CONSTELACIONES DEL ARTE PÚBLICO:
contextos, paisajes, saberes

CAROLINA VANEGAS CARRASCO
SYLVIA FUREGATTI
editoras

VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes

Edición
Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP Latinoamérica)

Editoras
Carolina Vanegas Carrasco
Sylvia Furegatti

Diagramación y diseño
Mauro Salerno

Asistencia de producción del Seminario
Manuela Güell
Francisco Marqui Neto
Ariane Heloise Carvalho
Agustina Carrera

Foto de tapa
@Renato Stockler, 2012.

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 del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP (CONICET – UNSAM).

© 2021, Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP - CONICET / Universidad Nacional de San Martín / Perú 358 / Buenos Aires / Argentina
E-mail: ciap@unsam.edu.ar
ISBN 978-987-48430-0-5
1ra edición digital, noviembre 2021
Libro electrónico disponible en: https://geaplatinoamerica.org/publicaciones/

VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes

CAROLINA VANEGAS CARRASCO
SYLVIA FUREGATTI
editoras

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"

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio
CIAP-EAyP_UNSAM

CONICET

IA 50 ANOS UNICAMP

UNICAMP

ORGANIZACIÓN

Carolina Vanegas Carrasco
(CIAP - Universidad Nacional de San Martín, Argentina)

Sylvia Furegatti
(IA - Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

COMITÉ CIENTÍFICO

Oscar Mauricio Ardila, José Aparecido Cirillo, José Coitiño, Dina Comisarenco, Karen Cordero, Ricardo Cristófaro, José Luis Chacón, Marcela Drien, Fernando Escobar Neira, Teresa Espantoso Rodríguez, Patricia Favre, César Floriano dos Santos, Sylvia Furegatti, Cynthia Gabbay, Sheila Geraldo, Marcela Ilabaca, Paulo Knauss, Ines Linke, Almerinda da Silva Lopes, Ruy Sardinha Lopes, Marcelo Magadán, Ubiraelcio Malheiros, Elio Martuccelli, Víctor Mejía Ticona, Marisa Mokarzel, Luiz Sergio de Oliveira, William Paats, Marco Pasqualini, Paulo Reis, Marcos Rizolli, Anita Tavera Tavera, Daniela Tomeo, Ana María Torres Arroyo, Carolina Vanegas Carrasco, Rodrigo Vera Cubas, Luciano Vinhosa, María Eugenia Yllia Miranda.

AVAL ACADÉMICO

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Universidad Iberoamericana, México

Universidade Federal Fluminense, Brasil

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 11

ARTE PÚBLICO Y MEMORIAS EN DISPUTA 15

Ma. del Pilar Aja Pérez, Arturo Muela y Paola Ibarra. **Reapropiación simbólica de Constelaciones Guadalupanas en el arte urbano de Santa Fe, Ciudad de México.** 16

Damian Ariel Barbarito. **Muralismo y memoria activa. Arte comunitario como expansión del campo de las artes visuales.** 29

María Florencia Seráfica. **Muralismo: Arte urbano. Un museo al aire libre en el Partido de General San Martín, Argentina.** 42

David Ocampo Ramos, Paolo Villalba Storti, Cristian Pulgarín Ramírez, Tatiana Arboleda Velásquez. **La investigación – creación en contenido transmedia desde la museología social. Archivos, memorias y prácticas artísticas en el Museo Urbano de Memorias de Medellín, Colombia.** 57

José Coitiño y Daniela Tomeo. **Diego Masi: la obra sobre la obra.** 75

Fernando Araújo Costa, Josielle Cíntia Souza Rocha, Antonio Ferreira Colchete Filho. **Interseções entre arte pública e mobiliário urbano: a ressignificação de abrigos de ônibus na cidade - Juiz de Fora, Brasil.** 88

Penha de Fátima da Cruz de Souza y Cláudia Maria França da Silva Souza. **O Graffiti enquanto signo de resistência urbana.** 100

Andressa Rezende Boel. **Viralateando: reflexões sobre tombamentos espaço-temporais em um trajeto cicloviajante.** 114

Almerinda da Silva Lopes. **A Experiência política da arte em três proposições efêmeras não objetuais.** 127

Chiara Stella Sara Alberti. **El muralismo “attivo” italiano y sus raíces mexicanas. Una herramienta pedagógica.** 142

Bárbara Lama Andrade. ***Principio y fin*. Disputas de la memoria desde el olvido.** 159

ARTE PÚBLICO Y ACTIVISMO 170

Cecilia Itzel Noriega Vega. **Memorias críticas sobre violencia de género en las pintas feministas.** 171

Gemma Argüello y Natalia de la Rosa. **Arte y feminismos en el espacio público: Nuevas metodologías y genealogías.** 182

Samuel Hernández Dominicis. **El espacio público en disputa: un muro para el pueblo que falta.** 198

Lucas Soares. **Taca a pedra na encruza: monumentos, territórios de existências e nossas diásporas.** 207

Sergio Villena Fiengo. **Renace la potencia "chancletuda": Movimiento estudiantil y gráfica de protesta en Costa Rica (2019).** 223

María Cecilia Olivari. **Arte contemporáneo y monumentos: prácticas performáticas y de archivo en torno al estallido social chileno.** 239

Natascha de Cortillas Diego. ***Manifestar Malestar* _ expresión desde la calle _ disputas de lo público.** 250

Víctor Santos. ***Sem título* (1989, 1991): *outdoors* e o espaço da cidade em Félix González-Torres.** 258

Isabela Miranda de Azevedo y Ubiraélcio da Silva Malheiros. **Arte pública na Amazônia urbana: a relação micropolítica nas obras de Lúcia Gomes e Éder Oliveira.** 269

Rocío Arisnabarreta. **Indio Muerto Vive: Prácticas Artivistas y lenguajes de posibilidad ante la crisis socioambiental contemporánea** 282

ARTE PÚBLICO ENTRE LO OFICIAL Y LO MARGINAL 298

Luiz Sergio de Oliveira. **O lugar da arte pública no contemporâneo: "o que não tem espaço está em todo lugar".** 299

Gonzalo Menéndez Baisón. **Monumento a Aparicio Saravia: reparación histórica y democratización de las narraciones materiales.** 313

Alberto Martín Chillón. **Monumentos de água: disputas sobre a escultura monumental e a água no oitocentos brasileiro.** 329

Verónica González Illescas. **Benito Juárez y el Panteón de San Fernando: Concepto de la muerte y su materialización en la escultura funeraria del siglo XIX en México.** 344

Raúl Piccioni. **Arte público en Buenos Aires 1900-1940. Disputas de saberes.** 359

Cecilia Arias. **La imagen y las ideas de Rodó en el espacio público montevideano.** 373

Erika Alezard Ostermann. ***Praça da Sé* y La Cruz Caída: Memoria de la Catedral Principal de Brasil.** 388

Alexandre Sá Barretto y João Paulo Racy. **Em torno - ruínas de uma cidade em eterna reconstrução.** 399

APROXIMACIONES METODOLÓGICAS AL ARTE PÚBLICO 412

Jose Cirillo y Douglas Gomes. **O mar como testemunha: relações entre arte pública e fluxos urbanos em Vitória/ES.** 413

Claudia Garrocini. **Arte pública e tecnologia digital: Novos caminhos para a conservação e valorização dos bens culturais.** 428

Aline Oliveira y Stefano D`Ávila Bassan. **O uso de ferramentas digitais como apoio à pesquisas sobre arte pública.** 440

Luis Sandes. **Marcius Galan e a subversão da cartografia.** 453

Carmen Royo Fraguas y Pricilla Barahona Albornoz. **Diagnóstico de monumentos públicos en el contexto del estallido social en Chile: conclusiones de los casos de estudio por regiones.** 464

Yohanna Roa. **Territorio en discusión. Proyecto curatorial desarrollado para las zonas arquitectónicas exteriores y espacios aledaños al Museo La Tertulia – Cali, Colombia.** 480

Sylvia Furegatti. **Outros mundos, entre o velho e o novo mundo: a pesquisa constelar aplicada à Arte Pública contemporânea: GEAP - Brasil, GEAP Latinoamerica e *Arte y Ciudad* – Espanha.** 492

PROPUESTAS ARTÍSTICAS 508

El Puente_Lab (Juan Esteban Sandoval y Alejandro Vásquez Salinas) y Mariangela Aponte Núñez. **(d)estructura 2016/2019.** 509

Gabriela Alejandra Pelayo Blaessinger. **Invisibilizadas.** 510

Leslie Fernández Barrera. **Las calles son nuestras.** 511

Orlando Maneschy**. Suspiro en el vacío, suspiro en el abismo.** 512

Van Jesus. **Como ser feliz na cidade.** 513

Presentación

Bajo el título **"Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes"** convocamos al VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Con ello quisimos aludir a los múltiples niveles y perspectivas geográficas, disciplinares, políticas y afectivas del arte público en un momento en el que la pandemia mundial redefinió por completo nuestra relación con el espacio público. Volcarse hacia adentro del espacio privado y volverlo público mediante las pantallas, sentir el espacio urbano o rural como peligro o liberación, enfrentar el miedo para ejercer el derecho al disenso en el espacio público, repensar la distancia física con los demás, reconfigurar las relaciones familiares y laborales... entre muchas acciones fueron (y siguen siendo) desafíos cotidianos que apenas podíamos imaginar hace un par de años y que son objeto de la reflexión artística como lo veremos en las ponencias reunidas en este volumen.

El Seminario Internacional de Arte Público que hasta este momento había estado atravesado por la experiencia de intercambios entre los ponentes y en la vivencia conjunta de ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, Vitória, Santiago de Chile, Cali, Ciudad de México y Lima) este año será virtual. Nos unimos así a atravesar juntos la carencia del contacto físico y la experiencia de caminar la ciudad, recorrerla juntos y departir fuera del espacio académico. La opción virtual, por otra parte, nos abre posibilidades como la de la participación de quienes no pueden desplazarse físicamente al lugar en que ocurre el Seminario. Esto no es poco, pues una de las cuestiones que siempre ha preocupado a nuestra organización es la de estar atentos a los campos académicos en los distintos países de la región y en redoblar esfuerzos para que los países cuyos sistemas académico-científicos no contemplan la participación en eventos de este tipo, puedan integrarse y compartir las experiencias y reflexiones del arte público en sus lugares de origen.

Logramos así un conjunto de 38 ponencias presentadas por investigadores provenientes de nueve países, Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Italia y Uruguay. Los títulos de las mesas con los que organizamos estas propuestas reafirman la importancia de la dimensión conflictiva del arte público. Se puede identificar en varios casos la necesidad imperiosa de los artistas de involucrarse y ser parte de las demandas de la sociedad, muchas veces borrando los límites entre arte y vida. Las luchas por las memorias son otro aspecto ampliamente trabajado por nuestros ponentes, que nos llevan a

conectarnos con los aspectos históricos de muchas obras y la forma como se ha transformado su recepción con el tiempo. Es así que se explican varios de los fenómenos de iconoclasia contemporánea que justamente vinculan esta lucha por la pluralidad de memorias con muchas formas de activismo/artivismo. Finalmente un conjunto de obras nos acercan a la cuestión metodológica en el estudio del arte público, desde sus aspectos conceptuales hasta los materiales y de registro, en los que veremos también los nexos entre espacios rurales y urbanos, pero también entre espacios cerrados y abiertos, a través de obras como murales públicos o los museos expandidos hacia su entorno. Asimismo algunas herramientas tecnológicas que permiten sistematizar lugares, obras y diferentes actores involucrados en el estudio del arte público.

Este conjunto de ponencias realizadas en la pandemia nos incitó a esta idea de las constelaciones como sistemas interconectados, dentro de los cuales el GEAP Latinoamérica y los grupos nacionales asociados aspiran a ser activadores de relaciones, intercambios y obras. De esta manera pretendemos también seguir dando cuenta de las especificidades y puntos de encuentro sobre el arte público desde Latinoamérica, y por supuesto, en conexión con el resto del mundo.

Carolina Vanegas Carrasco
Sylvia Furegatti

Buenos Aires/Campinas, primavera de 2021.

Apresentação

Sob o título **"Constelações da arte pública: contextos, paisagens, saberes"** organizamos o VII Seminário Internacional de Arte Pública na América Latina. Desse modo, quisemos aludir aos múltiplos níveis e perspectivas geográficas, disciplinares, políticas e afetivas da arte pública, no momento em que a pandemia global redefiniu completamente a nossa relação com o espaço público. Voltar-se para o espaço privado e torná-lo público através de painéis; sentir o espaço urbano ou rural como perigo ou libertação; enfrentar o temor de exercer o direito à dissidência no espaço público; repensar a distância física dos outros; reconfigurar as relações familiares e de trabalho... entre muitas ações foram (e ainda são) desafios diários que mal podíamos imaginar há alguns anos atrás e que são objeto de reflexão artística como veremos nos documentos reunidos neste volume.

O Seminário Internacional de Arte Pública, até então marcado pela experiência de intercâmbio entre comunicadores e a experiência conjunta de cidades latino-americanas (Buenos Aires, Vitória, Santiago do Chile, Cali, Cidade do México e Lima), será este ano virtual. Desta forma, nos unimos para atravessar a falta de contato físico e a experiência de caminhar na cidade, viajando juntos e conversando fora do espaço acadêmico. A opção virtual, por sua vez, abre possibilidades para a participação daqueles que não podem viajar fisicamente para o local onde se realiza o Seminário. Isto não é pouco, uma vez que uma das questões que sempre preocupou a nossa organização foi atentar aos campos acadêmicos nos diferentes países e redobrar os nossos esforços para que os países, cujos sistemas acadêmico-científicos não contemplam a participação em eventos deste tipo, possam integrar e partilhar as experiências e reflexões da arte pública nos seus locais de origem.

Conseguimos assim um conjunto de 38 trabalhos apresentados por pesquisadores de nove países: Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, México, Itália e Uruguai. Os títulos das mesas com as quais organizamos estas propostas reafirmam a importância da dimensão conflitiva da arte pública. Em vários casos, é possível identificar a necessidade imperiosa dos artistas de se envolver e fazer parte das demandas da sociedade, muitas vezes borrando os limites entre arte e vida. As lutas pela memória são outro aspecto amplamente tratado pelos nossos comunicadores que nos conectam aos aspectos históricos de muitas obras e à forma como a sua recepção foi transformada ao longo do tempo. Deste modo, são expostos vários

fenômenos da iconoclastia contemporânea que ligam precisamente esta luta pela pluralidade de memórias às muitas formas de ativismo/artivismo. Finalmente, um grupo de trabalhos aproxima-nos da questão metodológica do estudo da arte pública, a partir dos seus aspectos conceituais até os aspectos materiais e de registo, nos quais veremos também as ligações entre espaços rurais e urbanos, e ainda entre espaços fechados e abertos, através de obras como murais públicos ou museus expandidos para seu entorno. Assim também, são estudadas algumas ferramentas tecnológicas que permitem sistematizar lugares, obras e diferentes atores envolvidos no estudo da arte pública.

Este conjunto de trabalhos apresentados na pandemia levou-nos à ideia das constelações como sistemas interligados, no âmbito dos quais a *GEAP Latinoamerica* e os grupos nacionais associados aspiram ser ativadores de relações, intercâmbios e trabalhos. Desta forma, pretendemos também continuar a dar conta das especificidades e dos pontos de encontro sobre arte pública na América Latina, e naturalmente, em sua conexão com o resto do mundo.

Carolina Vanegas Carrasco
Sylvia Furegatti

Buenos Aires/Campinas, primavera de 2021.

ARTE PÚBLICO
Y MEMORIAS EN DISPUTA

Reapropiación simbólica de Constelaciones Guadalupanas en el arte urbano de Santa Fe, Ciudad de México

Ma. del Pilar Aja Pérez
Universidad Iberoamericana, México

Arturo Muela
Estudio *Uno:ochenta*

Paola Ibarra
Artista independiente

El grupo artístico *Uno:ochenta* en conjunto con la Fundación Hogares, dedicada a la recuperación de espacios públicos realizaron una intervención artística en la zona conocida como La Araña en el pueblito de Santa Fe, en una comunidad en que se había elaborado otro proyecto de intervención artístico-política anterior, en el que se les impusieron unas escaleras eléctricas decoradas con pinturas murales que generaron cierta molestia entre algunos vecinos, por haberles quitado parte del espacio público que usaban alrededor de sus casas para colocarlas y por no identificarse con su propuesta estética.

Posteriormente, de octubre del 2020 a abril del 2021, se elaboró un nuevo proyecto urbano al que nos referiremos a continuación. La obra culminó con la transformación de una zona peatonal importante de la comunidad en torno a la construcción de un altar de la Virgen de Guadalupe, con alusiones más abstractas de su iconografía y su manto pintadas en el suelo, incluidas las constelaciones que se plasmaron a partir de la representación de los árboles genealógicos de la gente de la comunidad.

El análisis del proceso de metamorfosis que se dio en muchos sentidos es indispensable, por la decisión de la comunidad de reapropiarse simbólicamente del espacio con el icono más poderoso dentro de la identidad mexicana: la Virgen de Guadalupe, resaltando la importancia que tiene el arte como una herramienta para la transformación social, más allá de las barreras impuestas, ya sea por propuestas estéticas, políticas o religiosas.

Una de las partes del proyecto que cabe resaltar, fue el haber concientizado a la población en la importancia de involucrarse para analizar y resolver sus propios problemas, de modo conjunto, comunitario, incluso en momentos difíciles como los que se están atravesando actualmente con la pandemia de Covid-19. Los artistas los apoyaron a partir de su experiencia en proyectos participativos con incidencia social y con sus conocimientos técnicos y creativos para lograr que acabara siendo una experiencia de vida y de transformación. No se puede medir el alcance completo de esta última en tan corto plazo, aunque sin duda los artistas dan cuenta de la existencia de un cambio de actitud importante en los vecinos de la comunidad. Sin duda cada oportunidad de hacer algo por mejorar las condiciones o experiencia de vida del otro, se acaba convirtiendo en algo muy valioso, que vale la pena señalar.

El texto se organizará con la siguiente estructura: partirá del nombre que acabó teniendo el proyecto, "Nos supieron llegar", con la explicación de los artistas sobre cómo inicia el proceso de negociación en la comunidad así como la implementación del proceso del proyecto. Continuará con la alusión al simbolismo de las constelaciones del manto guadalupano y de cómo se hizo la reapropiación comunitaria de este elemento. La tercera parte se relacionará con el culto a la Virgen y las epidemias a lo largo de la historia de México, para relacionarlo con el Covid-19 en la actualidad, y finalmente, las conclusiones girarán en torno a la reflexión de los propios artistas al haber culminado su proyecto con relación a su interacción con la comunidad.

Imagen 1. **Vista aérea de la transformación urbana.**

“Nos supieron llegar”: proyecto urbano de *Uno:ochenta* en Santa Fe

En un principio este nuevo proyecto fue recibido con desconfianza por la población, por desconocer que las intenciones de los artistas y la Fundación iban más allá de ser un movimiento político o de imposición estética a la comunidad. De hecho se convirtió en un proyecto urbano que provocó un tipo de transformación social que potencialmente puede tener un mayor alcance.

Tanto la artista plástica Paola Ibarra como el artista-arquitecto Arturo Muela, tienen una trayectoria con experiencia en proyectos que involucran procesos participativos con incidencia social, tanto con iniciativa privada, como con el apoyo de diversas instituciones educativas, fundaciones y gobiernos tanto en México como en países como China y Australia.

Todas las ideas que les sugirieron Paola y Arturo a los habitantes de la comunidad al principio no les parecían útiles ni adecuadas por tratarse de una zona insegura con problemas difíciles como el tener puntos de venta de drogas, por lo que no querían ni juegos, ni sombras, ni bancas, ni atraer la atención de más gente. Pero después de ganarse la confianza de la comunidad paulatinamente al visitar la zona todos los domingos, Arturo Muela notó que existía un altar de la Virgen de Guadalupe que era un punto de encuentro importante para ellos y que veneraban, cuidaban, e incluso le ponían flores. Esto los motivó a proponer la idea de tomarla como punto de partida, y el proyecto culminó con la elaboración de una propuesta urbana y artística que girara alrededor del diseño del altar de la Virgen.

El nombre del proyecto “Nos supieron llegar”, nace de una anécdota con uno de los vecinos, quien en una junta había afirmado que “lo mejor para ellos era que no les hicieran nada en su espacio público”, por el enojo que tenía la comunidad con el proyecto político-artístico anterior en el que les habían impuesto las escaleras eléctricas, pero quien después de la decisión de que se centrara en la Virgen de Guadalupe les dijo: “a ustedes los mandaron a ablandarnos y nos supieron llegar”.

Cabe resaltar que el proceso de negociación de este nuevo proyecto duró más tiempo que la intervención artística del espacio público. Es decir, los primeros meses fueron de conocer e interactuar con la comunidad mientras que fue el último cuando en realidad se construyó la propuesta artística, que gira en torno a este espacio urbano.

Tanto el altar como la imagen de la Virgen fueron parte de la transformación.

El nicho anterior de los vecinos, que se encontraba debajo de unas escaleras, estaba contenido dentro de una caja de cristal que resguardaba en su interior la escultura de la Virgen de yeso bajo llave. La comunidad les confió la pieza durante unas semanas para que los artistas pudieran hacer un molde de la imagen en bronce, cuya elección corresponde tanto a que es un material muy valioso, como a sus cualidades de durabilidad para la conformación del punto de partida y convergencia del proyecto urbano.

El nuevo altar pretende ser un símbolo de confianza, por lo que es un nicho abierto de herrería en forma de rosa, en donde la Virgen descansa totalmente expuesta, sin candados ni cadenas, confiando en que ella será protegida por su comunidad y ellos por ella. El suelo fue pintado a manera de deconstrucción abstracta de la iconografía de la imagen sagrada, representando algunos elementos como los colores, los rayos, la luna y el manto con las constelaciones familiares y los árboles genealógicos de la comunidad.

En un principio los artistas contrataron trabajadores externos que los apoyaron en la elaboración del proyecto, pero conforme los integrantes de la comunidad se fueron interesando e involucrando, se dieron cuenta que muchos tenían los oficios de pintores, herreros, que necesitaban y que habían perdido sus empleos por el Covid-19, por lo que al final decidieron incluirlos a ellos mismos en el proceso artístico para que además valoren más y se sientan más identificados con su espacialidad urbana.

También colocaron unas macetas para intentar bloquear puntos de venta de droga, y cada persona se comprometió a cuidar y mantener sanas las plantas y conservarlas libres de basura. Durante el proceso de negociación con la comunidad, elaboraron un contrato social con la población para analizar sus necesidades reales y decidir cómo iba a ser la transformación urbana, y a qué se iban a comprometer ellos también como integrantes de la comunidad y usuarios del espacio público.

Después de entregado el proyecto el domingo 18 de abril, cuando volvieron los artistas ocho días después, notaron que los vecinos habían continuado con la labor de reapropiación del espacio, pintando las macetas y decorándolas más personalmente y realizando una misa frente al nuevo altar, así como colocando una frase de Chomsky acerca de la importancia del trabajo comunitario y el compromiso social en una pared: “Si queremos cambiar las cosas tendrá que ser mediante la cooperación, la solidaridad, la comunidad y el compromiso colectivo”.

A los vecinos no les gusta que su territorio sea conocido como La araña porque es una manera fácil de englobar muchas colonias y por la connotación negativa de este insecto, pero en el diccionario de símbolos de Cirlot, también se hace alusión a su poder creativo de tejer su telaraña, cuyo centro es considerado el foco del mundo: "el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel sacrificio continuo, mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva" (Cirlot, 1992: 77). La transformación inicial en esta zona como punto de partida, puede ser el centro de algo mucho más grande si se da la unión civil a modo de tejido promoviendo una verdadera transformación profunda de la sociedad.

Imagen 2. **Altar de la Virgen con artistas, vecinos y contrato social.**

Reapropiación simbólica de las Constelaciones del Manto Guadalupano

Una constelación es un grupo de estrellas asociadas unas a otras por un criterio, con el que cada sociedad ha observado y analizado su mitología, historia y semiótica. Existe una teoría de que en el manto de la Virgen de Guadalupe que está en la Basílica, quedan identificadas las 46 estrellas más brillantes que rodean el Valle de México, tratándose en el lado derecho de las constelaciones del Sur, representadas de arriba abajo se encuentran Ofiuco,

Escorpión, Lobo, Hidra, Centauro y la Cruz del Sur y en el lado izquierdo Boyero, Osa Mayor, Berenice, Lebreles, Truban, Dragón, Cochero y Tauro en la parte inferior.

