02.2017.
Groys, Boris (2016), *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Trad. Paola Cortés Roca, Buenos Aires, Caja Negra.
Hall, Stuart (2005), *A identidade cultural na pós-modernidade*, 10 ed., Rio de Janeiro, DP & A.
Herrera, Martha y Olaya, Vladimir (2011), "Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales", en: *Revista Nómadas*. Bogotá, n.35, p. 99-116.
Motta, Lia (2000), "A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global", en: Arantes, Antonio (org.) *O espaço da diferença*. Campinas, SP, Papirus.

Brigada Muralista
Una experiencia de muralismo participativo en el Perú

Elio Martuccelli Casanova
Universidad Ricardo Palma

Lo urbano y lo público. El lugar del arte en la ciudad.

Muchas cosas merecen debatirse y negociarse en una ciudad. Entre ellas, el valor y el sentido del arte en los espacios públicos. La negociación es lo que define la ciudad, como lugar de personas distintas en una dimensión pública.

Las intervenciones artísticas son motivo de contraste y deliberación entre ciudadanos. Pueden alterar ciertas conciencias, algunas invitan a nuevas maneras de mirar la ciudad, a mostrar, a denunciar y hacer visible la realidad que se pasa por alto. Pueden ayudar también a la recuperación de la memoria, señalando hechos del pasado o sucesos del lugar.Las intervenciones en la ciudad son, en algunos casos, transgresiones, en la medida que nadie las ha solicitado. En otros, pasa por concursos, pedidos de un cliente, permisos, autorizaciones. En los dos casos, la obra de arte existe en su encuentro con el espectador y tiene que ver con la experiencia de este.

El espacio público es, por definición, lugar de enfrentamiento y tolerancia, de discrepancias y acuerdos. El dilema empieza dentro de cada uno de nosotros, el acto creativo implica una permanente toma de decisiones. La expansión del arte, que no es infinita e indefinida, está sometida a pruebas y juicios, colectivos y personales, con la fricción que todo acto público encarna.

El espacio urbano es un espacio real de convivencia y un espacio simbólico en disputa. Lo importante es que el arte puede brindar nuevos significados a esos espacios y nuevos puntos de vista para entender, de otra manera, la sociedad, la ciudad y la realidad.

El arte se expande y se descubre

Distintas manifestaciones de arte, estimulantes y provocadoras, utilizan con diversos fines los espacios públicos: han tomado más terreno

donde expresarse y han expandido su campo de acción. Algunas intervenciones, grandes o pequeñas, permanentes o fugaces, misteriosas o explosivas, van ampliando el arte a otros aspectos de la vida.
El hecho que la obra esté en el espacio abierto hace que corra otros riesgos, sin la protección de la galería o el museo. Lo que busca el arte en estos casos es conectarse con la sociedad, formar parte de la experiencia social, vincular el consumo artístico a la vida cotidiana. Un intento de diálogo dentro de un contexto público, con la tensión que cada época y lugar implica. Es arte que se plantea nuevos retos y que siente la necesidad de salir a la calle: la ciudad como periódico, lienzo y escenario.
Las intervenciones urbanas pueden alimentarse del lugar, cuando la presencia del contexto y la interacción con el público se unen al mensaje de la obra. Aunque sucumban a la intemperie y permanezcan por poco tiempo (unos más, otros menos) su objetivo es impactar y prolongarse en el imaginario.
Los artistas expresan un sentir personal que a veces logra interpretar los deseos de una comunidad y coincidir con un sentimiento colectivo. Entiendo que grandes ejemplos artísticos han tenido esa mágica y extraña comunión, han alcanzado una poderosa expresión y han logrado trascender. En esos casos, las obras logran activar visual y socialmente un espacio urbano, como reflejos de la actividad humana.
El artista observa la dinámica social, estudia el territorio, lo que implica entender procesos, códigos y personas. Logra su objetivo cuando alcanza la interacción y entra en diálogo. En ese momento, la obra despierta dudas y cuestionamientos, altera la mentalidad establecida, induce a tener nuevas visiones e incide en ciertas maneras de pensar. En suma, logra ser un agente de cambios.

Muros que hablan. Arte urbano sobre paredes
Dentro del amplio espectro del arte urbano tenemos formas convencionales que son manifestaciones del arte público realizadas desde el poder o con el permiso directo de alguna autoridad, con la intención de ser permanente o por lo menos durar un tiempo prolongado. Hablamos en primer lugar de monumentos (esculturas de bronce y mármol, que ahora se hacen de cemento y resina) y también de algunos murales: es decir, escultura y pintura a escala urbana.
Son expresiones socialmente aceptadas, en muchos casos impuestas, maneras oficiales de entender la ciudad. Estas obras implican

gastos de fondos que son públicos y muchas corresponden a conmemoraciones dudosas. Cuando desde el poder se realiza una obra urbana que no es la adecuada, se está ejerciendo una forma de violencia. Corresponde a este grupo una larga lista de insólitas esculturas hechas últimamente en todo el Perú.

Nuestro tema puntual es el arte que se apropia de paredes, específicamente de murales, para no referirnos a pintas y *graffiti*, que tienen otro impacto visual, muchas veces trasgresor y subversivo: el arte como bello crimen (Martuccelli, 2012).

Un mural no es igual a un *graffiti*, aun cuando las definiciones en este tema no sean definitivas ni estáticas, menos aún en tiempos donde las fronteras artísticas se diluyen.

El mural parece obedecer a la noción de sitio específico, frente al *graffiti* que no responde a un determinado lugar, repitiéndose muchas veces. En términos de tiempo el mural tiene mayor proceso de elaboración y ejecución, es el resultado de reflexiones más largas y su permanencia también es mayor que la de aquel, que constituye una expresión fugaz. El mural puede ser colectivo, el *graffiti* tiende a ser individual (Martuccelli, 2003).

Los murales, por distintos que sean los procedimientos y los temas, guardan un cierto compromiso con el lugar donde se pintan y expresan una inquietud, basada en ideas o sentimientos, sobre la realidad y más allá de ella. Los murales no siempre tienen autorización oficial, su rango legal es ambiguo: a veces complace al poder, a veces lo corroe. Más que los monumentos, su compromiso puede ser variado.

Estas maneras de pensar y formular el arte (oficial, alternativo o marginal), como distintas formas de comunicación, terminan encontrándose en el espacio público.