La posición de las estrellas en el manto de la Virgen es un tanto ordenado y sería posible ajustar un patrón estelar intencionalmente, pero es una realidad que estos astros tenían un vínculo muy estrecho con la concepción del pensamiento y vivencias de las culturas mesoamericanas. Jesús Galindo Trejo menciona que los ciclos celestes inspiraron a los antiguos mexicanos para poder relacionar esos fenómenos con el desarrollo de la vida en la esfera terrestre, por lo que seguramente no es casual la presencia de este elemento con el que se podían sentir identificados los recién evangelizados (Galindo, 2003: 15).

En el Centro de Estudios Guadalupanos, el Dr. Juan Romero González Illescas, el Presbítero Mario Rojas y Monseñor Enrique S. Salazar escribieron en 1994 un libro sobre La Virgen de Guadalupe y las estrellas en el que lanzan la hipótesis de que la posición de las constelaciones coincide con el momento de la aparición de La Virgen.

Los autores afirman que las estrellas visibles en el horizonte en ese momento, con la fecha del 12 de diciembre de 1531, están presentes en el manto sagrado. Pero el Maestro Eugenio Urrutia Albizua, dice en su conferencia del 6 de diciembre de 2014, que en realidad fue el 22 de diciembre con el calendario actual, puesto que en ese entonces regía el calendario juliano que tenía una diferencia de 10 días respecto al gregoriano. Esta segunda fecha tiene una correspondencia más estrecha, precisamente en el amanecer, con la entrada del solsticio de invierno y por lo tanto con la cosmología prehispánica, aunque la fecha en que se sigue celebrando es el 12 de diciembre por ser el día que correspondía en el calendario anterior.

Eugenio Urrutia hace una comparación del mapa estelar trazado por los autores con el *World Wide Telescope* de *Windows*, afirmando que ese día había constelaciones en el horizonte que sí estaban visibles y no están representadas en el manto, así como otras que no lo estaban y sí aparecen pintadas con la Virgen. Pero especialmente llama la atención el hecho de que una de las estrellas notablemente visibles en el firmamento era Venus, la cual no aparece en el manto sagrado.

Venus está relacionada con Quetzalcóatl y con las Guerras Floridas y por lo tanto con el fin de la noche y la salida del sol. Jaques Lafaye afirma en su libro

Quetzalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional, que la Luna Inmaculada eclipsó al Sol Divino, significando que la Virgen apocalíptica transformó el culto anterior, pero no sólo aludiendo a la figura de Quetzalcóatl sino a la del Imperio español en tiempos de la Independencia, ya que se trataba de la Monarquía en cuyo imperio jamás se ponía el Sol (Lafaye, 2000: 341).

Otra hipótesis de los autores del primer libro sobre la relación de la Virgen de Guadalupe con las estrellas, es que su imagen funciona como un códice evangelizador, pero eso reduce su potencial. En realidad es un icono, puesto que no podríamos afirmar que representa ni que contiene la divinidad en sí misma, sino que quedó plasmada a manera de *huella*, para tender un puente de conexión con la sacralidad.

En la tradición de los artistas novohispanos que reproducían a la Virgen de Guadalupe, se aludía a una inspiración divina y era muy común la representación del taller celestial en donde ya fuera Dios Padre o San Lucas, servían como intermediarios directos en la impresión divina de la imagen. Todo esto en una suerte de elevar el oficio del pintor y la pintura en la época del barroco (Mues, 2001: 31-52), en la que el propio caballete se convirtió en un emblema representado, a veces junto con el Espíritu Santo, como fuente de inspiración. Todas estas construcciones retóricas aludían a un imaginario del Obrador Trinitario, asistido por los ángeles para reforzar la importancia de la imagen sagrada (Cuadriello, 2001: 146- 153).

En la nueva reapropiación simbólica que se hizo de la Virgen de Guadalupe en el proyecto de Santa Fe, no sólo se rompe y transforma el emblema del caballete al del paisaje urbano, sino que se trata de empoderar las posibilidades creativas y transformadoras de la imagen en la comunidad y no solo el de ensalzar el nombre de los artistas. Al sentido originario de estas constelaciones, se le dio un giro extraordinario representándolas a partir de los árboles genealógicos de los integrantes de la comunidad.

Es curioso que existe un método basado en las constelaciones familiares, desarrollado por el filósofo, teólogo, pedagogo y autodenominado psicoterapeuta Bert Hellinger que tiene como finalidad la sanación de conflictos supuestamente heredados de ascendentes familiares. No es objetivo de este texto juzgar o no la pertinencia de este método, sólo señalar que tiene un punto en común con el nuevo sentido que adquiere la reapropiación simbólica del proyecto: buscar mejorar las condiciones de violencia e inseguridad que les ha sido heredada a este tipo de comunidades marginales a través de la historia.

Paola y Arturo propusieron la idea a los integrantes de la comunidad, que para reinterpretar y deconstruir la imagen de las constelaciones del manto sagrado, plasmaran sus propios árboles genealógicos, incluyendo a los abuelos más grandes, los papás del siguiente tamaño y luego los hijos, haciendo que se sintieran más interconectados con el nuevo sentido. Así, crearon un tejido urbano con el que se sienten identificados también como comunidad y como parte fundamental de las fibras estelares. Ellos mismos pintaron en el suelo cada una de sus constelaciones familiares, que están a su vez interconectadas de modo comunitario en el paisaje urbano del manto celeste, interrelacionándose a la vez con su significado simbólico de conexión entre lo superior y lo inferior (Cirlot, 1992: 144).

Imagen 3. **Vista del antes y el después de la transformación urbana.**

La Virgen como intercesora en las catástrofes en México

> Su trono será como el Sol y como la Luna en mi presencia [...] Gloso las dos palabras a la Virgen. El trono Luna [...] la imagen conquistadora de los Remedios, en quien se verifican las propiedades y nombres de la luna, hermosura de la noche (antorcha) [...] en la noche grande (triste) [...] Diana, compañera de cazadores [...] quiso descubrirse la Virgen y aparecerse [...] en el monte [...] madre del rocío [...] madre de las lluvias, remedio en las grandes sequías. El trono como el Sol, se dispuso la imagen divina de Guadalupe, apareciéndose pintada en medio de un Sol [...] o para que si la Luna en Los Remedios, comunica las aguas en las sequías, el Sol de Guadalupe las seque en las inundaciones; como lo hizo en la mayor que se ha visto.
>
> Bachiller Miguel Sánchez, *Novenas de la Virgen María de los Remedios y de la de Guadalupe* (Lafaye, 2000: 342).

Desde la Antigüedad Clásica tierra, aire, fuego y agua se consideraron indispensables en la fundación del cosmos. En *Metereológicos*, Aristóteles describió cómo el movimiento de estos elementos puede resultar en catástrofes. En el otro lado del Atlántico, los nahuas relataron el devenir del universo y la aparición del hombre en una serie de cataclismos relacionados con el viento, la lluvia de fuego y las inundaciones. El hombre del Quinto Sol aparece después de las catástrofes, cuando los dioses le dan vida a la tierra (Lorenzo *et. al.*, 2019: 10).

Las narraciones de las catástrofes solían interpretarse exclusivamente como episodios intempestivos físico-naturales. No obstante, como los desastres no se hallan escindidos de las sociedades que los viven, surgió la necesidad de estudiarlos a partir de otros enfoques que explicaran los procesos de transformación social, que es el interés del análisis de este proyecto, por lo que es indispensable esta alusión al libro de *Historiar las catástrofes*, publicado en el 2019 muy poco tiempo antes del inicio de la pandemia del Covid-19 en China.

Desde su llegada a estos territorios Hernán Cortés introdujo el culto a la Virgen de los Remedios precisamente para demostrar como su intercesión serviría para apaciguar las malas cosechas y las epidemias. En 1616 hubo una procesión muy famosa de esta advocación de la Virgen a la Catedral como narra Ignacio Carrillo Pérez en *Lo máximo y lo mínimo* (Carrillo, 1808).

Posterior a la aparición de la Virgen de Guadalupe, la popularidad de esta segunda advocación va adquiriendo cada vez más importancia durante el

virreinato hasta que se divide políticamente el culto a ambas: los imperialistas españoles adoraban a la de los Remedios y los insurgentes y criollos del nuevo nacionalismo a la Guadalupana. Esta última se convirtió en la advocación más importante tras la independencia de México.

Según Jacques Lafaye, hay dos catástrofes de la época colonial que se señalan en la evolución del culto a la Virgen de Guadalupe en México. Una es 1629, cuando la imagen sagrada, llevada en procesión desde el Tepeyac hasta México, había librado a la capital de las aguas así como de las pestes, las más mortíferas ocurridas en 1545, de 1576 a 1579 y en 1595: "la peste (cocoliztli), a causa de su aparición imprevista y de origen misterioso, dejaba al pueblo desamparado, presa de un terror sagrado, que sólo podía remediarse con un conjuro colectivo de las fuerzas sobrenaturales" (Lafaye, 2000: 335).

El jesuita Francisco Javier Alegre afirma que la epidemia de 1736 causó por lo menos 40.000 muertes en la ciudad de México, que contaba a lo sumo con 150.000 habitantes y todavía fue más mortífera en Puebla y Querétaro. En ese clima la imagen de Guadalupe mostró su eficacia terapéutica: "a una escala que la hizo pasar de golpe de protectora de cada uno de sus devotos en particular al rango de salvadora de todo el cuerpo social" (Lafaye, 2000: 336).

Lafaye afirma que tanto el cuerpo civil como el eclesiástico, en nombre de toda la nación mexicana unida en un mismo destino, tuvo una importancia para la unidad de México cuando en 1737 se creó un lazo sagrado entre todos los mexicanos que se hacían llamar "siervos de Guadalupe" reconociendo su prodigio salvador como una victoria a la bestia del Apocalipsis y su popularidad y devoción siguió creciendo a lo largo de todo el siglo XVIII, convirtiéndose en el icono más importante de la identidad mexicana tras la Independencia de México. Esta intervención de la Virgen de Guadalupe contra la epidemia se produjo casi exactamente dos siglos después de las apariciones: "para fascinar a los espíritus criollos obsesionados por el milenarismo y a los indios impregnados de una concepción cíclica de su historia" (Lafaye, 2000: 338).

Hoy -a 500 años de la Conquista- en plena pandemia del Covid-19, una de las que ha azotado a la humanidad con mayores repercusiones globales, la Virgen de Guadalupe sigue siendo el elemento que verdaderamente funciona como icono fundacional de la cultura mexicana y fue la imagen elegida para iniciar la transformación de esta comunidad.

El pueblito de Santa Fe fue afectado, como muchos otros lugares de México y del mundo, por las pérdidas de familiares y de empleos como consecuencia de

la irrupción de esta nueva enfermedad. Hasta mayo del 2021 ha habido más de 350.000 muertos en el país según datos oficiales y se estima que puede ser un 60% más. El número de fallecidos está muy por encima al de la epidemia que había asolado a la población en el siglo XVIII, cuando esta devoción aumentó su popularidad. No se diga con las cifras de desempleo que han adquirido dimensiones altamente preocupantes.

Y no se trata de haber creado el equivalente a una "estampita milagrosa", sino de una propuesta de transformación civil de una comunidad, que puede convertirse en algo de mucho mayor alcance. El hecho de haber elegido la figura de la Virgen de Guadalupe -imagen intercesora- como punto de partida de la transformación si puede ser muy significativo, por haber sido elección de la propia comunidad, por su importancia simbólica en nuestro país y la reapropiación comunitaria que se hizo de esta.

México necesita una transformación profunda y ojalá que se genere tras la reflexión sobre las vivencias en la pandemia en diversos sectores: políticos, sociales, económicos, de salud, educación, medioambientales. Hay mucha gente valiosa trabajando para conseguir estos objetivos que conviertan esta sociedad en una más justa, más libre, más solidaria y con menos desigualdad y polarización, necesitándose más proyectos colaborativos con incidencia social de este tipo en diversos ámbitos, por lo que resulta fundamental concluir con las reflexiones de los propios artistas sobre este proyecto en particular.

Imagen 4. **Reapropiación simbólica del manto con constelaciones familiares de los vecinos.**

Consideraciones finales de los artistas: Paola Ibarra y Arturo Muela

El logro más importante del proyecto "Nos supieron llegar", fue lograr transformar la actitud de los vecinos, con resultados verdaderamente asombrosos, ya que pasaron de las quejas a las propuestas positivas, y de inconformidad, al compromiso. La Virgen fue un pretexto o punto de partida, que corresponde a sus gustos, intereses y cultura, pero el verdadero prodigio, fue el cambio de actitud de los vecinos de la comunidad en su trato hacia nosotros y hacia su propio entorno, ya que al trabajar en una colonia altamente politizada, tuvimos que lidiar con su enojo e inconformidad en un principio y encauzar esta energía al compromiso e iniciativas positivas de transformación.

Cada comunidad tiene su propia idiosincrasia, por lo que el proceso de encontrar los elementos con los que se identifiquen, hacen de cada grupo algo complejo. Solo entendiendo la individualidad de cada comunidad, se pueden hacer proyectos de impacto social real, personalizados, cuyo proceso a veces es lento o complejo, pero que vale la pena el esfuerzo y sobretodo, el resultado final.

Una crítica hacia otros artistas, arquitectos y proyectos urbanos, es que no invitan o facilitan la interacción: con parques en donde el césped es meramente decorativo y no puede ser pisado, sin suficientes lugares de reunión, bancas de descanso o sombras, es decir, espacios que solamente imponen el estilo del artista creador.

Nosotros tratamos de ser conscientes en la medida de lo posible de no sólo explotar nuestra creatividad, sino tener la responsabilidad de ser sensibles y responder a las necesidades reales de las comunidades en las que trabajamos, escuchando e interactuando con ellas y no sólo interviniendo o imponiendo nuestro carácter de creadores con un estilo determinado en su espacio o entorno más cercano sino dialogando y construyendo juntos en comunidad, sin dejar de explotar al máximo nuestras propias propuestas artísticas y creativas gracias a nuestros conocimientos y experiencia en este tipo de proyectos con incidencia social. Otra reflexión que tuvimos para próximos proyectos es la de involucrar a la comunidad contratándolos a ellos mismos con un sueldo justo desde el principio, para que la modificación de su propio espacio público sea más significativa aún y para que se sientan más involucrados, lo aprecien y lo cuiden más posteriormente.

El Covid-19 nos hace ver la urgencia de tener más espacios públicos diseñados, que promuevan las actividades recreativas y el descanso al aire

libre, sobre todo en las ciudades urbanizadas y en estas colonias marginales -muchas veces altamente politizadas-, en las que se evidencian otro tipo de necesidades como la de generar puntos de encuentro urbanos, por caracterizarse por tener viviendas muy pequeñas que los llevan a la necesidad de apropiarse del espacio público, explorando nuevas posibilidades sociales y creativas, en donde la inversión pública pudiera ir más allá de los intereses politizados para llevar a las comunidades experiencias de trabajo colaborativo y transformación social.

Referencias

Carrillo Pérez, Ignacio (1808), *Lo máximo y lo mínimo. La portentosa imagen de la Virgen de los Remedios conquistadora y patrona de la imperial ciudad de México.*

Cirlot, Juan-Eduardo (1992), *Diccionario de Símbolos*, México: Editorial Labor 77, en http://docshare02.docshare.tips/files/20368/203689084.pdf.

"Constelaciones familiares. Un peligroso método pseudocientífico", en https://www.psyciencia.com/constelaciones-familiares-un-peligroso-metodo-pseudocientifico/

Cuadriello, Jaime (2001), "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en Idea, Imagen y Materia", en *El Divino Pintor. La Creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

"Descubrimientos del Manto de la Virgen de Guadalupe "Emperatriz de América", en https://www.produccion-animal.com.ar/temas_historia/55-manto_virgen.pdf

Galindo Trejo, Jesús (2003), "La astronomía prehispánica en México" en *Lajas celestes, astronomía e historia en Chapultepec*. Jesús Galindo Trejo, et. al. México, CONACULTA.

Lafaye, Jacques (2000), *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, FCE.

Lorenzo, María Dolores; Rodríguez, Miguel y Marcilacy, David (2019), *Historiar las catástrofes*. UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas / Sobornne Université, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, Civilisations et Littératures d'Espagne et Amérique, en https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/709/709_04_00_introduccion.pdf

Mues Orts, Paula (2001), "Merezca ser Hidalgo y libre el que pintó lo Santo y Respetado: la Defensa Novohispana del Arte de la Pintura", en *El Divino Pintor. La Creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

Ruy Sánchez Lacy, Alberto (1999), "Visiones de Guadalupe", en *Artes de México*, No. 29.

Urrutia Albizua, Eugenio (2014), "Estrellas y constelaciones en el manto de Nuestra Señora de Guadalupe", 6 diciembre de 2014 en https://www.pinterest.es/pin/824299538041781857/

Muralismo y memoria activa. Arte comunitario como expansión del campo de las artes visuales.

Damian Ariel Barbarito
barbarito.damian@gmail.com

En este trabajo el objetivo es analizar y exponer un conjunto de intervenciones en el espacio público realizadas junto a un grupo de jóvenes de Lomas de Zamora de la localidad de Fiorito (provincia de Buenos Aires, Argentina) en el contexto del "Día nacional de la memoria, por la verdad y la Justicia". Desde una perspectiva de trabajo colaborativa y comunitaria buscamos ampliar el campo artístico visual, incorporando en las prácticas a un amplio público participante con elementos y modos de hacer procedentes de mundos ajenos. Antes de remitir a la experiencia, considero pertinente desarrollar algunas líneas acerca del contexto general en el que se desarrolla el fenómeno denominado "economía popular" en el cual se enmarca la práctica artística.

El capitalismo neoliberal destruyó el pleno empleo como perspectiva de vida de grandes sectores de la sociedad. Las políticas derivadas del consenso de Washington profundizaron los rasgos más destructivos del sistema capitalista que combinó la alta productividad de la nueva tecnología y la lógica excluyente de la economía financiera, dejando un tendal de miseria y desocupación. Estas políticas destruyeron la base productiva y construyeron un mercado inmobiliario excluyente y acentuó procesos de gentrificación que consolidaron la expulsión de grandes sectores de la población de los grandes centros urbanos (Perelman, 2018). Comenzó lo que podemos denominar la primacía de la lógica del descarte (Papa Francisco, 2015). En Argentina y en Latinoamérica en general, esto se consolidó con la introducción del agro negocio de base transgénica (1994) y otras tecnologías extractivistas (*fracking*, megaminería, etc) que ampliaron la frontera agropecuaria convertida ya en el principal factor de expulsión de la familia rural y de depredación sobre la naturaleza, produciendo un nuevo proceso, que según algunos autores, puede entenderse como de acumulación por desposesión (Harvey, 2004).

En la década de 1990, los excluidos consideraban su situación como circunstancial y producto de sus propias acciones recayendo, al menos en términos subjetivos, como su incapacidad de adaptarse a un mercado cambiante y novedoso. La construcción de la demanda, entonces, se orientó a la búsqueda de "trabajo genuino" entendido como empleo formal y con reconocimiento de derechos laborales que, desde los años 70 fueron desapareciendo en tanto contención y sostenimiento del trabajo. Las políticas públicas se consolidaron desde una mirada focalizada que se orientó a la entrega de planes de desempleo, aumentando el trabajo informal y no reconocido y multiplicándose la presencia de comedores y merenderos en los territorios que buscaban atender a las situaciones más urgentes. Este proceso alcanzó su apogeo a fines de la década del 90 expresándose con gran fuerza en la crisis del 2001. La explosión de actividades anteriormente marginales, como la recolección de materiales reciclables, adquirió niveles inéditos (Suárez y Schamber, 2007). Cooperativas de construcción buscaron atender tanto la problemática del empleo como de la falta de infraestructura en los barrios populares. Consolidando nuevos empleos que, sin embargo, seguían con bajos niveles de reconocimiento como actividades productivas y laborales (Fernández Álvarez, 2018). Estos cambios, el reconocimiento de una crisis social y laboral inédita en el contexto argentino, posibilitó nuevas formas de organización que, incluso desde políticas estatales a partir del año 2003, buscaron privilegiar el trabajo asociativo y comunitario, buscando recomponer la trama de relaciones locales y brindando cohesión, al tiempo que posibilitaron nuevas acciones de organización y demanda (Sorroche y Schejter, 2021). De esta manera, se fueron fortaleciendo nuevos movimientos que reconocían la importancia económica y comunitaria de estas actividades que se fueron consolidando al calor de la mayor crisis económica y social de nuestro país: cartoneros (Sorroche, 2019), empresas recuperadas, costureros (Señorans, 2020), etc, cooperativas autogestionadas, quienes se orientaron a las tareas de cuidados en los barrios y los que se desempeñaban en el marco de políticas socio laborales (Pacífico, 2019).

En estos nuevos movimientos se enmarca el accionar de este grupo de jóvenes organizados en el Movimiento de Trabajadores Excluidos (MTE) en torno al centro barrial "Uniendo fuerzas". Un espacio que desarrolla sus actividades en Fiorito, Lomas de Zamora, sobre el camino de la Rivera, frente al Riachuelo, en el barrio popular "2 de mayo"[1] como comedor y centro día para personas

[1] Registro Nacional de Barrios Populares (ReNaBaP) ID 1157-Dos de Mayo

con problemas de consumo de drogas. Además se desarrollan actividades como murga, deporte y la que atañe a este trabajo, muralismo e intervención urbana. Es en este taller, que junto a un grupo de jóvenes en Fiorito, vinculados a cooperativas de cartoneros y comedores comunitarios, venimos trabajando en el desarrollo de una narrativa visual de los oficios y relatos surgidos de los sectores populares como respuesta a la exclusión del mercado formal de trabajo. Pintando en las fachadas y paredes de las cooperativas y espacios comunitarios que estén en una relación directa con estos oficios.

Imagen 1. Asamblea barrial en el Espacio comunitario "Uniendo fuerzas" de Villa Fiorito

Proceso comunitario

Los disparadores que inician el proceso de un mural son variados. En este caso, en una reunión con vecinos a principios de marzo, y ante la certeza de que la situación epidemiológica no iba a permitir una movilización a

Plaza de Mayo, José, uno de los vecinos que participa regularmente, acerca la propuesta de realizar una serie de acciones durante ese mes tendientes a conocer, reflexionar y realizar un aporte a la cuestión de la memoria en la ciudad. Impulsamos, entonces, una serie de encuentros con la comunidad, asambleas barriales y cine debate que culminaron el 24 de marzo con la realización de un mural.

La elección del sitio donde realizar la intervención no fue azarosa, evaluamos alternativas y buscamos un espacio de especial significación en la historia local que signifique un aporte a la recuperación de la memoria. Partimos de la concepción de que estas intervenciones cumplen una importante función educativa (Avellano Norte, 2015), como herramienta para conocer y reflexionar, en este caso, en torno a los procesos de lucha en la década de los 70 y los desafíos y derroteros transitados por el movimiento de derechos humanos en la búsqueda de verdad y justicia.

En esta búsqueda de un espacio particular para la acción consideramos de manera especial el hecho de que en el amplio abanico de lo que se refiere a muralismo e intervenciones urbanas, las condiciones de producción y de recepción son fundamentales, y que no siempre lo público tiene relación con lo comunal, lo popular y puede ser de otro tipo (Costa, 2015). Por lo tanto, los modos y el lugar son variables fundamentales para que la acción se constituya como verdadero medio de comunicación y expresión cultural de las demandas, memorias y reflexiones populares.

El lugar que finalmente elegimos para la realización del mural fue el bajo puente de la autopista en el cruce de las avenidas Ejército de los Andes y Camino negro. Uno de los sitios identificados por H.I.J.O.S. en el Mapa de la memoria de Lomas de Zamora como una esquina de falsos enfrentamientos. En ese lugar el 21/07/1976 las fuerzas de seguridad emboscaron y asesinaron a Gladis Noemí García, Liliana Edith Molteni y Roberto Raúl López. El lugar carecía de cualquier tipo de identificación que diera cuenta de esta historia.

Una vez designado el sitio de intervención comenzamos la etapa de diseño de los mecanismos y modos en los que la misma se iba a realizar. Para ello partimos de una serie de preguntas disparadoras que nos permitieron generar reflexión sobre este asunto: "¿Cómo sostener un colectivo que preserve la dimensión de singularidad? ¿Cómo crear espacios heterogéneos, con tonalidades propias, atmósferas distintas, en las que cada uno enganche a su mundo? (...) ¿Cómo dar lugar al azar, sin programarlo?" (Pelbart, 2009: 44).