Diversas formas de ejecución y expresión

Las intervenciones artísticas en espacios urbanos o la toma de edificios abandonados, en algunas ciudades del mundo, forman parte de festivales plenamente organizados, con apoyo institucional para que se realicen.

En los últimos años se han dado en Lima algunas experiencias promovidas por instituciones de arte en espacios públicos. Tienen objetivos distintos, cuentan con auspicio privado y/o público y, en unas más que en otras, prevalece la idea del evento y el espectáculo.

En estos casos, algunas intervenciones alcanzan el status de "obras de arte" y son promovidas por organismos culturales. En otros casos se tramitan permisos para que puedan llevarse a cabo. Y otras veces, rozan la ilegalidad y asumen el riesgo de lo clandestino. Simplemente, son distintas maneras de hacerse.

La Brigada Muralista

Preámbulo e inicios

La Brigada Muralista es un colectivo que promueve el arte en espacios públicos. Trabaja con distintos grupos sociales y políticos de Lima y el Perú.

A mediados del año 2003 algunos de los artistas de la futura brigada encontraron espacios de confluencia en el centro de Lima y otros intercambios fueron dándose paulatinamente en distintos distritos de la ciudad. Poco a poco el grupo fue adoptando el nombre de Brigada Muralista. Para difundir el registro de lo que hasta entonces se había realizado se creó en el 2008 el blog del grupo[211].

Luego de varias convocatorias para pintar murales surgió la necesidad de tener un nivel mínimo de organización. Se decidió que la Brigada Muralista sería un espacio abierto a todos los que quisieran pintar pero siempre coordinado por cuatro artistas, a los que luego se sumaron dos. Primero: Mauricio Delgado, Elio Martuccelli, Milton Miranda y Jorge Miyagui; un tiempo después: Andrés Juscamaita y Alonso Rivera.

Estrategias de acción

La Brigada Muralista acude a pintar en la medida que exista una comunidad interesada en realizar murales con objetivos que coincidan con el de los artistas. Es decir, se trabaja básicamente a través de invitaciones. No son instituciones gubernamentales o empresas comerciales, se trata de organismos sociales y comunidades organizadas. Estos grupos o individuos son los aliados imprescindibles para que el mural, como experiencia colectiva, se pueda lograr. Son vecinos que aprueban y alientan este tipo de intervenciones y su presencia en cada barrio permite ubicar rápidamente los murales en lugares en los que faltan muchas cosas, entre ellas el color esperanza. En ese sentido, el trabajo de murales participativos se sostiene sobre una red de afectos y compromisos.

211. http://brigadamuralista.blogspot.nl/

Dentro del sistema neoliberal vigente, que solo puede entender el trabajo remunerado o económicamente rentable, la Brigada Muralista reivindica la gratuidad, en todo su significado. Lo gratuito como conjunto de inquietudes y acciones realizadas sin un ánimo estrechamente mercantilista, lo que termina siendo, por lo general, lo más noble e importante en la vida de una persona.

Intervención de la Brigada Muralista.
Urbanización La Balanza. Comas. Lima. Marzo de 2009.
Foto Elio Martuccelli.

Participación y ejecución

El mural, en el mejor de los casos, logra ser un elemento de cohesión social dentro de una comunidad. Ayuda a reconstruir el tejido social, creando lazos y reactivando relaciones entre personas. Los niños resultan actores fundamentales en este tipo de experiencias, contagiando su entusiasmo a los adultos.

La jornada de creación colectiva abarca un día completo, desde la mañana hasta la tarde.

Como muchas personas participan del acto de pintar, los murales terminan generalmente con muchas capas y colores, que se van sobreponiendo unos a otros, en una especie de pintura de acción. El mural es una experiencia lúdica y creativa, sobre todo para los que lo hacen por primera vez en su vida. Importa tanto el resultado del

producto artístico, como el proceso de creación y ejecución.
A diferencia de otros colectivos artísticos que existen actualmente en Lima, la Brigada Muralista hace énfasis en el trabajo participativo. Los murales son productos negociados, que cobran sentido con la intervención de los vecinos, en un esfuerzo colectivo.

Intervención de la Brigada Muralista.
Urbanización La Balanza. Comas. Marzo de 2009.
Foto Elio Martuccelli.

Lenguaje visual

En el trabajo de la Brigada Muralista hay, por lo general, un trazo figurativo ingenuo, algo recargado, con gran cantidad y variedad de elementos, de colores puros, primarios y secundarios, con delineado negro. Muchas veces se necesita una comunicación más directa con el espectador, optando en esos casos por incluir frases.
El lenguaje visual de la Brigada Muralista guarda relación con ciertos momentos en la historia del arte, de estilos propios, ajenos y apropiados. La propuesta, caracterizada por su exuberancia y colorido, tiene influencias de lo prehispánico, lo barroco, el pop art y la cultura popular.
Hay elementos y gestos que se repiten, inevitablemente, de un mural a otro, lo que forma parte del lenguaje grupal. Los grandes temas de la existencia humana son siempre los mismos: el origen del mundo y el universo, las religiones, el cielo y la tierra, el paisaje natural y urbano,

los seres vivos que habitan el mundo: personas, animales y plantas.
Otros murales abordan específicamente temas de derechos humanos, a propósito de heridas y cicatrices de conflictos internos y externos. Hay un especial compromiso por la defensa de la vida, la participación ciudadana, la reivindicación de minorías, el cuidado de la naturaleza.
Todos estos temas son puntos de partida para desarrollar el trabajo y expresan una reflexión sobre la realidad del país y del mundo, utilizando el espacio público como vitrina y tribuna.
En algunos murales se ha trabajado de manera especial lo tridimensional, haciendo que las pinturas aumenten la sensación de profundidad. Se tratan de ilusiones ópticas y representaciones espaciales. Ejemplos de intervenciones específicas, que parten del contexto para lograr el efecto deseado, ya sea de engaño o de sorpresa. Este tipo de mural mezcla lo pictórico con lo arquitectónico, jugando con la perspectiva. Los mejores logran confundir al ojo, lo ponen a prueba y son especialmente interesantes por la manera que tienen de integrarse al edificio o a la ciudad.

Prácticas y desarrollo

En el 2010 la Brigada Muralistra redactó un extenso texto a manera de memoria, documento y manifiesto, en donde se expuso la historia, estatutos y objetivos del grupo. Se difundió por medios virtuales (Brigada Muralista, 2010). En el 2014 fue impreso un folleto para distribuir y explicar de manera gráfica y didáctica la metodología de creación colectiva, la que también ha sido difundida a través de redes virtuales (Brigada Muralista, 2014).
Son más de 200 murales los que ha pintado el grupo, la gran mayoría de manera participativa con organizaciones sociales. En todos los casos, la comunidad juega un rol protagónico, partiendo del hecho que los conocimientos son diversos y que el verdadero aprendizaje es el intercambio de saberes.
La Brigada Muralista considera el mural una plataforma para generar dinámicas pedagógicas de transformación social apostando por el trabajo colectivo, la reflexión crítica y el fortalecimiento del tejido social.

Intervención de la Brigada Muralista. Jicamarca Pedregal Alto.
San Juan de Lurigancho. Lima. Mayo de 2009.
Foto: Elio Martuccelli.

Lugares de intervención

A diferencia de otros países latinoamericanos, con gran presencia de murales en sus ciudades como México, Brasil, Argentina o Chile, en el Perú contemporáneo no ha sido una expresión artística demasiado desarrollada.

La Brigada Muralista ha pintado durante los últimos años en lugares geográficos muy distantes de una ciudad enorme como Lima, al norte, al este y al sur. También en otras ciudades peruanas. Por lo general, zonas no consolidadas, donde se encuentran grupos organizados que hacen posible este tipo de experiencias, aun en medio de la carencia.

Algunos murales se ubican en avenidas de mucho tránsito, en las que se trata de poner una nota de luz y color en medio de la contaminación. En otros casos son bordes de la ciudad, arenales con muy poco color, sin áreas verdes, contextos precarios donde todo está inconcluso.

Por eso la importancia de plantear murales allí donde se necesitan, para darle nuevos significados a paredes que no lo tienen.

Intervención de la Brigada Muralista. Jicamarca. Pedregal Alto.
San Juan de Lurigancho. Lima. Mayo de 2009.
Foto: Elio Martuccelli.

Balance de la experiencia

Sin duda, la Brigada Muralista tiene trabajos más logrados que otros. Algunos murales pintados por el grupo ya no existen. Otros se mantienen, otros se renuevan. Y en ellos se cumple, a su manera, las características de cualquier obra artística y cultural: el valor que este logra en el tiempo y el lugar, a través de su presencia, pertinencia y permanencia.

Un mural necesita ser repintado varias veces, demanda cuidado. La interacción con quienes viven en el lugar es fundamental para que el mural tenga legitimidad y se mantenga. No todos los murales se plantean el deseo de ser obras eternas, no es arte que nace con la pretensión de preservarse: viven lo que les toca. Los murales desaparecen o se conservan, cada uno tiene su propia suerte, pero en el tiempo que les corresponde permanecer participan activamente en la vida de la ciudad.

La Brigada Muralista trabaja sobre el reconocimiento previo, de cómo se comporta el espacio público o las paredes del edificio: apuesta por intervenciones que se alimentan del lugar, entendido como contexto físico y social. En estos casos, la presencia y la interacción con el público se unen al mensaje de la obra y al concepto de "activar" lugares.

El mural puede ser un espacio de trabajo compartido entre pintores y arquitectos, entre artistas y diseñadores: un terreno de intersección. En realidad, el arte en espacios públicos requiere de un nuevo tipo de especialista, capaz de escuchar las "voces" del lugar, con sensibilidad plástica y social.

Reflexiones finales

Cuando el arte público es oficial intenta, desde el poder, expresar un sentimiento que represente a la comunidad, lo que termina produciendo imposiciones de todo tipo. Algunas intervenciones pasan por pedidos, permisos, autorizaciones. Otras son transgresiones, en la medida que nadie las ha solicitado. En todos los casos, la obra de arte existe en su encuentro con el espectador (Martuccelli, 2007).

En la calle no hay un tipo particular de público, sino muchos. El hecho que las obras estén en el espacio abierto hace que corran otros riesgos. No es el espacio protegido de las salas de exposición: es arte "al descubierto", con acciones y reacciones que la obra despierta, muchas veces sin explicaciones por parte del autor o los críticos de arte. El espacio de la calle no es controlado, no tiene (en teoría) muros ni fronteras, se diferencia de lo privado y de lo institucional, aunque tiene otras restricciones.

Decíamos, al inicio del texto, que el espacio público, en general, constituye un territorio simbólico en disputa. Las paredes lo son de manera particular. Lo importante es que el arte (y específicamente los murales) puede brindar nuevos significados en la ciudad y nuevos puntos de vista a sus habitantes.

El artista que pretende trabajar en la calle debe observar la dinámica social, estudiar el terreno. El muralista no forma parte de políticas culturales oficiales, pero con su trabajo puede despertar cuestionamientos y, como ya se dijo, ser un agente de cambios.

Como el propio manifiesto del grupo sostiene, la Brigada Muralista es un espacio abierto a todas las personas interesadas que quieran llenar de color las paredes de la ciudad y del mundo con alegre rebeldía. Sin perder la esperanza, cree que otro mundo, mejor, es posible. Y se propone lograr a través del trabajo colectivo, que ese otro mundo mejor, sea este. Con alegría y libertad: por el pan y la belleza.

Referencias bibliográficas

Brigada Muralista (2010), *Brigada muralista: la alegre rebeldía*. Memoria, documento y manifiesto. *La Brigada Muralista*. Recuperado de http://brigadamuralista.blogspot.nl/2010/04/memoria-documento-y-manifiesto.html

---------- (2014a), *Instrucciones para cambiar el mundo pintando*, Lima, edición propia.

---------- (2014b), "Instrucciones para cambiar el mundo pintando", en: *La Brigada Muralista*. Recuperado de http://brigadamuralista.blogspot.nl/2014/12/instrucciones-para-cambiar-el-mundo_19.html

Martuccelli, Elio (2003), "Cuando lo muros hablan. Sobre murales, pintas y *graffiti*s", en: *Revista Esquina. Rock, Arte y Cultura*, Lima, nº 25, julio-agosto.

Martuccelli, Elio (2007), "Poder, deber y querer. Arte urbano. Intervención en espacios públicos", en: *ARQUITEXTOS,* FAU – URP, Lima, nº 22, octubre, pp. 59-69.