La diagramación de esta intervención la hicimos contemplando tres ejes ordenadores. El primero es el carácter comunitario de la obra. Entendiendo que las visiones e ideas de varias personas trabajando conjuntamente aportan riqueza y potencialidad a las imágenes, ya que, no se trata de una visión particular de un creador o autor. En este sentido nos resulta importante diferenciar entre obra colectiva y comunitaria. Es común la realización de murales en los cuales existe un artista que propone un diseño y la comunidad ayuda en su ejecución (Castellanos, 2017:148). Si bien hay una participación real en la elaboración de la obra, no la hay en el diseño y no es el tipo de experiencias que buscamos.

El segundo eje es el de protagonismo de la comunidad, lo cual está estrechamente vinculada con lo anterior. Los integrantes de los barrios cercanos del espacio donde se va a realizar la intervención participan activamente en todas las instancias que implica el trabajo. Entendiendo que una obra comunitaria es aquella en la cual hay una participación real en la elaboración de la obra, así como en el diseño, el debate, la investigación y la ejecución de la misma (Castellanos, 2017:148). Buscamos especialmente que en las instancias de armado, diseño de boceto y planificación, la participación sea más amplia, involucrando a la mayor cantidad de actores posibles, ya que es ahí donde se definen los trazos generales del mural.

La tercera noción es la de construcción de un espacio público con sentido de pertenencia a la comunidad donde está inscripto el sitio a intervenir. Producimos imágenes que parten de los relatos e imaginarios grupales. A las mismas les incorporamos los elementos visuales que el grupo considere pertinente y reconozca como propios. Pueden ser colores o elementos icónicos vinculados a la historia, geografía o cultura.

En función de estos tres ejes es que planteamos el diseño de un mural con dos tipos de zonas: definidas y abiertas. Las primeras abarcan el lema del 24 de marzo: "Memoria, Verdad y Justicia" y los nombres de las personas ejecutadas en el sitio. El segundo tipo lo pensamos como espacio libre para la intervención del público que asista el día de la realización del mural. La consigna que propusimos fue que cada persona plasmara una frase o palabra de lo que significa para ella la fecha.

La profundización del diseño del boceto la realizamos en asamblea barrial buscando, en conjunto, ir encontrando los elementos que nos parecían que era preciso que estén en la imagen. A pedido de algunos vecinos realizamos la

proyección de películas de carácter documental en el centro barrial "Uniendo Fuerzas" y en esas instancias de debate se hicieron presentes otros elementos que incorporamos al diseño: los pañuelos, imágenes de las abuelas de la plaza de mayo y el árbol como icono de la campaña nacional convocada por los organismos de derechos humanos: "Plantamos Memoria".

Las zonas abiertas del mural nos parecen centrales para darle expresión material concreta a dos nociones. La primera es que los y las trabajadores son sujetos de un conocimiento propio que es necesario recuperar y que debe estar plasmado en la obra. La segunda es visibilizar que la enunciación es siempre colectiva (Deleuze y Guattari, 1980:30). Que no se asimile visualmente a una ejecución realizada por una singularidad solitaria. Que presente algunas rupturas de continuidad por donde afloran los gestos, las frases, los colores, puntos y líneas. Que permita recuperar formas de marcación populares. Marcando hitos, hechos o perspectivas en torno a la propuesta global.

Imagen 2. **Boceto colaborativo**

Con el diseño de la intervención y del boceto el siguiente paso fue organizar la jornada y la convocatoria. En instancias colectivas se distribuyeron las tareas de traslado de pinturas y andamios, grupo de armado, prensa, sonido y gazebo, comida, agua, desarme y limpieza. Es en este momento donde afloran las herramientas de organización comunitaria. Los mecanismos de asignación de tareas y los roles establecidos dan cuenta de una experiencia aceitada de organización barrial donde se replican los mecanismos que implementan para desplegar cualquier otro tipo de evento, como ser un festejo por el día del niño, la organización de una olla popular o cualquier otra iniciativa que demande un despliegue logístico y operacional.

Jornada de mural

La convocatoria a la jornada fue abierta y pública utilizando las redes sociales para ampliar la difusión. La recepción por parte de la comunidad fue muy positiva, siendo muy numerosa la participación.

Imagen 3. Registro de la jornada tomada por una de las participantes

A medida que se iban acercando las personas se las invitaba a integrarse a alguno de los agrupamientos conformados en torno a diferentes niveles de participación en la jornada. Un primer grupo se dedicó a armar los andamios y se dedicó a hacer el planteo general del boceto. Un segundo grupo fue tomando diferentes colores con los que fue fondeando y generando las zonas que sirvieron de soporte para el tercer grupo que escribió numerosas frases y palabras. Otro grupo se dedicó al dibujo del árbol y los pañuelos característicos de las madres de plaza de mayo. Hacia el final de la jornada se incorporaron

los nombres de los jóvenes victimas del accionar del terrorismo de estado junto a una leyenda alusiva.

A un costado de la zona de mural armamos una radio abierta. Desde la misma pasamos música, audios pertinentes a la fecha e invitamos a los participantes a hacer uso de la modalidad de micrófono abierto. Hicieron uso del mismo varios vecinos, siendo la intervención más destacada la de los representantes de HIJOS de Lomas de Zamora por la vinculación personal, emotiva y militante que tienen con el sitio en el que se desarrolló la actividad. La sonorización del evento aportó a la generación de un ambiente donde vecinos se sumaron a ver y escuchar, se armaron pequeños grupos de socialización y debate, configurando estadios diferenciados de participación en el evento. Se podía pintar, escribir, aportar frases, colorear zonas, aportar música para la reproducción y también mirar, sacar fotos y tomar mate, incluso un grupo de vecinas elaboró y llevó pizzas. Siendo todo parte de la misma jornada.

Una decisión que tomamos en cuanto a la utilización de redes sociales fue que no se iba a hacer una difusión centralizada del registro del evento, sino que se propuso que cada persona saque fotos, las difunda en sus perfiles personales y que, en la medida que lo desee, comparta esas fotos para tener una carpeta común con el material. Esta elección lo que persigue es generar un grado de apropiación barrial amplio, a la vez de despejar fantasmas de apropiación individual o particular de una actividad, que es entendida como "del barrio". Este criterio fue de amplia aceptación y con los registros socializados por algunos participantes se realizó finalmente un video que circuló en grupos de mensajería instantánea (whatsapp y telegram).

Poética de lo comunitario

Todo este proceso si bien plantea varios aspectos que son comunes a otras experiencias de vinculación entre muralismo y movimientos sociales tanto de Argentina como de Latinoamérica, como son el boceto participativo y la instancia asamblearia de debate de propuestas, presenta algunas cuestiones que entendemos que son diferentes en el proceso de ejecución del mural. En esta experiencia el resultado final se encuentra abierto, está sujeto a la intervención y el devenir del colectivo participante, que mediante un conjunto de intervenciones particulares plasma una huella tangible y diferenciable en el cuerpo final de la obra.

Nos gusta pensar esta experiencia como un ensayo de estéticas relacionales donde el foco está en las situaciones relacionales, las cuales en su "resolución formal" están alejadas de una clásica obra de arte mural haciendo material la idea de que "solo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene la propuesta artística con otras formaciones" (Bourriaud, 2008: 22). En otros términos podríamos afirmar que la intersubjetividad desplaza al objeto u obra (Gil: 2017:216). A diferencia de otras experiencias en donde, esa pretensión quedaba circunscrita a los espacios tradicionales del arte, y acotada a sus lógicas de producción, distribución y recepción. En este caso, el carácter de organización comunitaria, juega un rol clave posibilitando una experiencia desde lo sensible, desde esa dimensión propia del vivir cotidiano de cualquier persona o colectividad. Un lugar desde el cual se configura otra relación con la existencia: "el lugar de exposición, presencia y apertura ante los otros" (Gil, 2017:216)

En el contexto de prácticas comunitarias parece estar de más afirmar que nadie crea, ni pinta, ni produce conocimiento solo. Sin embargo, en la ideología dominante, en ciertos hilos de la historia del arte, se postula al artista como "solitario e irredento" (Bourriaud 2008: 101). Hacer visible la huella particular de múltiples participantes es una manifestación pública de que consideramos que la enunciación siempre es colectiva (Deleuze y Guattari, 1980:30) buscando romper cualquier línea de continuidad que permita postular que ha sido emitida por una singularidad solitaria.

Un segundo factor donde se visualiza la incorporación de elementos comunitarios que no son propios del muralismo es la "radio abierta", la cual funciona como un lugar de exposición, presencia y apertura ante la comunidad y posibilita una doble operación. Por un lado, trabaja desde lo sensible mediante el aporte de elementos a la experiencia como música, discursos y sonidos. Y por otro lado genera un puente por donde personas por fuera del mundo de las artes pueden acercarse, "entrar", y ser parte activa de la producción de la intervención.

Podríamos ensayar algunas líneas en torno a esta experiencia que implica una especie de "poética de lo comunitario". Poética que la entendemos como una suerte de conjuro de elecciones que transitan un espacio de cruce entre lo organizado y lo caótico; lo duro de lo planificado y lo blando de lo espontáneo; lo movilizador de lo colectivo y la liviandad de la gestualidad o huella particular; lo frío de las herramientas electrónicas de registro y conexión frente a la calidez del encuentro presencial con los otros, de poner el cuerpo y

de pararse en el espacio público en una acción a ser leída por terceros acerca de gustos, identidad, género, etc que da cuenta de quiénes somos y a quiénes representamos.

No apuntamos a individuos particulares sino a sectores de la sociedad, por ello ubicamos las intervenciones en espacios públicos. Los cuales representan, tomando la definición de Mau Monleón de un "entramado complejo entre aspectos sociales, políticos y culturales en donde los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política" (2000:1).

En todo este proceso, sobre las capas de lo comunitario, lo organizativo y lo discursivo planteamos una búsqueda, la de la unidad, unidad compositiva, unidad temática, unidad de estructura de color y más unidades formales. No como uniformidad. Sino como un principio, llamemos político, de entender que la unidad es lo más importante, que puede potenciar a cada uno, que se potencia en la pluralidad y que brinda un marco común de acción y desarrollo.

En toda esta experiencia que gira en torno al espacio público. Nos interesa resaltar la vocación y la posibilidad de generar aportes a la reminiscencia de la memoria colectiva. Desarrollamos una praxis artística en el contexto de un colectivo que carga con estigmas y la depauperación de sus condiciones de vida. En este punto podemos decir que el arte funciona como un dique de contención frente al pesimismo de la racionalidad, que nos aporta fosforescencia y alegría; que nos permite soñar, salir de la umbría y aposentarse en otro mundo posible.

Reflexiones finales

A modo de conclusión, consideramos que se da una expansión del campo de las artes, entendido en los términos que Rosalind Krauss, en la década del 70, definió a una nueva forma de observar, operar, reflexionar y explicar los cruces posibles entre el arte, el paisaje y la arquitectura, a un conjunto nuevo de sujetos, de territorios y de relaciones sociales.

Un proceso que desarrollamos a partir de organización comunitaria en un barrio que no forma parte de ningún circuito de producción artística, con un conjunto numeroso de personas que no se identifican ni se auto perciben como "artistas" en el marco de un conjunto de relaciones sociales surgidas en este marco de relación comunitaria, barrial o laboral, en el cual es este mismo entramado de relaciones el que funcionó generando las condiciones sociales de producción de esta experiencia artística en el espacio público.

El ámbito del espacio comunitario, las prácticas colaborativas, las incursiones en el sonido, el audiovisual y la participación activa de un amplio público participante; o más precisamente, la estrecha vinculación entre la incorporación de elementos de otras artes o disciplinas, como el video, foto, música, con herramientas organizativas, como la radio abierta, son algunas de las estrategias que nos posibilitan darle forma a esta expansión de las artes visuales.

El despliegue de estos procesos y métodos nos han facilitado el desarrollo de un cuerpo de prácticas que lograron dotar de materialidad y visibilidad en el espacio público a un conjunto de reflexiones, vivencias y subjetividades, en torno a la identidad y la recuperación de la historia y la memoria, de jóvenes y vecinos de barrios populares de la localidad. En clave de campo del arte, al mismo tiempo, con este accionar se busca revitalizar la escena local, mediante la incorporación de una geografía y población que se encontraba al margen de las experiencias y problemáticas del arte contemporáneo.

Finalmente, consideramos importante postular que este conjunto de acciones que desarrollamos, no son ajenos a las problemáticas y necesidades del contexto de barrios populares, sino que son activos catalizadores de reflexiones en la comunidad y que la cuestión de la memoria, los derechos humanos y la participación protagónica emergen como inquietudes actuales y movilizadoras de la comunidad.

Imagen 4. (Fragmento) Registro del resultado final del proceso comunitario de mural.

Referencias

Avellano Norte, Juan (2015), *La pintura mural y su didáctica* (tesis de doctorado), Universidad Complutense de Madrid.

Bourriaud, Nicolás (2008), *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Castellanos, Polo (2017), "Muralismo y resistencia en el espacio urbano". *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), 145-153.

Costa, Ana Gutiérrez (2014), "El mural como forma alternativa de arte y comunicación", en *Arte y espacio público: muralismo, intervenciones y monumentos*; compilado por Circosta, Carina y Claudia Lobeto. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México. Ediciones Era.

Fernández Álvarez, María Inés (2018), "Más allá de la precariedad: prácticas colectivas y subjetividades políticas desde la economía popular argentina", en *Revista Iconos*, no. 62, pp. 21-38.

Gil, Francisco Javier (2017) "Poéticas de lo cotidiano, estéticas de la vida". *Revista Nómadas* 46, Universidad Central de Colombia.

Harvey, David (2004), *El "nuevo" imperialismo: acumulación por desposesión*, Buenos Aires, CLACSO.

Krauss, Rosalind (1979) *La escultura en el campo expandido*. Barcelona. Editorial Paidós.

Mau Monleon (2000) *Arte público – espacio público*. Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.

Pacífico, F. (2019), "Ni vagos, ni planeros. Trabajar en programas sociales del conurbano bonaerense", en *Bajo sospecha. Debates urgentes sobre las clases trabajadoras argentinas*. Fernández Álvarez y otros. Buenos Aires, Callao cooperativa cultural.

Papa Francisco (2015) *Laudato SI': Carta Encíclica del Sumo Pontífice Francisco: A los Obispos, a los Presbíteros y a los Diáconos, a las personas consagradas y a todos los fieles laicos sobre el cuidado de la casa común.* Lima: Paulinas.

Pelbart, Peter (2009), *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Perelman, Mariano Daniel (2018), *Disputas en torno al uso del espacio público en Buenos Aires*, Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de Recursos Humanos; Caderno CRH; 31; 82; 1-2018; 87-98.

Señorans, Dolores (2020), "Economías Populares, economías Plurales", en *Cuadernos de Antropología Social*, n.º 51 (julio).

Sorroche, Santiago (2019), "Rompiendo la bolsa. La construcción de política ambiental desde las cooperativas cartoneras", en *Bajo sospecha. Debates urgentes sobre las clases trabajadoras argentinas*. Fernández Álvarez y otros. Buenos Aires, Callao Cooperativa cultural.

Sorroche, S. y Schejter, M. (2021), "'Sigo siendo el mismo de siempre'. Imágenes de la clase obrera argentina en la construcción de la Unión de Trabajadores y Trabajadoras de la Economía Popular (UTEP)", en *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* Vol. 5, No. 10.

Suárez, F. y Schamber, P. (2007), "Recuperadores urbanos de residuos (cartoneros), inclusión social y sustentabilidad", en *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, Guadalajara, Asociación Latinoamericana de Sociología.

Muralismo: Arte urbano. Un museo al aire libre en el Partido de General San Martín, Argentina

María Florencia Seráfica
Universidad de Buenos Aires
florenciaserafica@gmail.com

En el presente trabajo se analiza la recepción y los lineamientos principales del programa de arte urbano denominado "San Martín Pinta bien", llevado a cabo en el partido de General San Martín, provincia de Buenos Aires, Argentina. Son abordadas desde diversos enfoques tanto las incidencias del proyecto en la comunidad, entre ellas la revitalización del espacio público, como su denominación de "Museo al aire libre" y las políticas culturales que lo sustentan.

Para reflexionar sobre los conceptos de identidad, pertenencia y patrimonio cultural presentes en la concepción de este proyecto, se partirá de lo desarrollado por Hernández y Quevedo. Se tomará para el estudio de caso lo que los autores entienden como construcción de la ciudadanía: la importancia del papel de la cultura como instrumento de desarrollo local, la inclusión de políticas, y las estrategias artísticas y culturales como palanca para impulsar los procesos de cambio (Hernández y Quevedo, 2010). Se tienen en cuenta también, desde una perspectiva teórica decolonial, los trabajos de Walter Mignolo (2010) en relación al concepto de geopolítica, resaltando la importancia de situarse territorialmente y sensiblemente en una geografía determinada.

Tomando como punto de partida el patrimonio cultural, se abordaran la gestión cultural y los derechos culturales de los habitantes implicados en el proyecto artístico. Se parte para el análisis del texto de Sánchez Gómez, quien se refiere a la gestión cultural como un proceso de producción y administración de espacios, y que "ante todo, debe cimentar su trabajo en la generación de políticas culturales para que la cultura se fortalezca, como base para la organización comunitaria" (2014: 234). En relación a estas nociones, se analiza el caso de estudio desde el derecho cultural y su

incidencia en la concepción del patrimonio cultural, a partir del escrito de Miguel Ángel Mesinas Nicolás, quien postula que [...] el patrimonio cultural aparece como un modelo o referencia, como un sólido elemento que enriquece tangiblemente la vida cultural de todos los niveles sociales y cuenta con un bien congruentemente delimitado, viable generador de historia y educativo [...]" (2016: 9). Se piensa además los conceptos de lo popular, lo público y lo privado a partir de autores como **Néstor García Canclini (**1983) y Ticio Escobar (1986). Por último, se desarrollan las implicancias de la faceta propiamente artística que da vida al proyecto, pensando el arte y lo estético desde los trabajos de Enrique Dussel (2018) a partir de una estética de la liberación. Los murales son entendidos para este estudio bajo la denominación de arte urbano y comunitario. Se desprende de esta calificación, el análisis museológico, pensando los murales en su conjunto como un museo al aire libre, analizando las implicancias de esta denominación. Así como también bajo la propuesta de políticas culturales que entendemos buscan incorporar a un *no público*, en palabras de Cora Delgado (2012), en la apreciación del arte, el disfrute y la vivencia del espacio público y la incorporación a la vida cotidiana del patrimonio material.

2. Historia del programa

El programa denominado "San Martín Pinta Bien. Programa Municipal de embellecimiento urbano" comenzó a ser implementado en el año 2012 por la Subsecretaría de Cultura del partido. El objetivo principal del programa es recuperar el espacio público y embellecer los paredones deteriorados del distrito. Los murales realizados son en su mayoría de autoría de artistas sanmartinenses, y hasta el momento el partido cuenta con más de 300 murales. Los diseños elegidos remiten a valores sociales, personajes de la cultura popular, símbolos distintivos de cada barrio, y alguno de ellos optan por un arte abstracto. En el año 2019 fue creado el Museo de Arte Público, un corredor con murales de reconocidos artistas locales ubicados en la Avenida 25 de Mayo. Se resalta que: "Los artistas locales dan color a las fachadas de edificios industriales, residenciales y paredones de plazas y parques. Además, el programa promueve la participación colectiva de vecinos, colegios, instituciones y fábricas de la ciudad" (Zona Norte diario, 2015).

Los murales se localizan tanto en la entrada y salida del municipio como en los lugares más transitados de los diversos barrios que conforman el

partido. Se han realizado murales en los corredores de la calle Perdriel, Ruta 8, Avenida 25 de mayo, el Liceo Militar, los túneles de San Andrés, puentes de Villa Ballester, y siendo un barrio de tradición fabril, varios de los murales fueron realizados en las paredes de las numerosas fábricas del partido. Entre los lugares intervenidos figuran también numerosas plazas, colegios de la zona y centros de deporte barriales.

Imagen 1. Terminal de Ómnibus de General San Martín. Autor Liongraff. Foto: San Martín Pinta Bien.

Se prevé que progresivamente cada mural cuente con una cédula con la información completa de la obra, palabras escritas por los artistas y un código QR para escanear desde el celular y así poder acceder al mapa online de todos los murales. Hoy en día se pueden encontrar imágenes de los murales realizados en las redes sociales del proyecto, oficiando como un catálogo artístico de las diversas intervenciones realizadas en el partido.

Como foco de análisis de este proyecto se tomaran principalmente los objetivos del programa: la mejora del espacio público, la percepción de la

ciudad, y cómo a través del arte se logra constituir un sentido de identidad entre los habitantes del Parido de General San Martín, fortaleciendo así su relación con el espacio público y el patrimonio local, buscando democratizar y popularizar el arte entre los vecinos.

3. Un museo al aire libre

El programa "San Martín Pinta Bien" es definido desde el municipio como "un museo al aire libre", antes de analizar lo que esto implica, se definirá cómo se inserta este concepto en la tradición museística y en su relación con el público. En un principio, *La Encyclopedia Britannica* en su edición de 1974 definía museo, en palabras del director del ICOM Rugues de Varine-Bohan, como: "Una institución que reúne, estudia y conserva objetos representativos de la naturaleza y del hombre con el fin de mostrarlos después al público para su información, educación y deleite" (Alonso Fernández, 1999: 30). En esta definición, el término museo incluye no sólo aquellas instituciones conocidas como tal sino también las galerías de arte (no comerciales), las galerías de imágenes, los seculares tesoros eclesiásticos, ciertos monumentos históricos, las exposiciones permanentes al aire libre, los jardines botánicos y zoológicos (Alonso Fernández, 1999: 36).

En esta primera definición, si bien los fines de la institución museo se definen desde la concepción de un museo tradicional (un edificio + una colección + un público), se puede observar que también comienza a abrirse hacia otro tipos de objetos y espacios no contenidos dentro de un edificio museal tradicional. Luis Alonso Fernández resalta en su texto que según la UNESCO el museo debe ser una institución al servicio de la sociedad que "[...] adquiere, comunica y, sobre todo, expone con la finalidad del estudio y del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre" (*Ibíd*: 37). Si bien estos lineamientos continúan hoy en día, el museo tradicional ha sido, o por lo menos intenta ser, superado. El nuevo museo, en cambio, estaría compuesto ahora por: un territorio -estructura descentralizada- + un patrimonio - material e inmaterial, natural y cultural- + una comunidad -desarrollo-, planteado como un sistema abierto e interactivo, en diálogo entre sujetos (*Ibíd*: 102). Esta nueva concepción del museo es de suma relevancia para el estudio del proyecto, ya que es un claro ejemplo de un museo que pasa de estar radicado en una institución, por ejemplo un edificio, a un museo radicado en un territorio descentralizado.

Es a partir de esta nueva concepción de museo que es posible hablar de forma particular de los Museos al aire libre o ciudades museos. Este tipo de museos fueron creados para mostrar objetos en un determinado espacio urbano, ya sea un jardín, un parque o en un lugar histórico. En su investigación, Alonso Fernández expone que estos museos deben ser considerados como auténticas realidades museísticas, que han superado las barreras físicas impuestas por los objetos en los museos convencionales. Resalta además que según la UNESCO, "[...] en esta categoría están comprendidos los museos, las viviendas y los monumentos históricos de los museos al aire libre que evocan o ilustran ciertos acontecimientos de la historia nacional" (*Ibíd*: 127). Este tipo de museos junto con los ecomuseos, son definidos por su propia asociación, de carácter europeo, EVE Museos e Innovación retoma la clasificación realizada por Rivière a partir de una evolución de colecciones sin edificios, enfocándose en la conservación ambiental y la regeneración de su entorno. Por su parte Gerardo Mosquera postula al respecto de la evolución de los museos, a raíz de los cambios morfológicos y metodológicos del arte, el concepto de museo como *hub*, lo que implica pensar una institución descentralizada "[...] que simultáneamente concebiría, curaría, y participaría en proyectos diversos en lugares diferentes en todo el mundo" (Mosquera, 2010: 146). Esta nueva concepción de museo posibilitaría incluir exhibiciones, arte urbano, talleres, acciones y programas artísticos, con un espacio como núcleo central o directamente en el cual es espacio tendería a desaparecer, oponiéndose a la idea del centralismo hegemónico que mantiene el museo tradicional. Esta concepción utópica de museo, como señala el autor, podría potenciar y expandir la iniciativa de nuevos sujetos artísticos en su contexto, respondiendo a los nuevos desarrollos "[...] con el museo participando en el lugar mismo donde las prácticas artísticas tienen lugar" (*Ibíd*: 148).

Se puede pensar que esta nueva concepción de museo de alguna forma se ve aplicada en el conjunto de murales que se buscó construir en el partido, sin embargo es preciso señalar que lo que se modificó de forma sustancial es la interacción con el público. A diferencia de los museos tradicionales, o aquellos que tienen un edificio único, los museos al aire libre se relacionan con el público de forma radicalmente diferente. En un primer lugar, se rompen en ellos las barreras que se generan entre el público "culto" habituado a concurrir a los museos, y el denominado *no-publico*. Como señala Cora Delgado en relación a este último concepto:

> El prestigio de la cultura de la clase dominante, representado en los museos de arte, refuerza la inclusión de unos y determina la exclusión de otros. El no público,

> constituido por grupos sociales fragilizados social, económica y culturalmente, ha permanecido, casi siempre, excluido de los museos (Delgado, 2012: 161).

Estos museos, habilitan de este modo un contacto con la comunidad de forma genuina y con una mayor posibilidad de expresión de sí misma y de su entorno inmediato. De esta forma, se puede decir que los llamados museos al aire libre, y en nuestro caso particular el de General San Martín, ayuda a captar al *no público* mediante los murales a los que la población tiene acceso en diferentes lugares de su barrio. Este público se encuentra de esta manera inmerso en su entorno con obras de arte creadas por sus conciudadanos, habilitando el surgimiento de una experiencia estética cotidiana.

Como antecedentes de este tipo de programas se pueden señalar *The East Side Gallery*, situada en la cara este el muro de Berlín en Alemania. Este espacio cuenta con ciento tres murales pintados por diferentes artistas de todo el mundo, rindiendo homenaje a la libertad y a la caída del muro luego de la guerra fría. Además, en Europa existe la llamada *Association of European Open Air Museums* que se ocupa de la conservación y de la gestión de diferentes museos al aire libre en diversas ciudades de la comunidad Europea. En Argentina, podemos encontrar museos al aire libre como los del barrio de la Boca y el de la ciudad de Rosario. Este último presenta mayor similitud con nuestro caso de estudio, ya que su proyecto consiste enplasmar reproducciones de obras de artistas rosarinos a escala gigante colocándolas en medianeras de edificios. Las obras permanecen pintadas por un período de tiempo pre acordado con los consorcios de los mismos.

Es posible señalar además otra de las características de este tipo de Museos al aire libre es su carácter de Museo público. El autor François Mairesse postula que:

> El carácter público indica el potencial colectivo de este bien. Dos criterios definen el bien público: el de la "no-rivalidad", definido por Samuerlson, que implica que no puede haber rivalidad entre los consumidores, sobre todo cuando el bien no puede destruirse tras consumírselo (todo el mundo, a plazos, podrá consumirlo); el de la "no-exclusión", que indica que los consumidores no pueden verse impedidos de consumir el bien, en particular por la fijación de un precio de entrada (2013:112).

Esta característica es de suma importancia, ya que asegura que el bien cultural y patrimonial puede llegar en igualdad de condiciones y de alcance a todos los

habitantes de la ciudad. Sin embargo, podría señalarse que el solo hecho de que la ciudad se plantee como objetivo la realización de murales en la ciudad, no implica que dicho proyecto no precise de un trabajo para y con la comunidad receptora, tanto a nivel educativo como en relación a la apreciación estética. Es preciso también reforzar los valores de la conservación del patrimonio, que podrían prevenir futuras pintadas o grafitis que perturben la unidad y el mensaje de los murales. Entran en juego frente a este tipo de producciones, los conceptos de lo popular y lo público. El primer concepto puede ser pensado a partir de lo desarrollado por Néstor García Canclini. Este autor especifica que lo popular es primeramente un proceso colectivo, que puede servir para identificar la diversidad de relaciones sociales y culturales de los sectores subalternos. Canclini especifica que "Lo popular se construye en la totalidad de las relaciones sociales, en la producción material y en la producción de significados, en la organización macroestructural, en los hábitos subjetivos y en las prácticas interpersonales" (Canclini, 1983: 164). En relación con esta definición, Ticio Escobar señala que el arte popular implica un factor de auto afirmación, con la intención de "[...] vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo" (Escobar, 1986: 126). Se constituye de esta manera como un cuerpo de imágenes y formas creadas por una cultura para replantearse sus verdades, discutiendo los límites de la sensibilidad colectiva e intensificando la experiencia social. Lo popular aparece de esta forma asociado muchas veces con lo colectivo, lo que invita a plantear su relación con lo público. Por el propio carácter de las obras que constituyen el proyectoanalizado es insoslayable asociar el muralismo a estos conceptos, ya que su realización implica tanto una construcción de carácter popular,al tener en cuenta la historia local en sus tematicas así como es realizado por artistas del partido, como su carácter público al estar pintados en muros exteriores y con un acceso no restringido.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Enrique Dussel (2018) señala al respecto que las comunidades deben tener plena autoconciencia de ser el sujeto colectivo de la creación artística, siendo la comunidad la sede creativa de toda obra estética. Se posibilita de esta manera una estética de la liberación, en la cual cada pueblo desarrolla su potencialidad creadora, mediante su auto-expresión. Como señala el autor al respecto de estas experiencias comunitarias "[...] es un querer comunitario que produce la obra de arte y de la cual se tiene pleno dominio, que se expresa en esta confesión: 'para que a cualquiera que llegue a visitarnos podamos explicarles lo que significa'" (Dussel, 2018: 32).

Es preciso señalar también el concepto teórico de geopolítica (des-colonial) del conocimiento y del entendimiento desarrollado por Walter Mignolo (2010). Este concepto surge en oposición a la negación e invisibilización de sujetos no incluidos dentro de un ámbito de conocimiento legitimado desde afuera.

> En consecuencia, la geo-política y corpo-política del conocimiento surge de la des-identificación y des-clasificación de los sujetos imperialmente negados, surge como epistemología y política des-coloniales que afecta y afectará el control político y económico y la hegemonía de larga data de la política (neo) liberal y del capitalismo (Mignolo, 2010: 36).

La identificación con una geopolítica particular requiere de la conformación de una identidad ubicada en una realidad histórico-cultural, lo que posibilita la creación de un arte local enriquecido por las vivencias personales y comunitarias.

4. Políticas culturales y espacio público

El programa San Martín Pinta Bien surgido en el año 2012, se gestiona como un programa Municipal de embellecimiento urbano implementado por la Subsecretaría de Cultura del partido de General San Martín bajo la intendencia de Gabriel Katopodis, quien estuvo frente al partido desde el año 2011 hasta el año 2019. El objetivo principal del programa es recuperar el espacio público y mejorar la vista e infraestructura de las paredes deterioradas del distrito. Al conformarse como un barrio de tradición fabril, el partido cuenta con numerosos paredones de fábricas que sirven como base para futuros murales. Las obras realizadas hasta el momento son en su mayoría de autoría de artistas sanmartinenses, lo que ayuda a reforzar la identificación y el sentimiento de pertenencia de los habitantes. Como señala Laura Santarone, Subsecretaria de cultura del municipio: "Estamos tratando de hacer más amable el espacio urbano, seguir embelleciendo la ciudad de San Martín, reforzar este espíritu de identidad que va teniendo distintas temáticas en el tiempo" (Canal Gabriel Katopodis, 2018).

Es importante destacar que la incidencia de este programa en la conformación de la identidad local, como se verá más adelante, tiene sus orígenes en una política cultural específica que busca promover las artes y la cultura.

García Canclini postula que las políticas culturales son "el conjunto de intervenciones llevadas a cabo por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social." (García Canclini, 1987:26). Estas políticas se relacionan a su vez con el concepto de derecho cultural planteado por Miguel Ángel Mesinas Nicolás (2016), quien resalta el contenido normativo del artículo 15, del *Comité de Derechos Económicos Sociales y Culturales* facultado por el Consejo Económico y Social de la ONU de 2009, en donde se expone que el derecho a participar en la vida cultural puede calificarse de libertad, y que no puede ser posible si el gobierno no toma medidas positivas al respecto, asegurando y facilitando la participación en la vida cultural y en el acceso a los bienes culturales, así como comprometerse a preservarlos (2016: 4). Tomando el caso particular de análisis, como se señala en un video de difusión del proyecto: "El objetivo es mejorar el entorno, la percepción de la ciudad, y a través del arte sumar a este sentido de identidad que se está buscando que tengan los habitantes de San Martín" (Canal Gabriel Katopodis, 2018). La importancia del programa reside de esta forma, y de manera implícita según se puede observar en sus discursos, en democratizar y popularizar el arte para todos los vecinos de San Martín. Una de las artistas que participa en el proyecto, Florencia Ramondetta, expresa que: "Tomar el espacio público es esencial para transmitir, para concientizar y para transformar" (Canal Gabriel Katopodis, 2018). Se hace evidente la importancia que conlleva el apoyo a la cultura en la promoción del proyecto, constituyendo otro eje fuerte de debate, donde se plantean nuevas formas de entender la economía cultural y simbólica de las ciudades, situando a la misma en el centro del desarrollo urbano. (Hernández y Quevedo 2010: 3).

A partir de estos conceptos, es que entrarán en juego las consideraciones sobre la gestión cultural, como señala Sánchez Gómez (2014), comienzan a ser relevantes los espacios de encuentro y la creación de prácticas, donde se construyan o transformen realidades desde la imaginación, la recursividad y la renovación o resignificación de experiencias sensoriales situadas. Esta autora define a su vez de forma específica a la gestión cultural como un proceso de producción y administración de espacios. Justamente en el proyecto de San Martín Pinta Bien es posible observar en acción este último supuesto, ya que se apunta directamente a la modificación del espacio público con el objetivo de beneficiar la vivencia de los ciudadanos así como la visión que se tiene del partido a nivel local y provincial. Es importante destacar

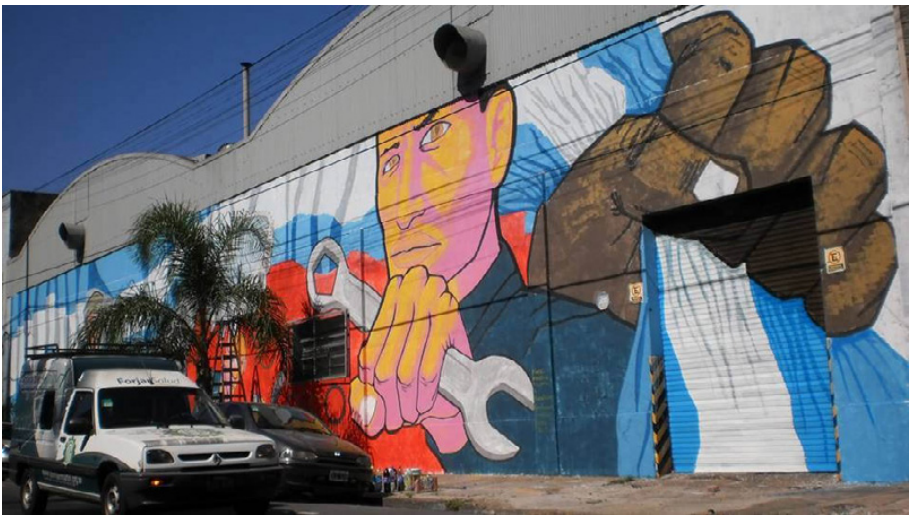


Imagen 2. Corredor mural industrial en la Av. San Martín 1300. Autor Osvaldo Ocampo. Foto: San Martín Pinta Bien.

que la gestión "[...] ante todo, debe cimentar su trabajo en la generación de políticas culturales para que la cultura se fortalezca, como base para la organización comunitaria" (Sánchez Gómez, 2014: 234). Esto quiere decir que, el proyecto debe ser apoyado por una gestión que se sostenga en políticas culturales concretas, buscando extender dicho proyecto junto con diferentes actividades que lo acompañan, como son los eventos sociales y las ferias de arte que el municipio organiza con frecuencia, posibilitando en su conjunto una transformación desde el arte en la forma de vivir y apreciar los espacios públicos por parte de los vecinos.

5. El rol del público y su percepción de la ciudad

Para abordar el concepto de público se comenzará pensándolo en relación al concepto de identidad. La identidad de los habitantes del partido de General San Martín puede pensarse desde el lugar de pertenencia y su relación con el patrimonio cultural material e inmaterial. Hernández y Quevedo postulan que en la construcción de la ciudadanía el papel de la cultura actúa como instrumento de desarrollo local. Como señalan estos autores en relación a la identidad y la ciudad donde se habita:

> Mirada desde la cultura la ciudad no es solamente una construcción material, una configuración del espacio físico, un espacio de gobierno y administración, o una sistema de relaciones sociales. Es también un sistema de representaciones e imaginarios en permanente reelaboración y un escenario del consumo simbólico que incide notablemente en la manera como se vive y en la configuración misma del espacio por sus artistas y sus medios de comunicación [...] (Hernández y Quevedo, 2010: 5).

De esta forma, puede entenderse que identidad, cultura y ciudadanía se constituyen de forma interrelacional. Es importante destacar el sentido de pertenencia que está relación puede generar, mediante la apropiación y el uso del patrimonio cultural que es propio de cada ciudad.

En el caso del programa San Martín Pinta Bien, se puede destacar la importancia del componente estético y artístico, estas características contribuyen a la posibilidad de reactivación de aquello que nos rodea. Como señalan los autores anteriormente mencionados, estos guiones museográficos contribuyen a poner la narrativa en valor y a evidenciar su contexto (*Ibíd*), abriendo la posibilidad a diversas actividades didácticas que apoyándose en este programa contribuyan a la formación y apreciación estética de la población.

La identificación de la población con un determinado patrimonio cultural y la apreciación de mismo como parte de su identidad local, favorece a la construcción del sentido de pertenencia de la población, modificando la apreciación de manera positiva sobre el barrio que se habita. Como señala Guerrero Valdebenito al respecto:

> La postulación de un bien o espacio como patrimonio despierta un fuerte localismo e interés de los habitantes por este y sus expresiones culturales, y genera, en la mayoría de los casos, un resurgimiento del sentido de pertenencia con el territorio, nuevos relatos identitarios y la resignificación de identidades relegadas (Guerrero Valdebenito, 2014: 98).

Mediante la constitución de nuevos pactos y valores sociales se contribuye a cimentar un nuevo modelo de ciudad, y como consecuencia se posibilita la modificación de la vivencia que se tiene de estos espacios.

En las redes sociales del proyecto también se pueden apreciar imágenes de las numerosas obras que se realizaron en el partido, y particularmente algunas de ellas muestran el antes y el después de los lugares intervenidos.

Imagen 3. **Esquina Av. San Martín y Francia. Autores: Lucas Quinto y Sergio Condori. Foto: San Martín Pinta Bien.**

Imagen 4. **Antes y después, "El Nido" 2018, Autor Adriana Giacchetti. Foto: San Martín Pinta Bien.**

Mediante estos ejemplos, se puede apreciar como la intervención artística modifica sustancialmente la ciudad y la opinión que se posee de la misma. En lo que refiere a la experiencia, la reactivación de estos espacios cambia la forma de percepción cotidiana de los ciudadanos, haciendo que lugares antes carentes de interés artístico o visual hoy se conviertan en lugares de mayor tránsito. Uno de los artistas, Walter Fernández, señala al respecto "La relación con los vecinos, los comentarios son que ahora tiene más vida y les gustaba pasar por acá, quedarse mirando y hablar con nosotros. Ya el mural es parte de ellos, más que de los artistas" (Canal Gabriel Katopodis, 2018). A su vez, retomando lo escrito por Guerrero Valdebenito, es importante que destacar que: "Como patrimonio vivo, los espacios patrimoniales son espacios públicos vividos, compartidos y heterogéneos, espacios de realización de la ciudadanía, de reconocimiento de derechos y deberes ciudadanos" (Guerrero Valdebenito, 2014: 101). Deber y derecho ciudadano que implican el poder habitar y recorrer la ciudad, de vivir sus espacios y de hacerlos propios, reencontrando en ellos un sentimiento de pertenencia.

Conclusiones

El programa San Martín Pinta Bien puede ser tomado como ejemplo de la aplicación de políticas culturales específicas orientadas al mejoramiento urbano y a la calidad de vida y circulación de los habitantes del partido. Como se desarrolló, este tipo de políticas culturales conllevan en sí mismas varios puntos que deben ser tenidos en cuenta para su buen funcionamiento. Desde el análisis de la gestión cultural llevada a cabo por el partido, se intentó demostrar que un determinado programa o una determinada política cultural no pueden prosperar sin el apoyo de actividades satélites que los acompañen, así como tampoco podrían crecer sin la aceptación de sus ciudadanos y la disposición de espacios públicos. Es así que, se puede apreciar que los proyectos de mejoramiento urbano otorgan resultados positivos cuando un mecanismo mayor es el que orquesta su funcionamiento. Es importante a su vez destacar la relevancia que tuvo y tiene dicho programa en el refuerzo de la identidad y la pertenencia de los vecinos del partido. Es notable que hoy en día la vivencia de los espacios cambió de forma positiva, y que espacios antes no transitados se convirtieron en un pasaje por el cual se elige circular. De esta forma el refuerzo positivo que otorga un programa que tiene como objetivo la realización de obras de arte públicas es múltiple. Desde el acercamiento del arte a un gran número de la población, tal vez en su mayoría ajena al

mundo del arte, a la posibilidad de producir una experiencia estética en sus espectadores, de movilizarlos, hasta crear espacios con un mayor atractivo, y que en contraste con las paredes roídas o descascaradas devuelvan a los habitantes las ganas de circular por las calles y plazas de su partido, apropiándose y viviendo nuevamente parte de su patrimonio cultural.

Referencias

Alonso Fernández, Luis (1999), *Museología y museografía*, Madrid: Ediciones del Serbal.

Delgado, Cora (2012), "El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos. The Art Museum and the Non-Public. The Problem of Stereotypes", *Revista Colombiana de Sociología*, Vol. 35, N° 2, Jul-dic, 2012, Bogotá.

Dussel, Enrique (2018), "Siete hipótesis para una Estética de la Liberación", *Praxis, Revista Filosófíca*, no. 77, En-Jun., 2018.

Escobar, Ticio (1986), *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular,* Buenos Aires, Ariel.

García Canclini, Néstor (1983), "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?", en *Diálogos en la acción*, primera etapa, México, 2004, pp.153-165.

García Canclini, Néstor (1987), "Las políticas culturales en América Latina", *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, no. 7, pp. 18-26. Disponible en https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/1734 [on line], consultado el día 16 de agosto de 2021.

Guerrero Valdebenito, Rosa María (2014), "Los habitantes en la gestión del patrimonio urbano latinoamericano", en *Apuntes*, Bogotá, vol. 27, no. 2, pp. 92-103.

Hernández Cárdenas, T. y Quevedo L. A. (2010), *La ciudad desde la cultura, la cultura desde la ciudad,* en: www.oei.es/historico/euroamericano/ciudad_Luis%20Alberto_Quevedo.pdf [on line] Consultado el 25 de junio de 2021

Katopodis, Gabriel (Canal) (2018), *Conocé el programa San Martín Pinta Bien*, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=5plwHIvQlhA [on line], consultado el 16 de agosto de 2021.

Mairesse, François; Martín Schifino trad., (2013), *El Museo híbrido*, Buenos Aires, Ariel.

Mesinas Nicolás, Miguel Ángel (2016), "El derecho del patrimonio cultural. Análisis desde la perspectiva de los derechos humanos y su aplicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)", México. *Revista Intervención*. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2016000200071 [on line] Consultado el 24 de junio de 2021

Mignolo, Walter (2010), *Desobediencia epistémica*, *retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.

Mosquera, Gerardo (2010), *Caminar con el diablo*, *textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit publicaciones.

Sánchez Gómez, Jessica Andrea (2014), "La gestión cultural como eje de integración comunitaria", *Revista Trabajo Social*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, no. 16, En-Dic 2014, pp. 221-235.

Zona Norte diario, "El Municipio de San Martín presentó un corredor de murales en Villa Lynch", 1 de junio de 2015, disponible en https://www.zonanortediario.com.ar/01/06/2015/el-municipio-de-san-martn-present-un-corredor-de-murales-en-villa-lynch/ [on line], consultado el día 16 de agosto de 2021.

La investigación – creación en contenido transmedia desde la museología social. Archivos, memorias y prácticas artísticas en el Museo Urbano de Memorias de Medellín, Colombia

Paolo Villalba Storti
Universidad Católica Luis Amigó
paolo.villalbast@amigo.edu.co

David Ocampo Ramos
Museo Urbano de Memorias y Fundación Trash Art
museo.urbanodememorias1@gmail.com

Cristian Pulgarín Ramírez
Museo Urbano de Memorias
cristian.pulgarinra@amigo.edu.co

Tatiana Arboleda Velásquez
Universidad Católica Luis Amigó
paola.arboledave@amigo.edu.co

Los museos comunitarios surgen en el contexto colombiano y latinoamericano como una respuesta a los múltiples interrogantes suscitados sobre la razón social de este tipo de instituciones; específicamente, desde la década del setenta del siglo XX, se produce una reflexión dentro del Consejo Internacional de Museos ICOM sobre los procesos de patrimonialización y musealización que brindan un mayor protagonismo a los miembros de una comunidad.

Sin duda alguna, lo anterior supone generar una escisión sobre los parámetros clásicos de la museología, dado que dentro del contexto político, histórico, social, económico y cultural de este tipo de prácticas artísticas y curatoriales se trasciende la idea del museo como contenedor de una gran colección de obras de arte, objetos y monumentos a un territorio compuesto por un patrimonio cultural plural y diverso dentro del cual convergen relatos orales,

prácticas culturales, usos sociales del territorio, tradiciones, saberes y demás expresiones vivas que caracterizan a los pobladores de toda una comunidad.

Desde 1985 surge el Movimiento Internacional para una Nueva Museología MINOM, adscrito al Consejo Internacional de Museos ICOM desde 1986 (Navajas Corral y Fernández Fernández, 2016), con el objetivo de dar una mayor visibilidad y reconocimiento a un nuevo tipo de museología que cuestiona la función social de los museos, brindando una "[...] democratización de la institución museal, la crítica, la solidaridad y la primacía del ser humano sobre el objeto en el tratamiento de las exposiciones" (Girault y Orellana Rivera, 2020: 10). Con el advenimiento de los museos comunitarios, los ecomuseos y museos de barrio se develan nuevas reflexiones teóricas en torno a las denominadas ecomuseologías, museologías comunitarias, participativas y territoriales (Brown *et. al.*, 2019).

Este es el caso particular del Museo Urbano de Memorias, proyecto comunitario y barrial liderado por la Fundación Trash Art en el barrio Santo Domingo Savio de la comuna 1 Popular de Medellín, cuyo patrimonio cultural material e inmaterial atañe a una geopolítica de un tipo de conocimiento situado en torno a la vida de una comunidad, adherido a un pensamiento crítico y fronterizo que brinda lecturas sobre su territorio para la exaltación de las búsquedas identitarias, las memorias íntimas y colectivas de sus pobladores como apuesta museográfica y curatorial para el reconocimiento de las múltiples historiografías que demarcan el trasegar de un barrio, develadas a través de los lenguajes artísticos de un arte urbano en constante resistencia.

Antecedentes para una museología social participativa y comunitaria en América Latina

Durante los años 60, 70 y 80 comienza a gestarse en América Latina una reflexión sobre el papel de los museos como reacción a los discursos oficiales, hegemónicos y canónicos culturales que tienen como marco de referencia la visión eurocéntrica de este tipo de instituciones. Las nuevas propuestas teóricas en torno a la emergente museología social tienen como antecedente la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, en 1972, cuyo contexto político se enmarca, además, en el tránsito de las dictaduras militares y la emergencia de una pretendida y necesaria democracia. Sin duda alguna, los aportes de Paulo Freire son fundamentales también para la apertura de una apuesta pedagógica en el marco de los museos comunitarios.

En efecto, la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile evidencia la importancia de reconocer la función social que tienen los museos en Latinoamérica, ante la irrupción de una actualización paradigmática del concepto de museología y curaduría para la comprensión de las realidades colectivas. Si bien el coleccionismo sigue siendo una de sus principales acciones misionales, en los museos comunitarios cobra mayor relevancia la incorporación de las culturas locales para la toma de decisiones de manera colectiva. De ahí que los valores instrumentales tradicionales de custodia, catalogación, conservación e interpretación del museo terminen siendo replanteados por las necesidades imperantes de la comunidad, concebidos, además, como instituciones de carácter educativo.

> ... el término educación no estaba incluido en la definición de museos de 1946 cuando se funda el Consejo Internacional de Museos (ICOM), y recién apareció con la creación del Comité para la Educación y la Acción Cultural (CECA)... Esto es especialmente fuerte en nuestra región, donde al igual que con otros procesos de apropiación cultural, muchos dispositivos fueron importados -o impuestos colonialmente-... desde los modelos europeos sin demasiada crítica. Sumado a eso, si recuperamos el origen comunitario de muchos de estos espacios, en los que existía más voluntad que recursos técnicos o estructuras, es comprensible que la dimensión educativa, así como otras tantas, hayan quedado opacadas por la materialidad de los objetos conservados y por su valor en tanto patrimonio (Artiguenave, 2019: 131).