---------- (2012), "Muros que hablan. Arte urbano sobre paredes", en: *ARQUITEXTOS*, FAU- URP, Lima, año 19, nº 27, octubre, pp. 55-61.

Muralismo y arte público-estatal en la Ciudad de Buenos Aires

Carmen Pereyra
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Introducción

En el marco de obras de bajo nivel que realiza el Ministerio de Desarrollo Urbano y Transporte del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, de obras en estaciones de subterráneos y en un plan de revalorización de un barrio popular por parte del Ministerio de Ambiente y Espacio Público, se han pintado decenas de murales y *graffiti* en espacio público y con auspicio estatal.

Estas políticas, en principio positivas en cuanto a brindar posibilidades de expresión y de participación en el espacio público a artistas consagrados y emergentes, no estuvo exenta de polémicas. En este trabajo presentaré algunas de las problemáticas que surgen cuando se aborda el arte público -particularmente el *graffiti* y el muralismo que tienen su propio lenguaje, idiosincrasia, contexto de aparición y lógica de funcionamiento- desde una política gubernamental o empresarial y algunas preguntas que podríamos hacernos sobre las intenciones y resultados finales de estas iniciativas.

Intentaré abrir un interrogante sobre las nuevas lógicas que se imponen al arte público en contextos gubernamentales, comerciales o decorativos. En última instancia, busco discernir los distintos usos del *graffiti* y del arte mural por parte del Estado y cómo estos afectan a su estatuto de "público". Asimismo, me interesan las posibilidades curatoriales que se instauran en estas condiciones particulares.

Para ello trabajaré con distintas actividades propulsadas por el Estado: "Arte en el subte de la Ciudad de Buenos Aires", "Festival Color BA" y "Pinturas en pasos bajo nivel". Estos tres programas servirán de muestra para ejemplificar los distintos usos que el gobierno de la ciudad le da al arte mural. No son los únicos ni dan una muestra acabada del tratamiento del arte público-estatal, pero servirán como muestra para comenzar a hacer algunas preguntas que pueden resultar fructíferas para investigaciones futuras.

Arte en el subte de la Ciudad de Buenos Aires

En el tendido de subte porteño se observan desde hace años distintas expresiones artísticas, muchas de ellas declaradas patrimonio cultural de la ciudad: obras en la línea A (que fue inaugurada en 1913), murales cerámicos de paisajes en la línea C (elaborados en la década del 30) y obras de artistas argentinos consagrados, entre los que se cuentan Josefina Robirosa, Luis Fernando Benedit, Felipe Noé, Florencio Molina Campos, Prilidiano Pueyrredón, Cándido López o Rogelio Polesello, para nombrar a algunos.

En 2013, a partir del traspaso del servicio de subte a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Subterráneos de Buenos Aires Sociedad del Estado (SBASE) inició un proceso de puesta en valor del sistema de transporte en el que se incluyó la realización de numerosos murales y otras intervenciones artísticas en las estaciones de sus cinco líneas. Para ello se dio intervención a la Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico del Gobierno de la Ciudad que junto a un equipo de expertos en restauración y conservación de bienes patrimoniales diagnosticaron cada mural para reparar y reponer las piezas faltantes para su recuperación y conservación.

En la publicación gráfica realizada tras las intervenciones se compendian imágenes de las más de 450 intervenciones con descripciones de las obras así como biografías de los artistas. En términos curatoriales no se presenta un relato consolidado de proyecto. En el apartado que hace referencia a la línea B se consigna que "el concepto que predomina es el arte urbano y los pintores argentinos" (López Quesada, 2015: 120): cuando el arte urbano es el estilo y los pintores argentinos son quienes realizaron la obra, queda poco claro a qué concepto se hace referencia.

Sobre la línea D se informa: "el muralismo que se desplegó en la década del 30 aborda temáticas referentes a paisajes y costumbres de nuestro país. Además, se exhiben obras de artistas contemporáneos con conceptos y técnicas que describen lo más característico de los barrios por donde se extiende, sus habitantes y sus edificios históricos" (López Quesada, 2015: 328).

Las obras nuevas, que abarcan desde un homenaje realizado con gigantografías al futbolista Lionel Messi, pasando por representaciones de aves exóticas, hasta el personaje de historieta "Gaturro", conviven en algunos casos con otras previas (de los '30, pero también de los '80, '90 y 2000) y la mayor parte de las veces no de la mejor

manera. Es el caso de “La visita del gobernador a la Misión de San Ignacio Miní”, “Casamientos colectivos en San Ignacio Miní” y “El besamanos de los caciques” de la artista Leónie Matthis de Villar, realizadas en mosaico (1938) por Cattaneo y Compañía en Buenos Aires, y que ahora se lucen con los “Jardines” (2014) del artista Marino Santa María como marco. La yuxtaposición de elementos en este caso resulta absurda y descuidada; como si nadie se hubiera tomado el trabajo de pensar integralmente, con una mirada estética, el resultado final.

Los jardines de Marino Santa María (2014) conviven con los mosaicos de Leónie Matthis de Villar (1938).

Curadores en el espacio público

El tema de la curaduría no es para nada menor y suscita grandes interrogantes. En un sistema como el arte urbano o “callejero” que suele manejarse de acuerdo a sus propias y autónomas reglas, la intervención estatal pareciera “institucionalizar” una práctica en cuyas bases nunca estuvo el afán de alcanzar tal estatuto. Si algo caracteriza al arte público urbano en líneas generales suele ser su carácter heterogéneo, anárquico y por qué no “contracultural”, en el sentido de que busca provocar, confrontar y denunciar los sentidos comunes. A nadie le llama la atención, en términos de apreciación estética, que en un mismo muro en el espacio público converjan