A su vez, Girault y Orellana (2020) resaltan las propuestas museográficas lideradas en México en la década del setenta del siglo XX por Mario Vásquez con la Casa del Museo y Guillermo Bonfil Batalla con el Museo Nacional de Culturas Populares, como dos casos latinoamericanos fundamentales para comprender la emergencia de un nuevo tipo de museología contraria a los preceptos nacionalistas de los primeros museos decimonónicos y del siglo XX gestados en Latinoamérica.

Además, la Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural (1976) resulta crucial para la exaltación de los valores singulares de los pueblos ante cualquier tipo de tendencia cultural homogeneizadora. Lo valioso de este texto radica en el reconocimiento y salvaguarda de las técnicas tradicionales, productos artísticos, artesanías, expresiones literarias y musicales, usos y costumbres tanto pretéritas como del presente, y demás sensibilidades estéticas de los pueblos y grupos étnicos como garantía de reconocimiento de su patrimonio e identidad cultural.

Así mismo, la Declaración de Caracas de 1992 se concibe como un hito importante por recuperar algunas de las propuestas de la Mesa Redonda de Santiago. En particular, se concibe la noción de lo patrimonial desde una acepción principalmente colectiva y comunitaria, cuestionándose el coleccionismo de objetos y la relación con los públicos en este tipo de espacios. Desde esta perspectiva, se teje un tipo de museología comunitaria, territorial y participativa desde la impronta construida por la misma población local al momento de seleccionar lo que consideran patrimonial de su territorio; investigar, coleccionar, conservar, interpretar, exponer y difundir son algunas de las tareas que la ICOM otorga a este tipo de instituciones, y los museos comunitarios no son la excepción.

Dentro de los antecedentes enmarcados en el contexto colombiano, vale la pena citar la I y II Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural liderada por el grupo de Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural: Teorías, Historias, Prácticas e Instituciones en América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional de Colombia, iniciativa que propende en su primera edición de 2007 por la constitución de una Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios.

Dentro de las reflexiones suscitadas en esta primera edición se constata la labor desarrollada por el Instituto Latinoamericano de Museología (ILAM) para la reivindicación de otras prácticas museológicas más acordes con las necesidades de una práctica pedagógica al servicio de la sociedad, instaurándose así los orígenes conceptuales de un pensamiento museológico latinoamericano emergente que comienza a replantear los valores de la Ilustración suscitados en los orígenes del museo europeo.

De acuerdo con lo anterior, la escolarización oficial de los museos, adscrita a un currículo oficial e institucional promovido también desde los colegios y universidades, estaba dejando por fuera las reflexiones y discusiones generadas en el marco de los procesos de educación popular liderados por Paulo Freire durante la década del sesenta del siglo XX. Como un cuestionamiento a dicho modelo hegemónico de educación, los museos comunitarios develan

> ... una práctica pedagógica realmente comprometida con los intereses del público y la transformación social. De esta manera, se ampliaron las experiencias de educación no-formal dirigidas a la atención de otras categorías de público que normalmente no tiene acceso a los espacios museológicos, tales como residentes de las favelas, ancianos, indígenas, personas con deficiencias visuales y mentales, etc. A partir de esta experiencia, se encontraron dos ejes comunes en la actuación

> de los educadores de museos: la mediación de la acción educativa y la cuestión de la interacción como uno de los pilares básicos de esta actuación (López Rosas, 2010: 103 – 104).

A su vez, en el contexto local de Medellín, Colombia, se llevó a cabo el IV Coloquio de la Red de Museos de Antioquia con el tema *Museo y comunidad*, a través del cual se suscitaron importantes intercambios de experiencias museísticas centradas en el cuidado y protección tanto del patrimonio material como inmaterial de las comunidades, además de develarse estrategias educomunicativas amparadas en el uso de las redes sociales, webs, blogs y una gran diversidad de estrategias virtuales e interactivas para atraer a nuevos públicos.

En este espacio se redefine la noción de museo, más allá de un edificio o contenedor que alberga una gran colección de obras de arte y que recibe multitud de visitantes. "... un museo debe ser un poderoso instrumento de reflexión crítica capaz de desmitificar la historia unilateral de los vencedores" (Museo Universitario Universidad de Antioquia, 2013: 37). Puesto en otros términos, los museos latinoamericanos comienzan a reconocer las historiografías particulares adheridas a los movimientos sociales como un compromiso social y democrático con una educación más participativa que le apuesta a las particularidades y no a las generalidades.

> El museo comunitario es un proceso, más que un producto. Combina e integra procesos complejos de constitución del sujeto colectivo de una comunidad, a través de la reflexión, el autoconocimiento y la creatividad; procesos de fortalecimiento de la identidad, a través de legitimar las historias y los valores propios; procesos de mejoramiento de la calidad de vida, al desarrollar múltiples proyectos a futuro; y procesos de construcción de fuerzas a través de la creación de redes con comunidades afines" (*Ibíd*: 38).

Por otro lado, los Encuentros Internacionales de Arte de Medellín, en particular el MDE 11, fue un caso especial de ejercicio curatorial descentralizado con un fuerte impacto pedagógico, en el sentido de que curadores internacionales fueron invitados a ser parte de las dinámicas locales de los territorios para la ejecución de propuestas y prácticas artísticas comunitarias que ponían en discusión la relación entre arte y política, enseñanza y aprendizaje. "Se comprendió desde el principio que sería un error intentar imponer trayectorias intelectuales extranjeras... los discursos importados o traducidos

no encajarían, y tendrían que ser enmarcados a través de y en diálogo con el contexto de Medellín, su historia y sus prácticas culturales" (Kelley, 2011: 26 – 27).

Posteriormente, la II Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural de 2018, liderada por la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, contó con el apoyo de la XIX Conferencia Internacional del Movimiento para la Nueva Museología MINOM, la I Jornada Latinoamericana de Museología Social en Bogotá, Colombia y la Red Colombiana de Lugares de la Memoria.

En este espacio de encuentro y socialización de experiencias se tuvo en cuenta, además, los antecedentes de las pasadas ediciones de la Conferencia Internacional del Movimiento para la Nueva Museología llevados a cabo en Río de Janeiro (2013), La Habana (2014), Nazaré (2016) y Córdoba (2017), respectivamente. En esta segunda edición de la Cátedra se abordó la discusión en torno a la representación de la memoria en Colombia bajo el eje temático de *Museo, memoria, ciudadanía y restitución cultural,* contando con una amplia participación de museólogos, curadores y gestores culturales de diversos países (Artiguenave, 2019).

Finalmente, las reflexiones suscitadas en estos espacios brindaron la posibilidad de tejer un marco conceptual y epistemológico en relación con el campo de la museología social en Latinoamérica, entendida como un acervo de prácticas que enmarcan la noción de memorias, patrimonios y culturas vivas a través del tiempo para exaltar la participación colectiva de una comunidad en la constitución de propuestas museográficas y curatoriales que aporten al cambio y la transformación social. Es el caso del Museo Urbano de Memorias de Medellín.

Procesos curatoriales comunitarios desde el Museo Urbano de Memorias a partir de la metodología de investigación basada en artes

El Museo Urbano de Memorias es un proyecto de la Fundación Trash Art que surge en el sector de San José del Pinar, kilómetro 7 carretera vieja de Guarne, en el 2014. Para su primera edición, se lleva a cabo un evento comunitario que cuenta con la participación de sus habitantes, los líderes de la Fundación y los artistas para conmemorar el 9 de abril, día de las víctimas (Jiménez Durango, 2019). Como resultado de esta intervención, se dejaron plasmadas 20

historias en el territorio a través de técnicas como el street art y el muralismo, produciéndose una nueva cartografía de las memorias íntimas y colectivas de los habitantes de este territorio para develar las diversas narraciones, resistencias y procesos de identidad de sus moradores.

Seguidamente, la segunda edición del Museo Urbano de Memorias se realizó en el barrio Santo Domingo Savio, ubicado también en la comuna 1, zona noroccidental de Medellín. Es así como en el 2018 se inauguran tres galerías de arte a cielo abierto que integran el territorio, a saber: en primer lugar, la *Galería Mi territorio* incluyó 28 historias representadas visualmente en las fachadas, muros y equipamientos del sector, a través de las cuales se narraron las memorias colectivas de sus habitantes, de la misma manera que se cuentan también los procesos sociales, culturales, políticos y económicos del territorio.

En segundo lugar, la *Galería La independiente* se compone de 20 gritos de independencia en color, a través del cual artistas y colectivos de la ciudad de Medellín se reúnen cada 20 de julio, día de la conmemoración de la independencia de Colombia, con el fin de dar respuesta a la pregunta: *¿independiente de qué?,* a partir de los relatos, vivencias y experiencias íntimas de los participantes.

Finalmente, la *Galería Otras voces* incluye pinturas y murales en gran formato que ilustran las historias y memorias de otros territorios de la ciudad, el país y el mundo foráneos al barrio Santo Domingo Savio. Desde la tercera edición del Museo Urbano de Memorias, en el 2019, se fue constituyendo este espacio a partir de la consolidación de 16 historias de otros lugares, cuerpos y voces que establecen diálogos con el territorio. Sin duda alguna, "... es la galería de la conexión y la multiplicidad. Los murales y los relatos permiten apreciar homenajes, miradas, testimonios y situaciones límite" (*Ibíd.*, 2019: 44).

Para la cuarta edición de 2021, el Museo Urbano de Memorias lideró un proceso de investigación curatorial, iniciado desde el 2019, para la renovación museográfica y expositiva de los murales que integran las galerías de arte a cielo abierto. En particular, la metodología de investigación basada en artes incluye dentro de sus antecedentes la metodología de investigación cualitativa. Es importante clarificar que esta investigación se amparó dentro de un enfoque crítico social, puesto que se esperó de los habitantes de Santo Domingo Savio un rol protagónico como sujetos sociales activos protagonistas de todo el proceso investigativo, generando espacios de encuentro entre comunidad, artistas e investigadores.

Por consiguiente, el método cualitativo no parte de supuestos derivados teóricamente, dado que este busca comprender y conceptualizar la realidad desde los conocimientos, saberes, valores, creencias, actitudes y comportamientos de la comunidad intervenida. "La principal característica de la investigación cualitativa es su interés por captar la realidad social a través de los ojos de la gente que está siendo estudiada, es decir, a partir de la percepción que tiene el sujeto de su propio contexto" (Bonilla Castro y Rodríguez, 2008: 84).

Este enfoque permite, además, "... la construcción de vínculos solidarios y la formación de redes y proyectos comunes, que lleven a los participantes a enfrentar en forma creativa las tensiones y los conflictos" (García Chacón *et. al.*, 2002: 58). De acuerdo con lo anterior, la misma comunidad reflexiona sobre su realidad social potenciando el diálogo comunitario para la búsqueda de soluciones y alternativas a sus necesidades.

A su vez, la investigación basada en artes es un género metodológico de investigación emergente utilizado principalmente en Europa y Estados Unidos, caracterizado por tener un componente práctico de producción en artes visuales, medios de comunicación, diseño, arquitectura y estudios cinematográficos. Efectivamente, la validación e implementación de este método dentro del contexto latinoamericano genera discusiones debido a la predominancia de los métodos positivistas dominantes, en tanto que la IBA permite la subjetividad y la autobiografía como ejes posibles dentro de la investigación basada en la praxis artística, "... lo cual no resta rigor a la calidad de los resultados de investigación sino que revela aspectos sociales y culturales que no podrían develarse de otra manera" (Carrillo Quiroga, 2015: 224).

Con relación a las técnicas de investigación, se hace necesario el uso de la observación participante, las entrevistas y la sistematización de los archivos fotográficos provenientes de los álbumes de familia de los participantes que hicieron parte de los encuentros semanales durante el 2019. Se destaca a *Las consentidas del folclor*, grupo de la tercera edad del barrio integrado por 92 mujeres, además de participar otros ciudadanos del sector interesados en la socialización de sus álbumes fotográficos para la identificación de los personajes y sucesos fundacionales del territorio. "Los álbumes no son todos iguales en su organización ni tampoco se llenan por idénticas motivaciones, lo que hace importante averiguar tanto sobre los distintos motivos de sus relatos como sobre las variedades de archivos" (Silva, 1998: 39).

Es así como este tipo de métodos de investigación basados en las artes y en los procesos creativos son diferentes formas de conocimiento que invitan a los participantes a tener nuevas vías de expresión y de sentido comunitario. En particular, la indagación por los álbumes de familia de la comunidad participante permite entender como los archivos visuales tienen la posibilidad de concebirse como recursos primordiales para la creación de los murales que integran las galerías de arte a cielo abierto del Museo Urbano de Memorias.

Por consiguiente, los archivos fotográficos tienen la posibilidad de convertirse en un tipo de discurso museográfico a través de su transposición en los muros y pieles del territorio de Santo Domingo Savio. "Los archivos permiten comprender la pluralidad de las dimensiones del tiempo y pueden ser el pasadizo a través del cual se genera un diálogo entre voces y contextos de diferentes momentos y lugares" (Jaramillo, 2010: 18).

Resultados del ejercicio curatorial e investigativo del Museo Urbano de Memorias

De-memorias es el nombre otorgado a esta propuesta investigativa curatorial liderada por la Fundación Trash Art y el Museo Urbano de Memorias para su cuarta edición de 2021, centrada en la sistematización de los sucesos fundacionales y personajes protagónicos que dieron paso a la construcción del barrio Santo Domingo Savio. Esta publicación propone tres recorridos por las memorias colectivas del territorio, las cuales se enumeran a continuación.

En primer lugar, la *Ruta de los personajes* invita a los visitantes del Museo a reconocer las memorias colectivas de Santo Domingo Savio mediante diez historias de vida, cuyos personajes, a través de sus biografías, permiten la lectura de unas memorias fundacionales del territorio por contribuir al surgimiento de los primeros oficios del barrio. Es el caso de la primera moradora de Santo Domingo Savio, *Domitila Moreno*; la primera maestra fundadora de la Escuela El Espíritu Santo, *Lucila Giraldo López*; la primera líder sindicalista y fundadora de la primera guardería del barrio, *Socorro Ospina,* al igual que el líder social *Juan Apolinar Arbeláez (polito)*; el propietario de la primera ferretería, *Salomón Giraldo Toro*; el primer fontanero, *Jesús María Quiceno*; el primer párroco, el sacerdote *Gabriel Díaz,* seguido del padre *Iván Moreno*; y *Las Lolas,* personajes emblemáticos por fundar *la casa liberal.*

Seguidamente, la *Ruta de los sucesos* propone un viaje por tres acontecimientos que demarcan la historia del territorio desde la década del sesenta hasta el año 2010. Estos son la avalancha del 29 de septiembre de 1974 en Santo Domingo Savio, cuyo suceso marca la historia del territorio de manera dramática al cobrar la vida de más de 80 personas. Luego, la construcción del *Mural en homenaje a las víctimas del conflicto armado* realizado el 9 de octubre de 2005 por el sacerdote Julián Gómez y desmovilizados del Bloque Cacique Nutibara y ex -milicianos. Finalmente, la masacre contra el grupo juvenil de la Uno A por parte de actores ilegales.

Por último, la *Ruta de la historia* establece un viaje por las memorias del personaje Juan Apolinar Arbeláez. A este personaje se le atribuye la autoría de un relato escrito en máquina de escribir que contempla la historia de Santo Domingo Savio desde 1964 hasta 1986. Durante los encuentros con el grupo de la tercera edad *Las consentidas del folclor,* fueron seleccionados diversos relatos del texto de Apolinar Arbeláez para discutirlos y encontrar a los protagonistas de dichas historias, cuyos personajes resultan ser, además, sus propios familiares.

Para la realización de las obras que integran las galerías *Mi territorio* y *Otras voces*, se llevaron a cabo encuentros entre los artistas participantes de la convocatoria pública y *Las consentidas del folclor.* Por ende, el Museo Urbano de Memorias plantea una museología social sustentada en la participación colectiva y el diálogo permanente con la comunidad para el fortalecimiento de los contenidos curatoriales que integran las galerías del Museo, haciendo énfasis en la importancia de pensar la producción artística desde una sociabilidad enmarcada en los estados de encuentro con el otro.

Imagen 1. **Mural en homenaje a Lucila Giraldo López, primera maestra fundadora de la Escuela El Espíritu Santo en Santo Domingo Savio. Artista: Figueroa Infinito. Galería Mi Territorio. Museo Urbano de Memorias de Medellín.**

Imagen 2. **Mural en homenaje al sacerdote Iván Moreno. Artista: Señor OK. Galería Mi Territorio. Museo Urbano de Memorias de Medellín.**

Imagen 3. **Mural en homenaje a Domitila Moreno, primera habitante de Santo Domingo Savio. Artista: Nawal. Galería Mi Territorio. Museo Urbano de Memorias de Medellín.**

Imagen 4. **Mural en homenaje a Juan Apolinar Arbeláez (Polito), lider social de Santo Domingo Savio responsable de redactar la primera historia del territorio en máquina de escribir, cuyo manuscrito narra los principales acontecimientos del barrio desde 1964 hasta 1986. Artista: Nuka. Galería Mi Territorio. Museo Urbano de Memorias de Medellín.**

De acuerdo con lo anterior, se trata de un *arte relacional* que toma como fundamento teórico y práctico las interacciones humanas dentro de un contexto social para la discusión en torno a la fundación de los lugares de la memoria y la apropiación del espacio público. Esto quiere decir, además, que la imposición de discursos oficiales para la conmemoración y rememoración resulta ser insuficiente si no se contempla el arte como un estado de encuentro para potenciar las relaciones humanas.

Es así como la museología del Museo Urbano de Memorias no se limita a la preservación, conservación y difusión de obras de arte adscritas a un tiempo eterno y monumental para un público universal; por el contrario, se trata de una curaduría mutable y temporal, que anualmente establece nuevas reflexiones y encuentros con la comunidad y los artistas invitados. De ahí que los contenidos museológicos se consoliden desde el intercambio social y la interacción, proponiendo experiencias de comunicación alternativas para la construcción de las memorias colectivas.

Narrativas transmedia en el Museo Urbano de Memorias

El Museo Urbano de Memorias sustenta su narrativa museográfica y curatorial desde las experiencias e historias fundacionales del territorio por parte de sus habitantes; hablar desde la narración del yo implica reconocer la historia de sus pobladores y su contribución en la creación y desarrollo sociocultural de la comunidad. Para el Museo contar historias ayuda a fomentar la empatía, a comprender el significado de las experiencias que inspiran y evocan la memoria colectiva.

Los relatos y las narrativas han sido instrumentos esenciales para la producción de memorias. El relato es un recurso humano fundamental para darle forma a la experiencia vivida. A su vez, esa experiencia se convierte en un elemento clave para la construcción de las identidades territoriales. El uso del relato y las narrativas actualmente son clave para aumentar la conciencia social (Anderson y McLachlan, 2015) para el fomento de políticas públicas sociales y para la formación de las comunidades, pues estas intensifican la empatía y los vínculos emocionales que son necesarios para generar la transformación social (Brown y Tucker, 2017).

En el contexto museológico comunitario estas narrativas o relatos pueden introducirse o expandirse mediante el uso de una estrategia de comunicación

transmedia, la cual funciona como un sistema que organiza un flujo de contenido mediante diferentes medios y soportes, en su mayoría digitales y de libre acceso como blogs, sitios web y redes sociales. Es así como el Museo Urbano de Memorias se encuentra en proceso de trasladar su contenido expositivo a nuevos entornos digitales como estrategia para impulsar el turismo comunitario y potenciarse como marca de ciudad en el ámbito de los museos comunitarios.

Las narrativas transmedia potencializan los contenidos y generan nuevas narrativas, es decir, relatos que reflejan la ideología de una institución o comunidad; además, permiten su expansión mediante la motivación y participación de las audiencias en dichas plataformas. Algunos académicos como Gregory y Witcomb (2007) afirman que las exhibiciones museísticas y los espacios patrimoniales podrían mejorar la experiencia de aprendizaje al utilizar todos los sentidos en la inmersión que permiten las herramientas multimediales, provocando una respuesta afectiva y estimulando la empatía hacia el contenido o información.

El uso de las narrativas transmedia es ideal para intercambiar conocimientos a través de una variedad de medios de comunicación e invitar a la comunicación entre diversos actores sociales. Las estrategias de movilización del conocimiento proporcionan un escenario para implementar métodos de investigación, procesos de comunicación y resultados que tienen un alto impacto y son relevantes en las luchas por una sociedad más justa y resiliente (Anderson y McLachlan, 2015).

Con el auge de la era digital han emergido nuevas tecnologías digitales que han redefinido la forma en que nos contamos, nos conectamos y nos involucramos con las historias. Las tecnologías digitales pueden ayudar a construir nuevos espacios y modos de interacción con la investigación participativa (Brown y Tucker, 2017).

Por lo tanto, la realización de una plataforma interactiva acompañada de una estrategia transmedia surge como una necesidad imperante para el Museo Urbano de Memorias. Sus galerías de arte a cielo abierto, acompañadas de otros relatos y formas de expresión sonora y audiovisual, son necesarias para la generación de expansiones narrativas con las cuales las audiencias pueden tener una experiencia más profunda con las historias detrás de cada obra. Por ejemplo: la historia de los artistas, sus procesos creativos, los personajes e historias detrás de la imagen y otros actores relacionados con el relato, además de conocer las impresiones e interpretaciones propias de la comunidad.

Por esta razón, las narrativas transmedia en el campo de la museología social ofrecen un enorme potencial para la circulación de conocimientos implícitos arraigados en las comunidades urbanas locales. Henry Jenkins (2010) afirma que las narrativas transmedia son una posibilidad estética que permite el desarrollo de la inteligencia colectiva mediante la producción y circulación de conocimiento dentro de una sociedad en red. Las posibilidades de acción y participación que brinda la web social posibilitan el surgimiento de narrativas propias que, alejadas del formalismo institucional, emergen de las necesidades de la colectividad y de la ciudadanía.

Como conclusión, el uso de las narrativas transmedia pueden ser una herramienta óptima dentro del campo de la museología social para la promoción del turismo comunitario, como un ejercicio de resistencia de los museos comunitarios en tiempos de pandemia; al mismo tiempo, se propende por una conciencia crítica entre los ciudadanos sobre el reconocimiento de las identidades y culturas locales de los territorios mediante la virtualización del contenido expositivo y curatorial que el Museo Urbano de Memorias pretende desarrollar en su próxima investigación de 2022 en torno al campo de las cibermuseologías comunitarias.

Referencias

Anderson, Collin y McLachlan, Stéphane (2016), "Transformative research as knowledge mobilization: transmedia, bridges and layers", en *Action Research*, California, 14, n°3, pp. 295–317.

Artiguenave, Darío Gastón (2019), *Recuperación de memorias, imaginaciones poéticas, interpelaciones educativas y horizontes de emancipación: una articulación entre prácticas de comunicación/educación y museología social latinoamericana en espacios museales* (Tesis de Doctorado), Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1976, n°18, pp. 56 – 57. URL: https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:18099. Consultado 10.06.2019.

Bonilla Castro, Elssy y Rodríguez, Penélope (2008), *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en ciencias sociales,* Bogotá, Norma.

Brown, Matthew y Tucker, Karen (2017), "Unconsented Sterilisation, Participatory Story-Telling, and Digital Counter-Memory in Peru", en *Antipode: A Radical Journal of Geography*, Massachusetts, 49, n° 5, pp. 1186–1203.

Brown, Karen, Davis, Peter y Raposo, Luis (eds.) (2019), *Sobre museos comunitarios y sostenibles,* Portugal, Eulac Museums.

Carrillo Quiroga, Perla (2015), "La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales", en *Revista Mexicana de Investigación Educativa,* México, 20, n°64, pp. 219 – 240.

García Chacón, Beatriz Elena; González Zabala, Sandra; Quiroz Trujillo, Andrea y Velásquez Velásquez, Ángela (2002), *Técnicas interactivas para la investigación social cualitativa,* Medellín, Universidad Católica Luis Amigó.

Girault, Yves y Orellana Rivera, Isabel (2020), "50 años después de la meda redonda de Santiago de Chile: ¿en qué está la museología social, participativa y crítica?", en *Actas Coloquio Internacional Museología Social, Participativa y Crítica,* Santiago de Chile, pp. 1 – 41.

Gregory, Kate y Witcomb, Andrea (2007), "Más allá de la nostalgia: el papel del afecto en la generación de comprensión histórica en los sitios patrimoniales", en *Revoluciones de los museos: cómo cambian y se cambian los museos*, Londres, Routledge, pp. 263-275.

Jaramillo, Carmen María (2010), "Archivos y política / políticas de archivo", en *Revista de Artes Visuales Errata. Arte y archivos,* Bogotá, n°1, pp. 14 – 19.

Jenkins, Henry (2010), "Transmedia storytelling and entertainment: an annotated syllabus", en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies,* Australasia, 24, 6, pp. 943–958.

Jiménez Durango, Víctor Hugo (2019), *Graffiti. Piel de ciudad. Calles, memorias y rutas del arte urbano de Medellín. Siglo XXI,* Medellín, Alcaldía de Medellín y Secretaría de Cultura Ciudadana.

Kelley JR, Bill (2011), "Enseñar y aprender: pensamientos acerca de curar desde lo local", en *Códice. Boletín científico y cultural del Museo Universitario. Universidad de Antioquia,* 12, n°27, pp. 24 – 37.

López Rosas, William Alfonso (ed.) (2010), *Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural. Museos, universidad y mundialización: la gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe,* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Museo Universitario Universidad de Antioquia (2013), *Museo y comunidad. IV Coloquio Red de Museos de Antioquia,* Medellín, Alcaldía de Medellín.

Navajas Corral, Óscar y Fernández Fernández, Jesús (2016), "El profesional de la museología social. Competencias, habilidades y futuro para su implicación en el desarrollo territorial", en *e-rph Revista Electrónica de Patrimonio Histórico,* Granada, n°19, pp. 152 – 173.

Noticiario mensual del Museo Nacional de Historia Natural. Santiago de Chile, 1972, n°190 – 191, mayo – junio 1972. URL: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-543530.html. Consultado: 12.06.2019.

Silva, Armando (1998), *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos,* Santa Fe de Bogotá, Norma.

Diego Masi: la obra sobre la obra

José Coitiño y Daniela Tomeo
Instituto de Profesores Artigas (IPA), Uruguay

En 1998 el joven artista Diego Massi (1965) realizó una intervención sobre el monumento *El Entrevero* de José Belloni. Esta acción generó fuertes reacciones en el público, en su mayor parte de rechazo. Incluso la propia familia de Belloni, vio la intervención como una afrenta a la propiedad intelectual de la obra, considerando el inicio de acciones legales. Dieciocho años más tarde, en 2016, en el marco del Primer Festival de Intervenciones Urbanas organizado por la Intendencia de Montevideo, Diego Masi, repitió su intervención en un contexto sociopolítico distinto más permeable a las prácticas artísticas contemporáneas que se desplegaban en el espacio público.

En este trabajo nos proponemos indagar las expectativas del artista y la recepción que tuvo su obra en ambas oportunidades, reflexionando sobre el lugar que tienen en el imaginario ciudadano el monumento y el arte contemporáneo que se ejecuta en el espacio público.

Un monumento y un escultor singular: José Belloni

José Belloni (1882-1965) fue uno de los escultores más relevantes del Uruguay y varias de sus obras ocupan un importante lugar en el imaginario social uruguayo. Realizó estudios en Europa, primero en Suiza y luego en Alemania. Además de escultor, se desempeñó como docente en el Círculo de Bellas Artes (institución de la cual llegó a ser director posteriormente) y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Una buena parte de sus creaciones monumentales se encuentran ubicadas en distintas plazas y parques de la ciudad de Montevideo. En algunos casos se tratan de monumentos que homenajean a determinados personajes claves de la cultura uruguaya. Otros están vinculados a la tradición e historia del Uruguay, constituyendo auténticos referentes visuales del espacio público montevideano.

El historiador José Pedro Argul en un clásico trabajo señala que Belloni es, junto a Juan Manuel Ferrari, el principal representante del naturalismo

escultórico en Uruguay. Se trataría de un "naturalismo total, descartado de todo convencionalismo" (Argul, 1975: 183). Desde esta lógica el escultor parece haber tomado al pie de la letra el consejo de Auguste Rodin daba a los artistas en su testamento "Que la Naturaleza sea su única diosa. Tengan en ella una fe absoluta" (Rodin, 1946: 231). Aunque el historiador mencionado se detiene en el monumento *La carreta*, consideramos que el monumento *El Entrevero* es otro claro ejemplo de ese naturalismo, muchas veces de tintes románticos, que caracteriza la obra de Belloni. Este "naturalismo belloniano" es a nuestro entender, como veremos más adelante, uno de los factores a tener en cuenta al momento de examinar los motivos de las reacciones adversas que se generaron en torno a la intervención de Diego Masi.

El grupo escultórico *El Entrevero* fue inaugurado en 1967, cuando el artista ya había fallecido, en la Plaza Fabini. Esta se encuentra ubicada sobre la Avenida 18 de Julio, principal arteria de la ciudad de Montevideo. Se trata de un monumento que representa una escena de lucha violenta y que pretende homenajear a aquellos "héroes anónimos", que armados con sendas lanzas, pelearon por la Independencia de los territorios que actualmente forman parte del Estado uruguayo. A propósito de esto Belloni señaló que pretendía:

> evocar nuestro pasado, para que las generaciones venideras sepan del esfuerzo y del vivir de los antepasados. Entrevero es la lucha apasionada y cruel, un episodio de las primeras páginas de nuestra historia de la independencia; es el "entrevero" de muchas voluntades hacia un mismo fin y es el homenaje al sacrificio al humilde soldado de la libertad, que no supo de galones ni de jerarquías compensadoras (Bernardo Quagliotti de Bellis, "Montevideo espera 'El Entrevero' de José Belloni", Montevideo, *El Plata*, 12.2.1962).

Esta estructura compacta, donde gauchos e indios belicosos, junto a los caballos, son los grandes protagonistas, no está hecha para ser contemplada de frente. Su dinamismo y disposición circular exige que el espectador se desplace y la circunvale para poder captar la escena en su totalidad. Se halla sobre un basamento de granito que contiene en cada una de sus caras textos alusivos al surgimiento de la Patria, en clara correspondencia con el significado simbólico del monumento. Masi, señala estas características del monumento como una de las razones para elegirlo para su intervención:

> La plaza del Fabini, entiendo que es un eje central de la ciudad y emplaza una escultura que marca un territorio y lo afirma desde lo histórico, me parecía muy simbólico que estuviese rodeado por una fuente de agua, donde el público no

> pudiera acceder y al mismo tiempo se pudiera ver en 360 grados.
> De alguna manera, al modificar la imagen se intenta desdramatizar esa situación plasmada por José Belloni, escenas de barbarie sangrienta de nuestra historia y de Latinoamérica (Comunicación personal, 13.6.2021).

La intervención *Historia de caballos*, entiende Masi, da visibilidad a una obra que a pesar de su lugar en la ciudad queda invisibilizada, al punto que es una locación frecuente para que los recién casados se tomen retratos de bodas, delante del monumento, sin percibir el drama que viven los protagonistas del mismo. La obra de Masi en suma, propone una nueva mirada a Belloni.

Imagen 1. **José Belloni.** ***Monumento El Entrevero*****, 1967.**

De círculos a lunares

En 1998, Diego Masi presentó al Salón Municipal de Artes Visuales un proyecto para realizar una intervención al monumento *El Entrevero*. El jurado del salón, integrado por los críticos Alfredo Torres, Jorge Abbondanza y la arquitecta Olga Larnaudie, seleccionaron el proyecto por unanimidad. Los tres integrantes del jurado tenían en ese momento una muy consolidada trayectoria en el medio. La resolución fue homologada por el intendente montevideano, el arquitecto Mariano Arana y el director de cultura, Gerardo Grieco. Es de destacar el prestigio del Salón Municipal, convocado por la intendencia montevideana desde 1940, siendo junto al Salón Nacional que convoca el Ministerio de Educación y Cultura, uno de los eventos artísticos más importantes del país. Las obras premiadas pasan a formar parte del acervo de la comuna capitalina.

Entre noviembre y diciembre, según lo establecía el proyecto, el artista pegó en los caballos del monumento pequeños círculos de vinílico de siete centímetros de diámetro, una operación realizada cuidadosamente y que no produjo ningún daño en la obra. Masi ya había realizado intervenciones en el espacio urbano, y había pegado círculos en las columnas del teatro Solís, principal teatro de la ciudad de Montevideo. La geometría y el uso del blanco y negro, son según el propio artista una opción plástica que podría presentarse como una "geometría orgánica". Círculos en principio, que la prensa y la opinión pública registró como lunares[1], con las implicancias simbólicas que ello tiene, fueron marcas en la piel de los caballos de Belloni.

En una entrevista publicada contemporáneamente a la realización de la obra, Masi reflexionaba sobre el cuidado con que trabajó sobre la obra de Belloni, y del desafío de hacerlo en una constante exposición pública:

> Sin dudas, fue para mí la obra más difícil que he hecho; por un lado por trabajar sobre la obra de otro artista, por el propio cuestionamiento y por otro lado, por todos los cálculos, los riesgos. Tuve que tener cuidado que la pátina de bronce no se dañara, tuve que limpiarla previamente, tuve que tener presente todo el

[1] Esta fuerte presencia de círculos, asociados a "lunares" por prácticamente todos aquellos que comentaron la obra de Masi, podrían hacer pensar en una posible conexión con la obra de la artista japonesa Yayoi Kusama. No obstante, esto es sólo coincidencia. Sobre esto el artista señala, "por supuesto que en aquellos años no tenía idea de la existencia de Yayoi Kusama, más adelante dejé de utilizar los lunares y me concentro en la geometría mucho más abstracta y lineal" (Comunicación personal, 11.6.2019).

> tema del agua, del musgo para ver qué adhesivo utilizaba. Y no sólo fue pegar los lunares sino después tuve que despegarlos. Implicó también una enorme exposición, de la obra y de mí mismo al trabajar al aire libre ("Un mundo de lunares", *Arte y Diseño* s/d: 86).

La obra generó fuertes polémicas, atendiendo a la importancia que tenía el monumento y la centralidad de su emplazamiento, si bien no era la primera intervención que se hacía en la ciudad. Dos años antes el escultor Ricardo Lanzarini había intervenido el monumento al caudillo blanco Aparicio Saravia. Lanzarini fue detenido y tuvo que pagar una multa reparatoria por el daño causado al monumento[2].

Los lunares de Masi, sin embargo, estaban legitimados por un jurado, pero no por ello resultaron menos irritantes. El lugar destacado de la obra en la ciudad y el peso de la figura de Belloni, fueron seguramente razones que actuaron en ese sentido. Muy ligado a esto, la intervención de Masi fue vista como una especie de violación a ese naturalismo de la obra de Belloni. Naturalismo que algunos han destacado como un rasgo distintivo de las creaciones del escultor y muestra de su pericia en el plano escultórico. Por otro lado, no hay que descartar las acciones y declaraciones realizadas por la familia Belloni como un factor que reforzó tal reacción por parte del público. La carta que la familia hizo circular en los medios, trataban a la intervención como acto realizado por "una o varias personas vinculadas a la Escuela Nacional de Bellas Artes"[3]. La nota continuaba advirtiendo de la necesidad de restaurar los monumentos y señalaba que la autorización de la intendencia podía alentar a grafiteros y otros vándalos a intervenir obras y monumentos de los "próceres de la patria". Los demandantes, parecían estar dando una pauta didáctica en

[2] Lanzarini puso huesos ensangrentados a los pies del monumento al caudillo blanco Aparicio Saravia, obra del escultor José Luis Zorrilla de San Martín, que es junto con Belloni, quien más monumentos a personajes históricos tiene en el país. Lanzarini agregó las frases: "A lomo de caballo se hizo la patria" y "los caballos de la patria, como buenos caballos cagadores tienen olor a podrido".

[3] El artista, entre los muchos descargos que hizo, tuvo que aclarar que había egresado de la misma, cinco años antes y que no mantenía ninguna relación con ella. (Pablo Alfano. "Entrevero de opiniones en torno a los lunares", en *El Observador*. 6.12.1998: 3). En su formación Masi recuerda: "En la escuela de Bellas Artes, se proyectaban las ideas en los galpones de la calle Martí, planeando campañas de afiches con gran concepto político-social, lo mismo que la pintada del barrio Reus, una obra de gran impacto y de muchos días se hizo de manera colectiva. Fue, se podría decir, transgresora para la época. Siempre liderado por Jorge Errandonea y el equipo docente de la ENBA" (Comunicación personal. 11.6.2021.)

cuanto a lo que se debe o no hacer en materia de arte. Inclusive se citaba al propio Belloni, quien habría dicho: "para trascender en el arte es necesario hacerlo con honestidad para con el arte y para con uno mismo". (Correo del Lector, "Estupor de familiares y seguidores de Belloni", en *El Observador.* 30.11.1998: 8). No se puede usar los monumentos para promocionar eventos, concluían. El cuestionamiento y la amenaza de juicio se hacían a la intendencia que autorizó "los lunares". En la carta, el artista Diego Masi parece no tener estatus de artista y menos identidad, su nombre no figura y el concepto de intervención como práctica artística contemporánea se reduce a la idea de acciones que sirven para promover eventos. En suma, la carta desconoce que la intervención pueda ser una obra de arte (*Ibíd*).

La polémica se intensificó cuando el 5 de diciembre, la familia Belloni intimó a la intendencia a sacar los lunares, aduciendo daño moral y desconocimiento de los derechos de autor. Una carta firmada por ochenta artistas, críticos e intelectuales, defendió a la familia Belloni y acompañó el reclamo. Ante la pregunta de por qué lo hicieron, el temor al desconocimiento de los derechos de autor y la modificación de la obra original fueron los puntos más mencionados, temas que los convocaban como artistas. Lo interesante es que entre los artistas firmantes se encontraban personalidades que eran y son referentes en el campo de la plástica, la música o la literatura, muchos de ellos de clara filiación política con la izquierda.

En suma, se puso en tela de juicio el valor estético de la intervención, se cuestionó al jurado, a la Intendencia de Montevideo, a la Escuela de Bellas Artes y se acusó al artista de falta de ética y voluntad de autopromoción. Los derechos de autor fueron el centro del inicio de una demanda que finalmente no prosperó.

El 14 de enero de 1999, pasadas las fiestas, finalizada la intervención e iniciado el receso estival, rigurosamente seguido por los uruguayos, las polémicas en relación a la intervención, sin embargo, continuaron. El crítico de arte Jorge Abbondanza, uno de los integrantes del jurado, se sintió en la necesidad de hacer algunas precisiones. Lo hizo desde el diario *El País*, el medio de mayor circulación del momento y en el cual trabajaba como crítico. En forma clara y contundente, Abbondanza desarmó cada uno de los cuestionamientos que se hacían al artista y su obra.

En primer lugar equiparó la figura de Masi a la de Belloni. Abbondanza presentó exhaustivamente las credenciales académicas y los antecedentes

artísticos de Masi, quien por entonces había sido ya merecedor de múltiples premios y distinciones. Las credenciales que legitiman a Belloni también podían encontrarse en el joven Masi, planteaba. Son por tanto dos artistas que deben ser tratados como iguales, cuestionar moralmente a Masi, también lesiona sus derechos.

En relación a los derechos de autor, Abbondanza advertía que modificar una obra original era una práctica más que frecuente en las artes escénicas cuando se realizan adaptaciones de obras o en la arquitectura cuando se restauran o modifican edificios. Por otra parte, así como la trayectoria de Belloni estaba respaldada por una extensa obra legitimada por los encargos públicos, también era desde el Salón Municipal que se seleccionaba a Masi. No era la irrupción de un artista que actuaba desde la marginalidad y menos aún de un graffitero, sino alguien que producía una obra dentro de un marco institucional y en un prestigioso evento como era el Salón Municipal. El propio Masi, insistió en marcar su obra dentro de escenario artístico legitimador, ya que había realizado la obra con "autorización" (Alfano, P. "Entrevero de opiniones en torno a los lunares", *El Observador,* 6.12.1998).

La aldea y el provincianismo del medio nacional, fueron términos utilizados para referirse a los detractores de la obra de Masi, incapaces de entender el arte contemporáneo. La intervención, decía Abbondanza, es frecuente en el arte contemporáneo en la escena internacional, y menciona la obra de artistas como Christo o Nicolás García Uriburu. Didácticamente el crítico señalaba:

> Las 'intervenciones' integran una de las corrientes innovadoras de la plástica contemporánea: en sus expresiones más estimables, recurren a ingeniosas manipulaciones capaces de provocar alguna transformación sobre edificios, espacios públicos, monumentos o lugares notorios. Casi siempre son efímeras y luego el sitio recupera su aspecto original, pero en este caso lo que ha hecho el joven uruguayo es como si un ventarrón 'pop' cayera sobre el academicismo belloniano (J. A. "Insólita intervención de un artista en el monumento de la Plaza Fabini", *El País*, 21.11.1998).

Por su parte Adela Dubra, desde otro medio de prensa también valoraba como un positivo síntoma de renovación de las artes visuales uruguayas a la obra de Masi. Decía Dubra: "[...] los lunares por lo menos crean la ilusión de que algo pasa en la ciudad" (Adela Dubra, "Algo pasa en la ciudad, El regreso del Salón Municipal reúne más de 50 artistas", en Búsqueda, 3.9.1998: 5). Los argumentos que usaron quienes atacaban o defendían la obra, tenían sin

embargo una matriz muy similar en relación a los canales de legitimación del arte. En primer lugar tanto los Belloni como Abbondanza reclamaban que se respetara al artista y su obra. Los artistas, entendían ambos se legitimaban por su trayectoria, por los premios logrados, así como por la recepción de la crítica y del propio estado como comitente o promotor de salones y premios. La defensa de una práctica artística contemporánea como es la intervención, no se presentaba en un escenario de ruptura y transgresión, sino que se validaba a través de la experiencia internacional, desarrollada en los indiscutidos centros del arte contemporáneo. La reflexión sobre el arte público en la ciudad también fueron puntos de encuentro, si bien, es evidente que el lugar desde donde se miraban era diferente. La preocupación por preservar los monumentos como parte del patrimonio de la ciudad, fue un punto que presentaron los familiares de Belloni y los detractores de Masi. Sus defensores por su parte, apuntaron al vandalismo y destrucción de la que había sido objeto el propio Entrevero, poco tiempo antes, frente a lo cual no había habido tan encendidas reacciones.

La discusión sobre la obra y su sentido pareció ocupar menos la atención de los medios de prensa. La intervención de Masi, como señaló el propio artista y apuntó el jurado, proponía una mirada reflexiva al monumento, que como suele suceder estaba invisibilizado. Decía uno de los integrantes del jurado, Alfredo Torres:

> De manera tan poética como lúdica, Diego Masi quiere devolver ese melodramático amasijo de formas, a un terreno donde pueda resultar cercano y discernible. No se trata de irreverencia, mucho menos de faltar el respeto. Se trata de trasladar el absurdo trágico de la guerra fratricida al delicado absurdo de la emergencia poética. No agrede, apenas acciona transitoriamente con levísima, casi gentil ironía. No altera, interviene, para que la mirada acostumbrada se aparte de rutinas y se detenga desentrañadoramente. No trivializa, todo lo contrario, se apoya en el efecto visual para que éste capture, seduzca, haga germinar la remanencia reflexiva (Masi, 2016: 17).

El aspecto sin embargo que parece ser irreconciliable, es el de la legitimidad de la intervención como práctica artística, término que parece provocar una cierta extrañeza en el medio. Un periodista de Canal 4 (uno de los canales más importantes de Uruguay) se refería a "lo que llaman intervención artística" (Canal 4. 1998. Montevideo, polémica por intervención en la escultura de Belloni. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=MybPJ_JUSPE&t=215s).

Las discusiones pusieron en evidencia el lugar del público en la recepción de la obra. Al preguntarle al artista a qué público se dirigía, la respuesta fue: "A cualquiera, pero recuerdo que me daba cierta curiosidad como pudieran reaccionar los más conservadores, me refiero cultural y políticamente" (Comunicación personal, 11.6.2021). Curiosidad que no necesariamente significaba intención de escandalizar, de hecho, recuerda Masi, la virulencia de los efectos de su obra no lo hicieron sentir cómodo.

Elena Oliveras advierte que no existe un público para la obra de arte, sino públicos diversos. Una acumulación de "paseantes" o "mirones" no conforma un público de arte. La primera condición del público de arte es "conciencia de que eso que se le enfrenta es una obra de arte" (Oliveras, 2011: 215). Y en ese sentido, la obra de Masi planteaba muchos desafíos. En primer lugar porque al ubicarse en un lugar público, de gran circulación y visibilidad, quedaba expuesta a un público de "paseantes y mirones", que veían alterado su espacio de vida cotidiana. Un público que en su mayoría no visitaba museos. El arte contemporáneo, desafía al espectador con lenguajes que no son los tradicionales (pintura, escultura, grabado, etc.) y lo enfrenta a la necesidad de una actitud activa en la recepción de la obra. La obra no es un objeto de contemplación estética, sino un producto visual que requiere una recepción que le dé sentido. El espectador casual, que se enfrentaba a *Historia de caballos*, no tenía en 1998, herramientas de análisis, ni siquiera para aceptar que una intervención era arte y fue en ese punto en el que se centró la discusión. El texto de Torres proponía un acercamiento a la obra y una construcción de sentido, pero para subirlo, había primero que registrar las prácticas artísticas contemporáneas como válidas. Dificultad que se potenciaba por el hecho de que la intervención se había realizado sobre una obra de arte, una escultura, cuyo estatus artístico era indiscutido. A fines del siglo XIX y principios del XX: "Los monumentos y las memorias establecían una única memoria, nacional y homogeneizadora" (Achugar, 2004: 143). La acción de Masi, cerca del fin de siglo cuestionaba forma y contenido. Aceptarlo, llevó un tiempo.

Imagen 2. Diego Masi. *Intervención. Historias de caballos*, 1998.

Homenaje a los lunares

En 2016, la Intendencia de Montevideo realizó el primer Festival de Intervenciones Urbanas (FIIU)[4] y a la obra de Masi se reeditó, como un homenaje a aquella intervención, una de las primeras realizadas en la ciudad. Los lunares ya eran historia y se veían como un hito en el desarrollo de las artes visuales uruguayas. Por ello se hablaba explícitamente de la reedición de *Historias de caballos* en clave de homenaje a la obra.

No obstante, las críticas no desaparecieron pero ya no llegaban a través de las cartas a los lectores que publicaban los medios de prensa, rememora Masi, sino a través de las redes sociales, pero sin duda con menos virulencia y proyección mediática (Comunicación personal, 11.6.2021).

Los dieciocho años que separaban una intervención de la otra, revelaron una actitud diferente en relación a las intervenciones, que ya no resultaban tan extrañas, de hecho el FIIU proponía la realización de obras que intervinieran

[4] El FIIU se realizó entre el 28 de octubre y el 6 de noviembre de 2016. El FIIU se siguió realizando en los años siguientes, siendo su última edición en 2020.

monumentos y espacios públicos. A propósito de estas prácticas artísticas la entonces Directora General del Departamento de Cultura Intendencia de Montevideo, Mariana Percovich, señalaba:

> Hoy, a casi veinte años de aquel gesto -cuando las intervenciones urbanas se estudian y practican en las universidades, se utilizan como herramienta de denuncia social o simplemente aportan arte a lo urbano-, invitamos a artistas y ciudadanía, a presentar diversas ideas para intervenir la ciudad (Percovich, 2016: 4).

Entre 1998 y 2016, los museos montevideanos se habituaron a presentar obras de artistas contemporáneos, muchas veces en diálogo con las obras del propio acervo. El Encuentro Regional de Arte (ERA) en 2007, fue en ese sentido un hito relevante que invitó a creadores de la región a repensar las regiones, los territorios y las fronteras a través de obras entre las cuales la intervención de monumentos estuvo presente. La artista argentina Amalia Pica, por ejemplo pintó los caballos de los monumentos ecuestres de Bolívar y San Martín, separando al héroe del caballo (Peluffo Linari *et. al.*, 2007).

El Centro Cultural de España (CCE), inaugurado su nuevo edificio en 2003, presenta regularmente obras de arte contemporáneo realizadas por artistas locales e internacionales y propone intervenciones en la propia fachada del edificio realizadas por creadores uruguayos. En 2010 se creó el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), que presenta varias temporadas anuales en las que artistas nacionales e internacionales son convocados.