estilos, técnicas y tipografías disímiles. En su variedad, justamente, radica su riqueza. Muchas veces, incluso, se encuentran obras que "dialogan" con otras, se superponen, se anulan, se complementan.
Pero cuando observamos arte en un contexto regulado la apreciación es muy distinta. La mirada ya establece una expectativa. En la arena pública, donde los espacios están en constante disputa, las obras artísticas "compiten" entre sí y con otra gran cantidad de estímulos visuales, principalmente con las publicidades y la señalética. Los artistas que actúan espontáneamente intentan, en mayor o en menor medida, y de acuerdo a las condiciones de producción, insertar su obra en un contexto. Al haber un ente que regule la actividad, sea el gobierno o la empresa contratada para cumplir con el proyecto, es esperable que algunas de esas tensiones se resuelvan.
Con respecto a los motivos (contenido) de los murales, estos no son elegidos por las productoras a las que se le encargan estos servicios, aunque hay una suerte de censura previa: no se admiten desnudos, semidesnudos, representaciones de violencia, temas políticos, religiosos o racistas. Pero la decisión principal que realiza la productora es la vinculada a los participantes y a los espacios que se les asignan. Este punto es fundamental porque se trata de una empresa regulando las aspiraciones de miles de artistas que empezaron pintando trenes, subtes, paredes en sus barrios, buscando hacerse un nombre ante el público masivo que ofrece la calle y conseguir de este modo vivir de su arte. En este proceso, algunos consiguieron contrataciones de marcas de ropas, negocios, bares y otros rubros que los contratan a veces directamente, pero otras también a través de productoras. Son estas mismas las que organizan los festivales financiados por el gobierno de la ciudad y que se comportan como cualquier otra empresa de servicios: tienen una lista de proveedores y acuden a ellos cuando los necesitan. Así, con mejor o peor criterio, de acuerdo a la disponibilidad de los artistas, deciden quiénes pintarán grandes extensiones de paredes en espacio público y al haber trabajado previamente con algunos de ellos, vuelven a convocarlos. Además se rigen por ciertos criterios de fama y consagración. "Buscan el *like,* a los populares, que siempre somos los mismos veinte" dice un muralista reconocido que ha colaborado con el gobierno haciendo referencia al "éxito" conseguido por estos artistas en cuanto a seguidores y aprobación mediante redes sociales.
En el entendimiento de esta situación y en particular frente a la pro-

liferación de estas obras en los bajo nivel en las que los autores eran elegidos "a dedo", algunos artistas -entre quienes se cuenta el entrevistado- elaboraron una carta en el sitio change.org y convocaron a firmarla. La misma buscaba saldar esta repetición en la convocatoria de creadores, a la vez que perseguía la profesionalización del rubro:

> "Los abajo firmantes solicitamos la apertura pública de concursos de precios y convocatorias para intervenciones pictóricas en el espacio público en un marco de transparencia y legalidad. Consideramos el espacio público como un espacio de valor cultural, no solo decorativo, que promueve el patrimonio cultural individual y colectivo de una sociedad. Teniendo en cuenta también el gran patrimonio pictórico nacional, creemos que la pluralización de los artistas contratados para las intervenciones públicas abriría el mercado laboral e impulsaría la profesión y el desarrollo artístico del mural, estableciendo así una curaduría horizontal y consciente con nuevas imágenes de más artistas"[212].

Ante una situación "regulada" (por el mercado), los artistas piden una mayor regularización (por parte del Estado); y esto se puede entender por el siguiente motivo: los artistas callejeros se encontraban, previa a la mercantilización de su actividad, en una situación de marginalidad. Pintar en espacio público podía ser considerado una contravención e inclusive un delito. Cuando el mercado absorbe su actividad le impone sus reglas: los artistas deben facturar, cumplir con plazos, condiciones y aceptar el espacio que se les asigna. Esto produce una línea divisoria clara: además de los grafiteros (porque el valor de mercado lo tiene el "*street art*", no el *graffiti*) cualquier muralista que pinte por fuera de este circuito será considerado "ilegal".

212. Petitorio realizado por artistas autoconvocados, con 1104 simpatizantes, dirigido a la Secretaría de Espacio Público de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, al Ministerio de Cultura de Nación y al Ministerio de Infraestructura y Servicios Públicos de la Provincia de Buenos Aires: https://www.change.org/p/secretar%C3%ADa-de-espacio-p%C3%BAblico-de-la-ciudad-aut%C3%B3noma-de-buenos-aires-apertura-de-concursos-de-precios-para-obras-pict%C3%B3ricas-en-el-espacio-p%C3%BAblico visitado el 13/07/207.

Pinturas decorativas en los paso bajo nivel de
la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El pedido surge entonces tras detectar una profunda contradicción en el sistema, ya que hay dos agentes que funcionan en paralelo: un privado que otorga un beneficio a unos pocos, el de pintar en un espacio público (y además de forma remunerada) y el Estado que aplica la pena: quien no lo haga en las condiciones permitidas será penado por la ley. Se dan incluso casos de artistas que son contratados por el gobierno de la Ciudad aún cuando puedan poseer antecedentes penales por daños o actos vandálicos.
La operación estatal relega, entonces, toda una serie de decisiones a una productora sobre un sector artístico cultural de la ciudad. Esta operación más que incentivar la actividad, ponerla en valor, fomentarla, la consagra a unos espacios delimitados y a unos pocos artistas, mientras que la lleva a alejarse de toda carga semántica politizada y la acerca a lo decorativo. No ya únicamente por su contenido, sino principalmente por su uso; el uso que hace el gobierno del mural es decorativo.

Marketing urbano y gentrificación
El rechazo por el uso decorativo del mural surge, las más de las veces, de parte de aquellos artistas formados en las bellas artes. Esta pulseada si no perdida, sufrió una gran avanzada a partir del nuevo

siglo con la aparición de numerosos artistas provenientes de carreras de diseño (diseñadores gráficos, industriales, arquitectos). Para ellos el apelativo decorativo lejos de ser un insulto fue visto como un halago, ya que su búsqueda es principalmente estética.
Por otra parte, como profesionales de estas carreras, encontraron en la calle un medio de promoción y proyección que la industria cultural pudo captar rápidamente. Así como "pintar decorativo", el mismo acto de "venderse" fue perdiendo su carga peyorativa. Al considerarse al artista como un trabajador, se entiende a su obra como producto o mercancía y se pretende que participe de las reglas que se ponen en juego para participar de la industria. Ya no hay una defensa acérrima del "por amor al arte" (que significa, solapadamente, sin recibir dinero alguno), y esto se debe en parte a un proceso de profesionalización de la actividad. Hoy está claro que más artistas quieren ganar dinero por lo que hacen.

El festival de arte público ColorBA participa
en la renovación visual del barrio de La Boca.

Dentro de esta lógica de mercado, se inserta también el Estado -o bien su gobierno- a la hora de elaborar una "marca ciudad", donde el arte en espacio público, dada su visibilidad, pasa a ser una parte central del marketing urbano. Los gobiernos en la fase actual del

capitalismo avanzado buscan "vender" la ciudad para atraer inversores; estetizar barrios para atraer a la nueva clase dominante: la clase creativa (Florida, 2002).
En ese proceso se encuentra La Boca en el sur de la ciudad, uno de los barrios en los que el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ha puesto el foco en los últimos años. Una batería de iniciativas se realizaron en esta zona: en 2012 se creó un Distrito de las Artes mediante Ley 4.353 (B.O N° 4054 del 12/12/2012) que abarca además los barrios de San Telmo y Barracas y se inauguró un centro cultural, la Usina del Arte, que se convirtió en su núcleo y emblema. Luego se fueron sumando otras acciones, entre las que se cuenta la realización de la feria anual de arte arteBA y un tour por las galerías de este sector de la ciudad, y desde 2016 un festival de Arte en el Espacio Público impulsado por el Ministerio de Ambiente y Espacio Público de la Ciudad. El festival, ColorBA, realizó su segunda edición en marzo de 2017 convocando a más de treinta artistas a intervenir espacios de la zona. Así fue consignado el suceso en los medios de difusión del gobierno: "El jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Horacio Rodríguez Larreta, recorrió murales pintados por artistas urbanos de prestigio nacional e internacional en el entorno de la Usina del Arte, en el barrio de La Boca, y destacó que el objetivo es llevar esa actividad a la calle para que pueda ser disfrutada por los vecinos"[213]. Ya desde el título, el énfasis está puesto en que el objetivo de la iniciativa es (sic): "llevar esa actividad a la calle". Una redundancia insólita o bien un confuso entendimiento del arte mural como una actividad privada a la que se puede "llevar a la calle" -como si ese no fuera su lugar natural.
Pero las palabras del Jefe de Gobierno fueron luego más transparentes: "La idea es ir llevando el arte urbano a la calle, que la gente lo disfrute. Esto genera turismo. Estamos con nuestro proyecto de generar un distrito de las artes en esta zona de La Boca", sostuvo Rodríguez Larreta. El destinatario no son ya los vecinos sino su opuesto: los turistas; y el objetivo más importante es desarrollar un distrito de las artes que, aunque creado en 2012, no parece funcionar completamente más que para algunos empresarios que vieron las

213. Página web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, consultado el 15.05.2017 http://www.buenosaires.gob.ar/noticias/rodriguez-larreta-recorrio-murales-pintados-en-la-boca-llevamos-el-arte-urbano-la-calle

posibilidades del negocio inmobiliario[214].
Impulsada por el Ministerio de Desarrollo Urbano, la ley brinda exenciones impositivas para "desarrolladores culturales" e intenta ser un fomento para que los artistas se trasladen a esa zona. La iniciativa se inscribe en una tradición global que habría comenzado en los sesenta en los países centrales y se continúa con mayor intensidad ahora en los países periféricos: la utilización de la escena artística como instrumento de regeneración de los barrios y su gentrificación -entendiéndose como tal al proceso de renovación de viejos centros urbanos, lo que conduce a la elevación del valor de las propiedades y su consecuente desplazamiento de la población residente por sectores de mayores recursos-.
"El Distrito Visual es un proyecto que surge para promover la inversión en arte, donde convivan espacios de creación, producción y difusión cultural. Asimismo, pretende revitalizar una zona por años relegada", anuncia el gobierno. En esa "revitalización" se inserta el festival ColorBA.
Pero como señala uno de los intelectuales más lúcidos de los estudios urbanos latinoamericanos, Adrián Gorelik:

> "[…] en nuestros contextos latinoamericanos las políticas puntuales de 'preservación' o 'rescate cultural' derivan necesariamente en la estetización de guetos, cuando se trata de sitios fuera de los circuitos interesantes para el capital, o en producciones escenográficas para la gentrificación y el consumo turístico con brutales reemplazos de población, cuando se trata de sitios expectantes para la economía urbana" (Gorelik, 2013: 276).

Como analizaron ya en 1984 Rosalyn Deutsche y Cara Gendel Ryan para el caso del Lower East Side en Nueva York, el arte funciona aquí como aparato de legitimación del proceso urbano (Deutsche y Ryan, 1984). Lo interesante para el caso porteño es que ese proceso de legitimación es simultáneo y recíproco: los artistas legitiman el proceso urbano, mientras que el proceso urbano los legitima a ellos. Los artistas se publicitan a ellos mismos pero también al barrio. Sus paredes pintadas hacen a la zona más pública, más habitable. La mano invisible del mercado está por detrás, es esa mano la que pinta

214. Entre los beneficiarios se encontraría el actual presidente Mauricio Macri, entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad, a través de una de sus firmas, que poco antes de sancionada la ley se hizo del edificio de la ex fábrica de Alpargatas.

las paredes. “La publicidad es la cultura de la sociedad de consumo. Mediante las imágenes, propaga lo que la sociedad cree de sí misma” (Berger, 2017: 139). Los murales funcionan como publicidad de la ciudad, le otorgan una “marca ciudad”, que es apropiada en este caso por el Gobierno de turno.

Motivos, medios, fines

Lo primero que se observa en un recorrido por los nuevos murales del barrio de La Boca es una visión del arte como proeza (por las dimensiones, los espacios elegidos, la evidente dificultad en la realización de la obra) y obviamente como producto estético, puramente visual. Estos sin duda, son los motivos que tienen algunos de los artistas a la hora de aceptar participar en este tipo de proyectos.

Así lo dijo uno de los muralistas entrevistados[215]: “Muchos van, pintan lo suyo, se alegran porque les dan una grúa, cobran y se van. Y no se preguntan quién, para qué, qué pasa. Están usando tu firma, tu imagen”. Y agrega: “Hubo algunos artistas que trabajaron con la gente del lugar, con un comedor infantil, con la escuela. Pero ninguno de los festivales hace un planteo de trabajo con el barrio”.

Cuando un grafitero/muralista elige una pared para pintar pone en juego una serie de factores: se aventura a los riesgos del espacio público, se somete y participa de la “arena” pública. Sea o no vecino del barrio, cualquier artista será sometido, en principio, a la mirada, aprobación, apoyo o desaprobación de los vecinos, peatones, paseantes, propietarios, inquilinos, fuerza pública, etc. Así como también, a la mirada y el juicio de otros artistas públicos. Su obra expuesta así, asume ese riesgo. Quienquiera puede intervenir, rayar, tapar, “taggear” su obra. Hay una clara participación social en el hecho de pintar en la calle.