Enrique Badaró, artista plástico y curador de la primera edición de la FIIU en 2016 señala otros dos elementos que a su entender cambiaron al público receptor y lo hicieron permeable a este tipo de intervenciones. Por un lado la creación de los bachilleratos artísticos, una nueva orientación de enseñanza media creada en 2006, en la que desde varias asignaturas abordan el arte desde la producción y la teoría. Por otro lado la presencia de movimientos sociales como las Mujeres de negro, la Marcha del orgullo gay, o las marchas del 8M, que familiarizaron al público montevideano a eventos con una fuerte carga performática y estetizada (Comunicación personal, 9.6.2021). Retomando la idea de los múltiples públicos del arte, podríamos afirmar que el público montevideano tenía en 2016 más herramientas para aceptar que lo que estaba viendo era una obra de arte y empezar a reflexionar sobre los ricos sentidos que los lunares de Masi proponían, separando hombres de bestias.

A modo de colofón

¿Qué hace una obra de arte contemporánea en el espacio público?, la función estetizante o conmemorativa que fue el motivo principal para la erección de obras en las ciudades, ya no parece ser suficiente. Las intervenciones en edificios o monumentos, como la realizada por Masi, verdaderas irrupciones de lo inesperado en el espacio cotidianamente habitado, visibilizan y proponen una reflexión sobre la ciudad. Como señala Ramos:

> El arte puede esclarecer el origen y dar esperanza sobre el destino de una comunidad organizada, reflexionando sobre cómo en la ciudad las épocas se nutren y se apoyan. En acción hermenéutica interpreta un pasado: en fachadas, testimonio de ancianos o documentos antiguos. El lector privilegiado que es el artista interpreta y recuerda, conmovedoramente, la cristalinidad del río antes de convertirse en recolector de desechos (Ramos, 2011: 291).

Una idea potente que requiere de públicos que empiecen por aceptar que estamos hablando de arte y se disponga a dialogar con aquellos artistas que a su vez dialogan con la ciudad y los monumentos existentes en ellas. Asimismo, con su intervención sobre una obra icónica de la ciudad de Montevideo Masi logró "que todo el mundo le prestara atención a un monumento que ha permanecido en la plaza por décadas sin que nadie se percate de sus particularidades" (Pablo Alfano, "Entrevero de opiniones en torno a los lunares", en *El Observador*, 6.12.1998: 39). Con esto creó una imagen potente capaz de emocionar y concomitantemente suscitar respuestas diversas (Freedberg, 2011: 19).

Referencias

AAVV (2016), *Panorama del arte contemporáneo en Uruguay*, Montevideo, Subte/IM.

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

Argul, José (1975), *Proceso de las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo,* Montevideo, Barreiro y Ramos.

Freedberg, David (2011), *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra.

Laroche, W.E. (1980), *Estatuaria del Uruguay,* Montevideo, Impresora Cordón.

Masi, Diego (2016), "La crisis de la receptividad en los noventa", en *Historia de Caballos. Festival de intervenciones urbanas 2016,* Montevideo, IM.

Oliveras, Elena (2011), "Recepción estética/Públicos plurales", en Jiménez, José, *Una teoría del arte desde América Latina*, España, Taurus.

Peluffo Linari, Gabriel *et.al.* (2007), *Memorias del ERA*, Montevideo, IM/Museo J.M. Blanes.

Peluffo Linari, Gabriel (2014), *Artes visuales. Nuestro tiempo 07*, Montevideo, IMPO.

Percovich, Mariana (2016), "Lunares incómodos/Amor por la Ciudad", en *Historia de Caballos. Festival de intervenciones urbanas 2016,* Montevideo, IM.

Ramos, Elena (2011), "El arte público en la escena urbana", en Jiménez, J. *Una teoría del arte desde América Latina*, España, Taurus.

Rodin, Auguste (1946), *El arte: conversaciones reunidas por Paul Gsell*, Buenos Aires, El Ateneo.

Interseções entre arte pública e mobiliário urbano: a ressignificação de abrigos de ônibus na cidade – Juiz de Fora, Brasil.

Fernando Araújo Costa
Universidade Federal de Juiz de Fora
fernando.costa@arquitetura.ufjf.br

Josielle Cíntia Souza Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora
josiellecintia@yahoo.com.br

Antonio Ferreira Colchete Filho
Universidade Federal de Juiz de Fora
arqfilho2@globo.com

Introdução

O trânsito pelos espaços públicos de uma cidade (vias, calçadas, praças, parques, etc.) depende ativamente de recursos práticos e/ou simbólicos oferecidos pelos chamados elementos urbanos. Este conceito abrange todo um conjunto de objetos dispostos ao ar livre, que recupera sua complexidade, e os afasta da mera ideia de funcionalidade, recorrente ao pensamento do mobiliário urbano, acrescentando a sua observação quesitos como racionalidade e emotividade, como argumenta Creus (1996). Dessa maneira, além de patrocinarem uma série de dinâmicas urbanas, tais elementos também são qualificados a estabelecer relações subjetivas de leitura e reconhecimento do espaço urbano. Observa-se, assim, que elementos como o mobiliário urbano e a arte pública, individual ou conjuntamente, podem se inscrever na imaginária urbana das cidades (Knauss, 1998; Colchete Filho, 2003).

Por imaginária urbana, Knauss (1998: 36) compreende "[...] uma unidade de significantes, um suporte de mensagem no contexto da sintaxe urbana". Essa reunião de elementos urbanos "[...] participa de uma estrutura de significação do território da cidade, operando uma articulação entre a ordem espacial e

a ordem temporal, revelando conteúdos históricos acerca da sociedade". Pormenorizando, o autor indica que a imaginária como a imagem do coletivo

> associa-se sobretudo à ideia de representação e à noção de símbolo [...] Nesse sentido, define-se o universo particular da imaginária urbana como o conjunto das imagens da cidade, que encontram suportes materiais em objetos identificados como o espaço público da cidade (Ibid: 44-45).

O olhar atento para os mobiliários urbanos reflete entendimentos plurais de sua participação na vida urbana. Além das definições encontradas em normas técnicas e manuais de implantação, os mobiliários urbanos são elementos que, sobretudo quando lidos em conjunto, são capazes de qualificar as apropriações humanas no espaço público. A observação do contexto de implantação, suas qualidades materiais, sua condição de conservação, e a ocupação pelos grupos sociais atuantes naquele determinado local são um dos indicativos do sucesso ou não do projeto.

Em meio aos grupos tipológicos que buscam a organização do mobiliário urbano, o presente artigo destaca os abrigos de ônibus, que protegem os usuários das intempéries, além de prover assentos para maior conforto à espera do transporte coletivo. Sua implantação geralmente é definida pelas municipalidades através de secretarias de urbanismo, planejamento, mobilidade urbana ou afins, no entanto, é frequente a ausência de legislação ou normas específicas. Em Juiz de Fora, o decreto n.º 12.676 de 02 de junho de 2016, instituiu a Comissão de Mobiliário Urbano do Município, órgão colegiado, coordenado pela Secretaria de Atividades Urbanas - SAU e competente para analisar os requerimentos para a instalação de mobiliário urbano no município (Juiz de Fora, 2016).

O objetivo deste artigo é analisar o projeto "Pontos de Arte" realizado nesta cidade mineira, entre os anos de 2005 e 2006, que contou com a Lei de incentivo à Cultura do município e trouxe para os espaços públicos a recuperação de abrigos de ônibus por meio da linguagem do grafite. A superfície no formato de "concha" - um tipo de abrigo pré-fabricado em concreto e amplamente empregado pelo Brasil - tornou-se uma grande tela para as releituras de 32 obras de artistas nacionais e estrangeiros, inscrevendo-se, apesar das dificuldades de preservação e restauração, na imaginária urbana de Juiz de Fora.

O espaço público urbano como lugar de visibilidade

A partir de meados do século XIX, a necessidade de se recuperar a imagem dos centros urbanos degradados pelo desenvolvimento das sociedades industriais impulsionou uma série de soluções no campo do design urbano. A proposta pioneira de Paris inspirou outras capitais a empreenderem grandes reformas urbanísticas no intuito de promover a salubridade e embelezar seus espaços públicos. Neste cenário, Argan (2016: 189) ressalta o fator psicológico "que as novas estruturas, entre elas uma série de mobiliários urbanos, tiveram para 'animar' a 'deprimente paisagem da cidade industrial'''. Ressalta-se, nesse contexto da virada do século XIX para o XX, o desejo da sociedade em desenvolver um estilo de vida moderno, em ritmo acelerado e que inclui a sociabilidade desenvolvida em novos espaços privados como restaurantes, cafés e teatros e públicos como parques e praças. Com efeito, há um estreitamento entre a arte e a indústria, por meio da alteração de alguns princípios básicos da produção em série, como a utilização de materiais industrializáveis, mas com acabamento mais sofisticado (Denison, 2014). Logo, por intercessão entre arte pública e mobiliário urbano entende-se um longo processo histórico através do qual houve tanto um maior apelo estético tão característico da arte, bem como, a atenção à funcionalidade inerente aos mobiliários, o que gerou a criação de elementos urbanos mais complexos que vêm se inserindo nas cidades desde os anos 1800.

Como marco deste período, encontram-se os mobiliários desenhados sob a linguagem do *Art Nouveau*, especialmente as entradas icônicas do metrô parisiense, que recorrem à psicologia da ornamentação em detrimento ao desconforto provocado àqueles cidadãos de circular por galerias escuras no subsolo. Essencialmente ornamental, o *Art Nouveau* acrescenta um "elemento hedonístico a um objeto útil", elaborando um estreito vínculo entre o desenho de elementos urbanos que passaram a preocupar-se, concomitantemente, à facilitação das apropriações dos espaços públicos e ao seu embelezamento. "A funcionalidade (o útil) se identifica com o ornamento (o belo), porque a sociedade tende a se reconhecer em seus próprios instrumentos - é justamente esse narcisismo que revela o limite esteticista de sua eticidade programática" (Argan, *Ibid:* 202).

Já na segunda metade do século XX, soma-se à arte urbana as discussões que permeiam estes elementos, notadamente a linguagem do grafite. Como indica Knauss (*Ibid:* 335), o grafite evolui das *tags* - assinaturas dos grafiteiros - concentrando-se, inicialmente, em suportes fixos como muros

e fachadas, no entanto, em 1973 uma inovação ocorre "com o primeiro vagão de metrô inteiramente grafitado". Praticado como movimento marginal de contestação às desigualdades dos espaços públicos, atualmente, além desse caráter, encontra-se atrelada ao ideal de democratização da arte a partir de uma estética facilmente reconhecível por um público progressivamente maior, usualmente chamada também de "arte urbana".

Para Pallamin (2015: 147) "a arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada." Ou seja, apresenta ao público - os transeuntes - uma nova maneira de fruir e compreender os espaços públicos. Além disso:

> Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas consistem em apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos modos diferenciais da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentadas de representação cultural ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas coincidências, abrindo-se a uma miríade de motivações (Ibid: 147).

Estrella (2003: 130-133) se esforça no reconhecimento do caráter imaginativo e poético do grafite, uma "força criativa, não só com relação às imagens que produz, mas na realização poética dessas imagens integrando diretamente as superfícies urbanas, ou seja, produzindo espacialidades". Além disso, reitera sua "relação dos usos da cidade, seus espaços, planos e superfícies". Segundo a autora, essa linguagem "relembra-nos a força criadora do olhar, porque ainda é na dimensão subjetiva do olhar que somos capazes de perceber o emaranhado de cores e a própria presença do grafite, apesar da diversidade de fenômenos que se tornam sensíveis no ambiente urbano". Uma vez em contato com seu público, o grafite produz "um impacto plástico". "Este impacto plástico é o nosso crédito absoluto no olhar e que é isto em última instância que ainda permite que fenômenos artísticos reassumam a cidade".

Ainda segundo a autora, a linguagem do grafite depende de certas superfícies; da arquitetura e do "próprio mobiliário urbano", sobretudo de sua decadência:

> É nesse vão que se abre entre o projeto urbanístico de ocupação geométrica do espaço e o reconhecimento das superfícies da cidade e de suas perdas para os usos que as experiências das superfícies podem se multiplicar. O grafite assim marca duas fronteiras – a primeira se refere ao limiar da materialidade da arquitetura urbana e do vazio pós-industrial, pós-estrutura. A segunda fronteira refere-se ao próprio limite de uma cidade que já não é matéria, nem espaço, mas espacialidade e imagem. Neste sentido, o grafite admite não somente uma relação, ou tensão artística com a cidade e, assim, integra uma antropologia do "lugar" (Ibid: 132)

Como respostas a diversas carências urbanas, artistas se mobilizam na construção de espaços públicos mais atrativos e dotados de valor e simbologia para a comunidade. Neste contexto, identificamos a proposta "Pontos de Arte", dos artistas Lúcio Rodrigues e Thiago Campos, contemplada em 2005 e 2006 pela Lei Murilo Mendes, como já afirmado, como um exemplo potente de intervenção artística no espaço público.

Projetos similares ao caso juizforano podem ser encontrados por todo o Brasil. Frutos de políticas públicas municipais ou mesmo da organização comunitária, citamos o homônimo "Pontos de Arte" idealizado por Maiara Dias, à época estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo (UFES), em Vitória, Espírito Santo, através da Bolsa Cultura Jovem em 2012 (Programa Rede Cultura Jovem, realizado pela Secretaria de Estado da Cultura e executado pelo Instituto de Ação Social e Cultural). Em um blog institucional, as reações ao projeto foram descritas como diversas, entre a "admiração, espanto, e às vezes até a incompreensão do que está desenhado''. No entanto, "independente de qual seja o efeito que a arte causa a quem a vê, uma coisa é certa: o projeto está cumprindo seu objetivo: criar um espaço de convivência e trocas na cidade, um diálogo, seja ele por palavras ou desenhos" (Universo UFES, 2013).

Museus, espaços culturais ou mesmo artistas independentes vêm aplicando a mesma tática para popularização de acervos públicos. Reproduções de obras em telas *fake* distribuídas por Londres foi a estratégia encontrada pela National Gallery e sua exposição "*The Grand Tour*", e, posteriormente, a exposição "*Coming Out*, e se o museu saísse às ruas?" promovida pelo Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. O objetivo da proposta, segundo a instituição, foi "contribuir para a valorização da cidade enquanto destino cultural, seja do ponto de vista dos que a habitam, seja dos visitantes que a demandam e a que muito importa oferecer uma experiência qualificada."

Em Paris, grandes nomes da pintura francesa também saíram às ruas através da intervenção "*OMG, Who Stole my Ads*?" (Meu Deus, quem roubou meus anúncios?, em tradução livre) do artista Etienne Lavie que, ao se apropriar de placas e outdoors espalhados pela cidade, buscou pela ação de "guerrilha" ressignificá-los, reconquistando espaços de grande visibilidade para apreciação da arte pelos transeuntes.

Portanto, a experiência juízforana bem como similares refletem a importância do espaço público no discurso da popularização da arte, seja aquela encontrada nos museus como linguagens contemporâneas naturalmente ligadas à urbe. A arte pública monumental e o mobiliário urbano são mais facilmente abraçados pela terminologia da imaginária urbana, no entanto aqui, englobamos o potencial do grafite, especialmente ao notar que tal manifestação pode gerar grande repercussão quando de seu desenvolvimento, bem como *a posteriori*.

Projeto "Pontos de Arte" e a Lei Murilo Mendes, Juiz de Fora/MG.

Localizada na porção sudeste do estado de Minas Gerais (Zona da Mata Mineira), Juiz de Fora possui, segundo as projeções para 2020 do censo do IBGE, uma população de 573.285 habitantes e uma economia diversificada, com destaque para o setor terciário e seu pólo universitário. Pioneira no setor de políticas públicas voltadas à cultura, criou a primeira organização cultural do estado em 1978, por meio da da Lei nº 5.471 de 4 de setembro de 1978, a Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa). Atualmente, ocupa-se do gerenciamento de importantes espaços culturais, como museus, anfiteatros, e a Biblioteca Municipal, além de secretariar as atividades do Conselho Municipal de Cultura (Comcult) e do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural (Comppac), bem como operacionalizar os editais da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Juiz de Fora, 2021).

Em vigor desde 1995, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, ou simplesmente, Lei Murilo Mendes, criada por meio da Lei nº 8.525 de 27 de agosto de 1994, consolidou-se progressivamente como um dos mais importantes instrumentos do tipo em Juiz de Fora, impulsionando a produção cultural local. Por meio dessa lei foi criado o Programa Cultural Murilo Mendes e instituído o Fundo Municipal de incentivo à cultura que contempla as mais diversas manifestações culturais, como literatura, música, dança, teatro, cinema e artes plásticas. Os projetos são organizados por área nos editais da

Lei Murilo Mendes, tais como artes cênicas para propostas de dança, teatro e circo; artes visuais para projetos de artes gráficas, *design*, artes plásticas e fotografia; audiovisual para projetos de cinema, tv, multimídia e rádio; música para projetos de qualquer gênero musical; literatura para propostas de revistas, biblioteca, ensaio, poesia, prosa e relatos; patrimônio, memória e identidades culturais; pesquisa, e ainda, outras áreas que tem a ver com a cultura. Em sua edição de 2009, foi destinado 20% de seu orçamento para projetos de baixo custo de execução, considerados, assim, aqueles com valor máximo de R$4.000,00, no qual foi selecionado o projeto Pontos de Arte na categoria Artes Visuais (Ibid, 2009).

Contemplado em 2005 e 2006 pela Lei Murilo Mendes, o projeto "Pontos de Arte", dos artistas Lúcio Rodrigues e Thiago Campos, levou releituras de 32 obras (no primeiro ano, 12, e no segundo, 20) de artistas juizforanos, brasileiros e internacionais a abrigos de ônibus espalhados por toda a cidade. Percorrendo do Renascimento à Arte Contemporânea, os artistas selecionaram tanto obras (re)conhecidas pelo imaginário coletivo quanto menos populares. O projeto recuperou abrigos que estavam degradados no que diz respeito à situação de conservação bem como à má utilização com propagandas sem autorização. Durante a execução do projeto, o artista Lúcio Rodrigues pintou obras de artistas considerados por ele como referência, transformando as estruturas de concreto armado dos pontos de ônibus em grandes telas (Donizete, 2014).

Algumas características foram comuns na espacialização do trabalho sobre a superfície dos abrigos: ao centro a releitura; nas laterais (ora direita ora esquerda) o retrato do(a) pintor(a) original seguido de uma pequena biografia; e na superfície abaixo dos assentos, os logotipos da Prefeitura de Juiz de Fora, da Lei Murilo Mendes e da Funalfa.

Segundo Rodrigues, durante o processo de confecção dos grafites, além da curiosidade e boa recepção pelo público, destaca alguns percalços, como a necessidade de se refazer uma das releituras (de "Operários", 1933), cuja primeira versão, criativa porém equivocada, contava com 73 figuras humanas, no entanto, Tarsila do Amaral representou originalmente somente 51 rostos. Além disso, por questões técnicas, um abrigo de ônibus pintado pelos artistas teve de ser removido. A estrutura formada pela união de blocos pré moldados em concreto foi devidamente desmontada e remontada seguindo a orientação da pintura "Os Girassóis" de Van Gogh. A estrutura que originalmente localizava-se no bairro São Pedro em frente à entrada da Universidade Federal de Juiz de Fora, foi transferida ao bairro Floresta.

Imagem 1. **Primeira etapa do projeto com a realização de 12 grafites. Fonte: Os artistas (Acervo do artista Lúcio Rodrigues).**

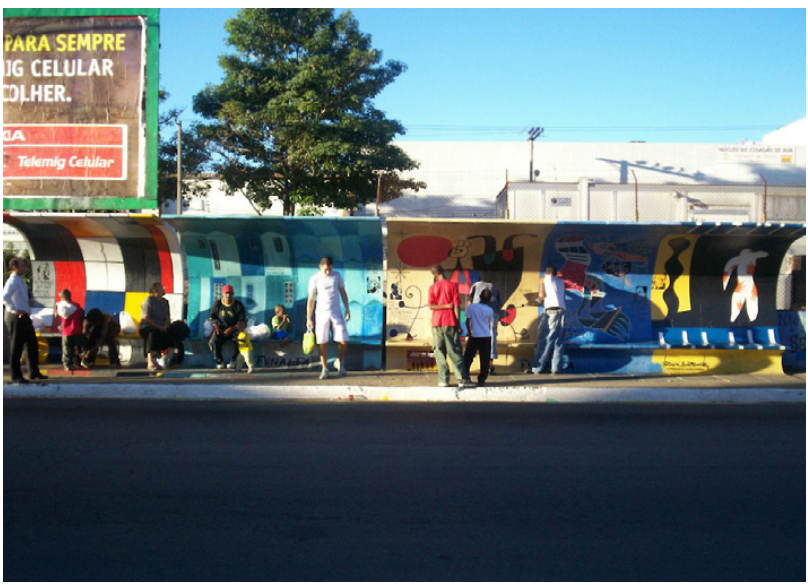


Imagem 2. **Na Avenida Francisco Bernardino, uma sequência de releituras de cinco artistas: Mondrian, Volpi, Miró, Kandinsky e Matisse. Fonte: Acervo do artista Lúcio Rodrigues.**

Com o objetivo de transportar a arte dos museus para o espaço público, o projeto foi premiado pela 16ª edição do Prêmio Gentileza Urbana, promovido pelo Instituto de Arquitetos do Brasil/MG (IAB/MG) em 2009. Essa premiação tem como objetivo identificar e premiar projetos e práticas que contribuem para a transformação das cidades em lugares mais agradáveis e humanos, com potencial de melhorar a qualidade de vida urbana. Com efeito, essa premiação comprova o poder de uma intervenção no espaço público ao promover a aproximação entre cidadãos e arte (Rodrigues, 2010).

Em Janeiro de 2016 foi compartilhado nas redes sociais a campanha "Volta, Lúcio Rodrigues! Queremos sua arte nos pontos da cidade (por Vanderlei Tomaz)", com um total de 242 curtidas e 304 compartilhamentos. Na declaração, o autor pontua a trajetória artística de Rodrigues sublinhando a multidisciplinaridade de sua produção, capaz de "transformar chapas de metal, latas, tampas de fogões, enxadas e, obviamente, telas, em suportes de surpreendentes obras de arte". A reunião de abrigos de ônibus pintados com releituras de obras célebres "fizeram possível estabelecer até mesmo um novo roteiro turístico no município: um passeio pela História das Artes Plásticas". O autor ainda destaca que o projeto foi um "gesto de gentileza urbana", atacando "um grave problema que atinge o município que é o vandalismo em equipamentos públicos e, ao mesmo tempo, prestava-se uma homenagem aos grandes mestres". Por fim, a campanha faz um chamamento ao artista - com a possibilidade de inscrever-se novamente à Lei Murilo Mendes - e a Funalfa, Prefeitura e empresas do transporte público da cidade que poderiam patrocinar novas reproduções.

Considerações finais

Em meio a vários termos e expressões que podem se referir ao conjunto de elementos urbanos que se destacou aqui, como arte pública, arte urbana, mobiliário urbano, grafite etc, reitera-se o termo "imaginária urbana" como uma nomeação posterior a um elemento urbano que adquire uma singularidade para um lugar, dada pela observação dos impactos causados em uma comunidade, pela repercussão na mídia e, sobretudo, pela força de sua permanência na memória urbana. Cada cidade tem seus exemplos clássicos de imaginária urbana associados a monumentos (Cristo Redentor, no Rio de Janeiro) ou mobiliários urbanos (Cabines telefônicas de Londres, as entradas do metrô em Paris). Cada cidade, analisada sob essa ótica, independente de tamanho ou visibilidade, pode revelar importantes contribuições para a história urbana (Colchete Filho, 2003).

Imagem 3. "Os Girassóis" de Van Gogh. Peças pré fabricadas em concreto dos abrigos de ônibus desmontadas. Fonte: Acervo do artista Lúcio Rodrigues.

Em Juiz de Fora, cidade que tem em seu acervo urbano o monumento Cristo Redentor (implantado antes do exemplo carioca – VIANA, 2017), painéis de azulejos de Cândido Portinari ou postes de iluminação não mais presentes no principal calçadão de pedestres da cidade, como marcos reiteradamente compreendidos como imaginária urbana, novas intervenções que visem a qualificar o espaço público são bem-vindas e devem ser vistas também com o devido cuidado, posto que o espaço público é uma arena acirrada de interesses.

Os abrigos que acolheram o projeto "Pontos de Arte" se localizam, essencialmente, no trajeto que liga a região central da cidade à Zona Norte, em grande parte pela Avenida Garcia Rodrigues Paes. Estes abrigos, antes degradados, ganharam releituras de obras de arte no intuito de, como afirmaram os artistas em diversas ocasiões para mídia local, de popularizar o acesso a obras de arte através do envolvimento da população com essas imagens em seu dia a dia.