Lo que reivindica, entonces, el entrevistado es todo aquello de “social” que hay en la práctica, más allá de que el “contenido” del mural sea o no social. Aquello que incumbe a una participación del individuo como parte de una comunidad.

> “Si bien un importante número de artistas contemporáneos continúan desarrollando prácticas contextuales que evidencian una comprensión de las bases materiales de la producción cultural, se trata de una minoría en un

215. Entrevista brindada durante el mes de mayo de 2017 por Leandro Frizzera, artista plástico, escultor y muralista.

período reaccionario. La forma específica que esta reacción toma en el mundo del arte consiste en abrazar sin remordimientos la mercantilización y el oportunismo, así como rechazar las prácticas artísticas radicales de los últimos veinte años" (Deutsche y Ryan, 1984).

Algunos ejemplos de este arte vinculado con la comunidad, arte público comunitario (Szmulewicz, 2012) o *community based art* (Kwon, 2004) se encuentra en la obra realizada por el fotógrafo Marcos López, que realizó retratos de hijos y nietos de los primeros inmigrantes de La Boca y empapeló con ellos un terreno en la Avenida Pedro de Mendoza; o la artista mexicana Paola Delfin (ya en la línea del arte site-specific), que se inspiró en la escultura genovesa, también como homenaje a aquellos inmigrantes.

En el marco del Festival ColorBA el artista Marcos López realizó retratos a hijos y nietos de los primeros inmigrantes de La Boca.

Lo cierto es que estas prácticas no estaban fomentadas ni por el Ministerio de Espacio Público ni por la productora Collage Lab a la que se le adjudicó el proyecto. "No hay curaduría", argumenta el entrevistado. "La curaduría la tiene que hacer alguien que entiende, y ni los productores ni el gobierno son curadores".

Cabe deducir que la atención curatorial está concentrada en lo visual, en lo estético, en el marketing. La "no" curaduría es una forma de curaduría: se relegan ciertos aspectos porque se ponen otros en valor. Basta con elegir artistas conocidos, exitosos, con nombre y que estos hagan lo suyo. Ellos son la clase creativa, ellos son el verdadero público que el nuevo modelo de ciudad reclama.

> "Más allá de la apelación al glamour de la producción artística y a un deseo personal de vivir en un entorno seductor y estimulante, la gentrificación es ante todo una operación de mercado dirigida a revalorizar los centros urbanos por medio de la entrada de nuevos habitantes de rentas más altas. La atracción de las clases medias-altas por los barrios gentrificados produce la transformación tanto de su aspecto externo como de su composición social y sus funciones económicas. Bajo la perspectiva de las ciudades creativas, se convierte en una estrategia de las políticas urbanas dirigida atraer a los profesionales de la nueva 'clase creativa'" (AA.VV, 2015: 19).

Las obras así exhibidas convocan a un nuevo habitante del barrio que se siente interpelado. Exaltan y valoran esta nueva identidad social. Un sujeto moderno, creativo, joven. Simbólicamente, representan de antemano a ese nuevo vecino, un bohemio burgués, una clase alta vinculada al capitalismo de servicios, profesionales que generan riqueza gracias a la creatividad.

Lo colectivo, lo político

Si bien el *graffiti* en su origen es concebido como una práctica signada por el anonimato, y uno de los motivos por los que su aparición y desarrollo en el contexto urbano es el más propicio, eso no impide que dentro del universo se reconozcan las autorías. El "tag" (la firma del grafitero) por ejemplo, con su estética y códigos propios no funciona más que como un énfasis identitario y territorial. Su función se circunscribe casi únicamente a una deíctica: "yo estuve aquí". Ese "yo" que se expresa no es una identidad de la sociedad civil cualquiera, no es identificable con una persona con domicilio, sino con un artista.

El mural en cambio, por lo menos en sus orígenes, tiene una tradición colectiva. Así lo entendía uno de sus padres, David Alfaro Siqueiros, cuando convocó a otros artistas para pintar aquel afamado mural en el sótano de Natalio Botana y que hoy se luce restaurado en el Museo

del Bicentenario. Con un fin social, su origen no puede surgir sino de relaciones sociales. Es múltiple, es dialógico, es heterogéneo. No nace de un genio creativo individual ni se dirige a un único espectador. Es "plural" de principio a fin. En el contexto de la globalización, la posmodernidad, el capitalismo avanzado, esta actividad artística fue adoptando las lógicas imperantes del mercado. Muchos artistas y diseñadores usaron los muros para catapultar sus propias carreras artísticas ante el público masivo que las calles ofrecían. Se hicieron un nombre, pues para que el producto pudiera ser efectivamente comercializado necesitaba de un artífice, de un autor identificable.

Estas dos lógicas de arte mural conviven, y a veces confluyen, e incluso confrontan en el espacio público. En agosto de 2016 una polémica surgió alrededor de un mural realizado con auspicio estatal. Siete muralistas habían sido convocados por el gobierno de la Ciudad en el marco de la exposición Boutique de Arte Directo de Artista (BADA). A cada uno de ellos se le concedió una pared pública para su intervención. La asignada a Sofía Wiñazki, ubicada debajo del puente que se encuentra en los cruces de las avenidas Dorrego y Figueroa Alcorta, se encontraba blanqueada y preparada, lista para la realización de la obra. Pero hubo un día en que la artista no concurrió -no lo tenía previsto- y al regresar su incipiente obra había desaparecido. Ahora había una representación de las Islas Malvinas y una leyenda: "Los héroes no se tapan".

"Nosotros no fuimos con odio. No sabíamos que era una obra de arte. Son unos árboles dibujados. Si comparás con el ataque a la fragata, que estaba antes, te vas a dar cuenta de la diferencia", contó uno de ellos al diario *La Nación*[216]. Además, relató que mientras pintaban un agente de seguridad de Parques de la Ciudad intentó disuadirlos, aunque terminaron su obra. Es decir, había un contenido que era ilegal y otro que no lo era: ambos sobre la misma pared pública. Pero otro problema se presentó. Al parecer la artista, antes de pintar, se comunicó con el autor del mural original de Malvinas, Alan Fioravante y este le comunicó que había autorizado al Gobierno de la Ciudad a disponer de esas paredes a cambio de otro espacio junto al Regimiento de Patricios. Pero según la agrupación "Azul un ala", Alan había colaborado con el mural anterior pero ya no tenía

216 "Dorrego y Alcorta: tapan el mural de una artista con una representación de Malvinas". Nota publicada en el diario *La Nación* el domingo 21 de agosto de 2016.

contacto con el grupo. “Es el pintor de la obra, pero en realidad no lo hizo él solo. Fuimos muchas personas y nosotros desconocíamos qué había arreglado con el gobierno y la artista”, dijeron. Además, como desde el Ministerio de Espacio Público habían dicho que el mural de Malvinas estaba deteriorado, se defendieron: “No estaba deteriorado, estaba en muy buen estado. Desde que pintamos en la calle sabemos que lo pueden tapar, hace dos años que hacemos esto y es la primera vez que tapan un mural de Malvinas. Todos respetan el tema, es lo más puro que tiene el país”.

Este suceso puso de relieve una problemática muy intrínseca del arte público mural: la tensión entre las obras colectivas y las individuales (la decisión de aceptar el “cambio” de lugar no correspondía a una sola persona sino a una agrupación) y la ya mencionada arte político-arte decorativo.

Para una monografía sobre la temática “Hermanos en las calles de Buenos Aires. La historia del arte urbano político y no político” realizada en 2008, Charlotte Lau y Cristina Lucchini entrevistaron a varios muralistas que concentraban la escena por ese entonces, muchos de los cuales continúan hoy en la actividad. Con esta divisoria de aguas como eje, le preguntaron a los principales exponentes del “muñequismo”[217] su posición frente al arte urbano de tipo político:

> “Chu, quien empezó con la política, explica su cambio de estilo a partir de la saturación de ver política en las calles y el mundo, razón por la cual optó por agregar algo más divertido y positivo a través de su arte. Kid Gaucho y Pum Pum también expresaron sus deseos de alejarse ellos mismos de la esfera de la política, para ellos, sucia. Ambos le dijeron a la autora que les gustaba expresar sus opiniones políticas en otros foros, pero que querían que su arte mantuviera la pureza de la estética” (Lau y Lucchini, 2008).

La contracara del mural puramente decorativo es su vaciamiento conceptual, su despolitización. Pero el mural político, lejos de haber desaparecido, cobra un papel preponderante en tiempos de gobiernos neoliberales. Desde el Comité por la libertad de Milagro Sala[218] se

217. Nombre dado por Claudia Kozak al estilo de mural basado en personajes imaginarios, realizados en colores planos, por su característica de “muñecos”.

218. Milagro Sala es una dirigente social indígena, líder de la Organización Barrial Tupac Amaru, presa por motivos políticos desde 2016.

convocó a pintar cien murales exigiendo por su libertad. Los murales se han propagado a lo largo y ancho del país y es probable que hayan excedido el número proyectado. Mientras que, paralelamente, otros tipos de murales eran financiados por el Estado y se brindaban espacios, materiales y condiciones de seguridad para los hacedores, muchos de estos murales "políticos" fueron censurados e incluso algunas de las personas que los realizaban fueron detenidas por la policía[219].

Conclusiones

El arte mural se inserta dentro de las intervenciones estatales de un modo no exento de tensiones. Resulta difícil saber si la intervención gubernamental funciona como su bendición o su ruina. Lo que se vislumbra con mayor claridad es que, sea o no de forma intencional, su intervención funciona al interior del arte público mural como una suerte de disciplinamiento. Las líneas entre lo legal y lo ilegal están ahí visibles: todo lo que no se realice bajo su supervisión recae en la sospecha de ilegalidad. Su intervención, por otra parte, influye en los contenidos de lo que se pinta, que se espera sea algo despolitizado, vaciado de contenido y puramente ornamental.

Sin duda esto ha sido posible por el giro que se dio también por parte de los artistas. Algunos de los que durante la crisis político económica de 2001 participaron de la explosión del esténcil político como modo de expresión pasaron a referirse a los usos políticos del arte como algo "sucio". "Venderse", algo que fue considerado por mucho tiempo una de las malas palabras dentro del circuito, se percibe cada vez más como algo esperable de un artista que se precie de tal. Al considerarse el artista como un trabajador, a su obra como producto o mercancía se entiende que participe de las reglas propias del mercado. Ya no hay una defensa acérrima del "por amor al arte". Desde los discursos "curatoriales", tanto desde Subtes de Buenos Aires como desde el Ministerio de Espacio Público y de partes de las productoras que llevan adelante las obras, la palabra que más se repite es "embellecimiento", toda otra potencia reflexiva, crítica, de intervención resulta borrada.

El arte, y en particular el arte urbano, tienen un rol fundamental en el diseño de las ciudades, en la (auto) representación de los ciudada-

219. Algunos de estos temas se pueden leer en una investigación previa para el IV Seminario de GEAP-Latinoamérica referida a la realización de murales comunitarios en la ex fábrica GRAFA.

nos y en la construcción de imaginarios urbanos. Su potencia corre el riesgo de ser absorbida, en el contexto de gobiernos neoliberales y de marketing urbano, como una marca publicitaria.

Referencias bibliográficas

AA.VV (2015), *El mercado contra la ciudad. Sobre globalización, gentrificación y política urbana*, Observatorio Metropolitano de Madrid (editor), Traficantes de sueños.

Berger, John (2017), *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Florida, Richard (2010), *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XX*I, Paidós, Barcelona.

Gorelik, Adrián (2013), *Miradas sobre Buenos Aires: Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Kozak, Claudia (2004), *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA.

Kwon, Miwon (2004), *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Massachusetts, MIT Press.

Lau, Charlotte y Cristina Lucchini, (2008), "*Hermanos en las calles de Buenos Aires. La historia del arte urbano político y no político*". Tomado de: https://bsas*graffiti*.files.wordpress.com/2009/01/monografia-como-pdf.pdf

López Quesada, María Verónica et al. (2015), *Arte en el Subte de Buenos Aires*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Subterráneos de Buenos Aires.

Szmulewicz R., Ignacio (2012), *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*, Santiago de Chile, Ediciones metales pesados.

Este libro se terminó de editar en formato digital
en el mes de noviembre de 2017 en Buenos Aires, Argentina.

IBERO
Ciudad de México • Tijuana

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

grupo de estudio sobre arte público en Latinoamérica
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

TAREA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ
FACULTAD DE ARTES LIBERALES

ISBN 978-987-4019-89-9