O projeto que estava previsto para durar seis meses acabou resistindo à ação do tempo, permanecendo por mais de uma década na paisagem urbana de Juiz de Fora. Sua resistência foi gradativamente marcada pela ação antrópica, como pichações e colagem de materiais publicitários que, por descaracterizar o projeto original somada ao desgaste natural à pintura, levaram à Secretaria de Transporte e Trânsito (Settra) a remover as obras, optando por pintá-las de cinza ou de branco e azul.

A repercussão negativa ao longo dos últimos anos gerou charges e apelos populares ao descaso com o mobiliário urbano na cidade e com o trabalho dos artistas, expressando que o objetivo do projeto em alcançar apelo popular foi concretizado. Conclui-se que, apesar da arte do grafite ser caracterizada pela efemeridade, o projeto "Pontos de Arte" marcou de forma significativa os usuários do transporte público e demais transeuntes se inscrevendo como marca permanente da imaginária urbana juizforana.

Referências:

Argan, Giulio Carlo (2016), *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras.

Colchete Filho, Antonio Ferreira (2003), *A Praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999).* Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Creus, Marius Quintana (1996), "Espacios, muebles y elementos urbanos", in: SERRA, Josep Maria, *Elementos urbanos: mobiliário e microarquitetura*, Barcelona, Gustavo Gilli.

Denison, E. (ed.) (2014), *Arquitetura: 50 conceitos e estilos fundamentais explicados de forma clara e rápida*, Trad. Ricardo Ploch, 1. ed, São Paulo, Publifolha.

Donizete, Rafael (2014), "Arte de grafitagem atrai olhares para espaços degradados de Juiz de Fora", in: *G1 Zona da Mata*, 19 out 2014, Disponível em: http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2014/10/arte-de-grafitagem-atrai-olhares-para-espacos-degradados-de-juiz-de-fora.html, consultado em: 02.06.2021.

Estrella, Charbelly (2003), "A poética do grafite e a visualidade do e a visualidade do ambiente urbano", in: *Logos: Comunicação e Artes,* Rio de Janeiro, vol. 10, nº 1, pp. 128-149.

Gaete, Constanza Martínez Gaete (2014), "OMG, Who Stole My Ads?": A apropriação do espaço público através da arte", in: *ArchDaily Brasil,* Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-180147/omg-who-stole-my-ads-a-apropriacao-do-espaco-publico-atraves-da-arte, Consultado em: 10.06.2021.

Juiz de Fora (2009), Decreto Municipal nº 9.860, de 18 de maio de 2009. Regulamenta a Lei Municipal n.º 8.525, de 27 de agosto de 1994 e dá outras providências. Disponível em: https://jflegis.pjf.mg.gov.br/norma.php?chave=0000031436, Consultado em 02.06.2021.

Juiz de Fora (2016), Decreto Municipal n.º 12.676, de 02 de junho de 2016. Institui a Comissão de Mobiliário Urbano do Município de Juiz de Fora e dá outras providências. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/mg/j/juiz-de-fora/decreto/2016/1267/12676/decreto-n-12676-2016-institui-a-comissao-de-mobiliario-urbano-do-municipio-de-juiz-de-fora-e-da-outras-providencias, Consultado em: 10.06.2021.

Knauss, Paulo (1998), *Imagens urbanas e poder simbólico; esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

_____ (2001), "Grafite urbano contemporâneo", in: TORRES, Sonia. *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*, Rio de Janeiro, Editora 7Letras.

MUSEU Nacional de Arte Antiga. Coming Out. http://www.museudearteantiga.pt/exposicoes/comingout, consultado em: 24.05.2021.

UNIVERSO UFES. "Pontos da Arte": reflexão, beleza e arte urbana nas ruas de Vitória. Disponível em: https://universo.ufes.br/blog/2013/03/pontos-da-arte-reflexao-beleza-e-arte-urbana-nas-ruas-de-vitoria/, Consultado em: 01.06.2021.

Pallamin, Vera (2015), *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*, São Paulo, Annablume.

Rodrigues, Lúcio (2010), "Lúcio Rodrigues: Artista plástico e um dos idealizadores do projeto "Pontos de Arte"", [Entrevista cedida ao] *Benficanet*, Juiz de Fora, abr. 2010, disponível em: http://www.benficanet.com/entrevista_lucio_rodrigues.php, Consultado em: 30.05.2021.

Viana, Fabrício (2017), *Monumentos, esculturas e espaço público: A imaginária urbana em Juiz de Fora/MG (1906-2016).* Dissertação (Mestrado em ambiente construído) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

O Graffiti enquanto signo de resistência urbana

Penha de Fátima da Cruz de Souza
PPGA - UFES - bolsista FAPES

Cláudia Maria França da Silva
UFES

Introdução

Neste artigo, temos por objeto o *graffiti*; analisamos um dos desdobramentos que torna sua realização uma potência que atravessa e denuncia questões relacionadas à urbanidade contemporânea. Sua realização como manifestação pública contestadora por natureza revela, em sua visualidade, os diversos problemas sociais que afetam diretamente o *modus operandi* da cidade. Nesse sentido, elencamos o recorte de *graffiti* manifestado em alguns bairros da região metropolitana de Vitória (ES), que confronta espaços, regulamentações e instituições.

A cidade contemporânea é um conjunto de complexidades, espaço em que a sociedade constrói e transmite seus conhecimentos e valores. Nela, ocorre a sociabilidade que comporta diversas mensagens; seu campo simbólico é preenchido por diversos elementos, alguns a que mais corriqueiramente é atribuído o valor de símbolo, por serem construídos para essa função - como os monumentos, por exemplo. No entanto, um valor importante no monumento, como o de memoração, pode ser atribuído por grupos ou indivíduos a elementos e espaços que não foram construídos inicialmente para esse fim.

A autora Françoise Choay vai apontar a existência de monumentos históricos, cujo valor de monumento foi atribuído pela memória coletiva construída em torno de determinado espaço ou elemento após sua construção que em sua constituição inicial, não foi pensado para esse fim (Choay, 1992). A partir dessa contribuição, podemos pensar nos signos que preenchem o espaço, como construídos a partir das vivências, e das memórias e apagamentos que lhe atribuem valor simbólico e ressignificam seus sítios, a partir do momento que esses espaços são praticados socialmente.

Nota-se, no entanto, como a noção de espaço público tem sido transformada, em função da segregação urbana, problemática considerada como um dos reflexos dos processos que alavancaram segregações e exclusões sociais na contemporaneidade. Se o espaço público é local de festa, de encontro, das manifestações, da realização e prática da vida social, é também local do confronto, do dissenso e das insurgências. Muros delimitam espaços, e limitam grupos sociais ao acesso à cidade. Identidades invizibilizadas deixam suas marcas, e, ainda que seja pelo incômodo, sua presença se faz sentir.

A cidade, como arena de discursos, comporta a possibilidade do enfrentamento à hegemonia, por meio de ideias e práticas que suplantam o conformismo diante de injustiças, impossibilidades e desigualdades. Tais desigualdades têm sido fomentadas por ideais (neo)liberais que privilegiam a meritocracia, em um cenário de grupos privilegiados que permanecem intocados, enquanto trabalhadores a todo momento estão submetidos a discursos sobre merecimento, dedicação e empenho, quando, frequentemente, toda sua energia é gasta em vista a garantir o sustento da família. Isto quando possuem algum vínculo formal empregatício; é perceptível como as novas leis trabalhistas precarizaram consideravelmente a relação da população menos privilegiada com a noção e valor do trabalho. Rebelar-se contra essas estruturas e atingi-las de algum modo, pode muitas vezes significar colocar-se em risco para que sua questão seja percebida.

Elejo o *grafitti* e sua visualidade como modo de ação nesse contexto de disputas territoriais, em diversos níveis. Tal manifestação apresenta seu percurso de modo bem distinto de outras manifestações em espaço público, como os monumentos, já legitimados pela sociedade como um todo, em um sentido de homogeneização de interesses e valores. Se para Françoise Choay, o monumento remete ao passado, às origens de uma comunidade, pois, "(...) assegura, sossega, tranquiliza (...)" e " (...) acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios (...)" (Choay, 1992: 18) - para Marc Augé, o centro e seu significado de ponto fixo e estável permite ao monumento a oportunidade de "(...) pensar a continuidade das gerações (...)"; sem eles, "(...) aos olhos dos vivos, a história não passaria de uma abstração (...)". (Augé, 1994: 58).

Estudar o *graffiti* é considerar que esta manifestação urbana apresenta seu percurso bem distinto de outras manifestações no espaço público e também dos tradicionais monumentos; tal escolha tem nos permitido ter e ler a cidade de outro modo: convivendo com o fragmentário, efêmero, com o feito às ocultas, o marginal e nômade. Ainda: vivendo experiências de descentralização e recolocação da história no seu tempo presente (Souza *et al*, 2020).

Se a cidade tem sido o lugar do dissenso, o *graffiti* é, na atualidade, uma das maneiras de levar para a cidade a possibilidade de um discurso que se contrasta ao hegemônico, apresentando outras realidades e possibilidades. Nessa arena em que diferentes setores sociais se colidem, o *graffiti* se insere como ação capaz de romper com a polidez pretendida pelos setores sociais privilegiados, que frequentemente enxergam as manifestações contestadoras como contravenções, práticas criminosas que se infiltram em seus avançados sistemas de segurança, invadem seus condomínios fechados e assinam no topo de seus edifícios sem sequer serem avistados.

É preciso mencionar que não sou praticante de *graffiti*. Meu interesse pela prática é como espectadora e pesquisadora, no intuito de entender a possível reciprocidade das relações entre espaços urbanos e a sociedade; como urbanista de formação, me coloco a observar a prática do *graffiti* como fenômeno urbano, por meio de percursos, observação direta e diálogos com diversos atores sociais: realizadores, pessoas que interagem com as superfícies trabalhadas, e outros pesquisadores. Pretendemos desenvolver tal discussão a partir da noção de *percurso* e de *cartografia*, em que miramos os *muros*, equipamentos urbanos que sustentam segregações sociais, sendo ao mesmo tempo, o suporte por excelência da visibilidade do *grafitti.* Tais percursos se dão por bairros circunvizinhos ao Campus Goiabeiras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), localizado na capital do Estado, Vitória.

1. O *graffiti* no entorno da UFES

Desde a graduação, o interesse em compreender o *graffiti* está presente. O levantamento fotográfico realizado em Atlântica Ville, para o trabalho final de graduação, já dava muitos indícios de que a pesquisa não terminaria ali. O Atlântica Ville é um conjunto residencial construído no bairro Jardim Camburi, em Vitória, fruto de um projeto habitacional voltado para pessoas de baixa renda, nos anos 1980.

Observando o bairro em vista superior, pude perceber o residencial como uma "anomalia" agregada ao corpo do Jardim Camburi como um todo. As lógicas não convergiam - ruas mais estreitas, edifícios mais próximos entre si, quarteirões desalinhados; aquela inquietação surgida por meio da imagem superior do bairro foi fundamental para a continuidade da pesquisa, em nível de mestrado.[1]

[1] Mestrado em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, bolsista FAPES. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Cláudia Maria França da Silva.

Aquele "corpo estranho" foi o agente que me instigou a buscar o aprofundamento desse debate e reinterpretar o que os muros estavam dizendo. Observação que pude estender para diversas outras partes do espaço urbano, em diversos níveis. Para a presente pesquisa, ampliei o espectro dos bairros, incorporei o bairro Jardim Camburi e as Regiões Administrativas circunvizinhos ao Campus Goiabeiras, onde se localiza a UFES, conforme a imagem 1:

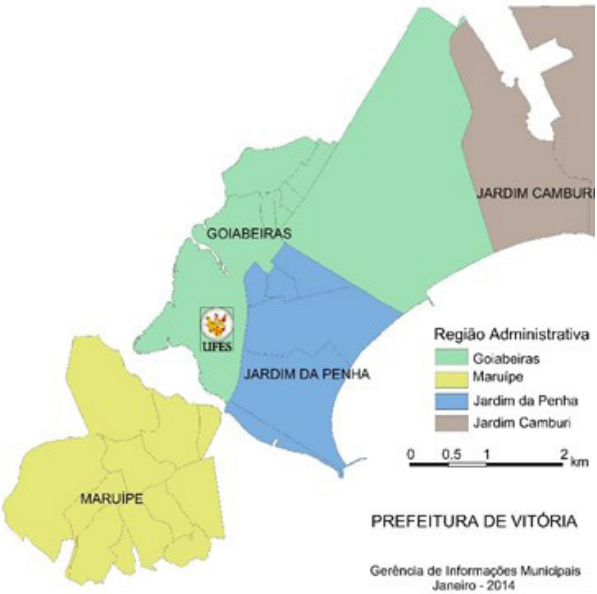


Imagem 1. Mapa adaptado pela autora das Regiões Administrativas analisadas pela pesquisa (Fonte: Prefeitura de Vitória, 2020. URL <https://geoweb.vitoria.es.gov.br/#/politicos>. Consultado em 16.02.2021).

A UFES, em seu campus de Goiabeiras, foi inaugurada oficialmente no último ano de governo de Jones dos Santos Neves, em 1954. A Universidade fazia parte de um Plano de Valorização Econômica, ainda não federalizada, levando a princípio o nome de UES (Universidade do Espírito Santo). Em 1961, o presidente Juscelino Kubitschek sancionou lei que federalizou a universidade, passando a se chamar UFES (Universidade Federal do Espírito Santo). No ano

de 1962, ocorreu a desapropriação de terreno que permite a construção da cidade universitária (UFES, 2014).

Foram vários os impactos que a implantação da universidade causou, especialmente nos bairros circundantes. Jorge Fernandes aponta para os danos ambientais causados pela implantação da UFES em Goiabeiras, que suprimiu mais de 200.000 m² do manguezal existente naquela região de Vitória (Fernandes, 2013). Já Marcelo de Souza Marques aponta para as grandes transformações urbanísticas decorrentes da implantação da UFES na região, que resultaram no fortalecimento do comércio na região, beneficiando inclusive a produção artesanal local de panelas de barro (De Souza Marques *et al.* 2013).

Cabe então apontar que a implantação da UFES na região resultou em múltiplos impactos. A alta movimentação de pessoas oportunizada pela vida universitária alavancou o comércio, levou a obras de infra-estrutura e mobilidade urbana, e a posterior instalação de bairros residenciais planejados, como o Jardim da Penha. Como efeito desse crescimento, somado à proximidade da costa, as especulações imobiliárias e fundiárias se fortaleceram, e regiões como Jardim da Penha e Jardim Camburi usufruíram desse crescimento, tornando-se os principais pólos econômicos da região estudada; cabe mencionar que o crescimento econômico de Jardim Camburi está ligado também - e principalmente - à instalação de indústria de mineração em sua região, ainda na década de 1960, fato que influenciou e impactou todo município de Vitória, dentre outras cidades do Espírito Santo.

Já nos anos 1970, em consequência da implantação desses empreendimentos, ocorreu de forma irregular a ocupação do terreno próximo ao manguezal conhecido como "lixão de Goiabeiras", região que atualmente constitui o bairro Maria Ortiz (Lorena, 2016). O bairro é conhecido por, em sua formação, ter sido predominante a autoconstrução, bem como por seus moradores que produziam e comercializavam panelas de barro feitas artesanalmente. O fazer dessas panelas, que frequentemente se tornava um negócio familiar transmitido de geração para geração, foi registrado como Patrimônio Imaterial em 2002, e é um forte elemento identitário da região e do estado, uma vez que são essas as panelas onde tradicionalmente é feita a moqueca capixaba.

Esse contexto revela a fragmentação social existente nas regiões circundantes à UFES, revelada nos dados do Censo de 2010, que aponta por exemplo que o bairro Mata da Praia (integrante da Região Administrativa de Jardim da

Penha) tem um dos maiores índices de população alfabetizada, ultrapassando os 99%, enquanto Maria Ortiz (bairro integrante da Região de Goiabeiras) apresentou o maior número de pessoas que se declararam não alfabetizadas; revelou ainda que Jardim Camburi e Jardim da Penha são os bairros mais populosos de Vitória, e Maria Ortiz como uma das maiores concentrações populacionais (IJSN, 2012).

2. *Graffiti* e os muros, como territórios em disputa

Considerando esses aspectos fundamentais da evolução urbana dessas regiões, ao observarmos a produção de *graffiti*, é perceptível ao olhar o quanto as características territoriais se fazem presentes em muitas de suas representações, como pode ser observado na imagem 2, onde, a partir de elementos figurativos, são evocados as características e os costumes que formam a identidade local da região.

Imagem 2. *Graffiti* da Região de Goiabeiras. (Fonte: acervo pessoal da autora, 2021).

Na presente pesquisa, houve diversas alterações metodológicas em função da pandemia do coronavírus, e, por determinação da OMS e do Governo Federal, o isolamento social foi uma das primeiras medidas preventivas tomadas enquanto não se conhecia a dinâmica do vírus e a existência de um tratamento eficaz no combate à doença. Desse modo, as práticas de percurso, tanto para o levantamento de imagens quanto para o contato com moradores locais, foram substituídas, por um lado, pelo recurso das redes colaborativas (Souza *et al*, 2020), quanto pela pesquisa de campo dentro de um automóvel em horários de pouco fluxo, parando apenas para obter um ângulo mais favorável para as tomadas fotográficas.

Mesmo sob tais condições, durante a realização do levantamento fotográfico, estando em campo, ocorre a sujeição ao acaso. Para fins de contexto, é importante mencionar que o muro da imagem 2 se localiza nas proximidades da "Praça do Hi-Fi", bairro Maria Ortiz, um gramado aos arredores da praça que faz divisa com uma empresa de logística. Tal delimitação é demarcada por uma extensa envoltória de muros, que frequentemente recebe toda sorte de manifestações de *graffiti*. Após realizar as fotos do muro, e alcançar a calçada, me deparo com um morador que estava passando e havia notado que eu estava fazendo fotos do muro. Ele declara: "daqui uns dias 'eles' passam por aqui e pintam tudo". Tal declaração nos faz perceber aquele muro como um território em disputa, que oportuniza a reivindicação de identidades coletivas e individuais, uma vez que é possível notar, além da inserção de grupos, a inscrição de nomes próprios, que desafiam a delimitação do espaço imposta pela estrutura do muro por meio da evocação das tradições e costumes que atravessam os moradores locais. A respeito da multiplicidade dos modos que os grafiteiros utilizam em suas manifestações, a autora Anita Rink (2013) entende que:

> A liberdade de expressão e a possibilidade de contestação, de colocar suas ideias em imagens públicas, são formas de comunicação que o grafiteiro utiliza para expressar e compartilhar suas formas de ver o mundo e assim, de modo não oficial, produzir 'diálogos' com os transeuntes. (Rink, 2013:109).

A liberdade de expressão, própria do *graffiti*, permite, por sua vez, a amplitude de sua recepção:

> Cada imagem grafitada possibilita que múltiplos discursos ganhem voz nas vias urbanas. Com imagens e textos grafitados estimulam-se pontos de vista e pensamentos e , com isso, é possível que se produzam novos sentidos entre os grafiteiros, assim como com os transeuntes (...) (Ibid:109).

No caso dos *graffiti* apresentados na imagem, bem como a declaração do morador local, que se mostrou favorável à prática - ao menos especificamente àquele *graffiti* fotografado - podemos apontar duas tipologias subjetivas com sentimentos distintos em relação à prática naquele espaço, uma vez que já é sabido pelo morador que em algum momento em breve o *graffiti* será apagado. Anita Rink aponta para as diferentes recepções que o *graffiti* pode receber, e ao conversar com grafiteiros sobre essa questão conclui: "Os grafiteiros têm a intenção de causar estranhamento, deleitamento ou deslumbre no espectador, produzindo um tipo de grafitagem que, dentre inúmeras outras ressonâncias na coletividade, atua nas identidades pessoais e culturais das pessoas." (Ibid, 157).

O *graffiti* pode configurar também uma ferramenta para manifestações diretamente ligadas a questões sociais e políticas que afetam uma escala ainda maior de pessoas. Ainda na década de 1960, período em que o *graffiti* foi utilizado largamente em movimentos políticos, sendo o Maio de 1968 de Paris, um marco do uso do *graffiti* contemporâneo como ferramenta de protesto. Naquela ocasião, manifestantes grafitaram frases que confrontavam o poder e que inspiravam seus constituintes a seguirem com o movimento. Atualmente, esse emprego do *graffiti* segue ocorrendo, e é possível observar suas marcas deixadas em diversos pontos das cidades por todo o mundo ocidental, desafiando o poder hegemônico com discursos que apontam suas problemáticas. Estes aspectos podem ser observados na imagem 3, onde foram inscritas as frases "miséria é desemprego" e "na crise dos ricos quem paga é o pobre!":

Imagem 3. *Graffiti* como ferramenta de protesto na Região de Goiabeiras. (Fonte:fotomontagem do acervo pessoal da autora, 2021).

A potência do *graffiti* na urbanidade pode produzir muito incômodo nos Poderes Públicos, uma vez que frequentemente expõe problemas sociais que revelam a ineficiência ou ausência de políticas públicas. Soma-se a isso a ausência de prévia autorização para a realização dessas inscrições, uma vez que toda sorte de *graffiti* realizado sem prévia autorização é considerado crime pela legislação brasileira, que condena principalmente manifestações entendidas como pixo[2] (Brasil, art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998).

Com base na referida lei, ocorrem ações polêmicas envolvendo o apagamento de *graffiti* em grandes centros urbanos. Em São Paulo, por exemplo, no ano de 2008, por iniciativa de ação do então prefeito Gilberto Kassab, agentes da prefeitura sob cumprimento da lei municipal "Cidade Limpa" apagaram diversos *graffiti* em todo município. A ação sofreu duras críticas e protestos da população quando, por um suposto equívoco, foi apagado um mural na Avenida 23 de Maio produzido por grandes nomes do *graffiti* nacional como Os Gêmeos, Nina Pandolfo, Herbert Baglione e Vitché. Com a pressão popular que o projeto sofreu, e as críticas que repercutiram na mídia, no mesmo ano os artistas foram convidados a realizar um novo *graffiti* mural nos mesmos muros cujas inscrições foram apagadas pela prefeitura. A execução desse novo mural foi registrada pelo documentário Cidade Cinza (2013); o documentário revela ainda a arbitrariedade com a qual determinaram os *graffiti* que seriam apagados, bem como a percepção dos grafiteiros com relação a essas políticas. Já em 2016, ao assumir a prefeitura de São Paulo, João Dória dá início ao projeto "Cidade Linda", semelhante ao projeto executado por Gilberto Kassab. A iniciativa novamente se torna alvo de polêmica principalmente após cometer o mesmo equívoco cometido por seu antecessor e no mesmo local, a Avenida 23 de maio, considerada por ser a maior intervenção de *graffiti* da América Latina.

Com a repercussão negativa da interdição, o prefeito João Dória buscou se redimir por meio de ações envolvendo o *graffiti*. Uma delas, a inauguração do Museu de Arte de Rua (Mar). Durante o evento de abertura do Museu, Dória, buscando a aparência de uma conciliação com a população, realizou ele mesmo um *graffiti*.

[2] Ambos os termos "picho"/"pichação" e "pixo"/"pixação" são utilizados em alguns momentos como práticas distintas e em outros definem a mesma prática; portanto, conforme aponta a autora Tuani Augusto (2018) não apresentam unanimidade em sua definição, seja por pesquisadores seja por seus praticantes (AUGUSTO, 2018). Devido a estas considerações, preferi o termo "pixo" por me parecer ser o mais utilizado pelos próprios praticantes, e por representar em sua grafia uma atitude transgressora quanto às normas da escrita culta, que indica o termo "picho".

De acordo com o Jornal G1 São Paulo (dia 26 de janeiro de 2017), a justificativa apresentada por Dória com a regulamentação do projeto "Cidade Linda", foi a de financiar e regulamentar as obras de *graffiti* no tecido urbano, condicionando, no entanto, essas obras a temas pré-determinados. O projeto ainda exigiu que elas não fossem realizadas em quaisquer locais sem prévia autorização. A medida foi questionada principalmente por grafiteiros e pixadores, que responderam prontamente realizando inscrições desautorizadas pelos muros da cidade, em algumas delas com a escrita do nome "dória" seguidamente, por uma longa extensão de muros. (São Paulo, 2017). Em entrevista por e-mail à revista Veja, no dia 26 de janeiro de 2017, um dos autores das pixações revelou o intuito simbólico de sua inscrição, justificando: "[...] Quando alguém manda apagar o próprio nome é como se estivesse apagando a si mesmo, destruindo seu ego. O nome é tudo que você tem, é a sua identidade" (Veja, 2017). Assim, sua intenção era desafiar a figura de poder dominante, em nível simbólico.

Todas essas interações que fazem tais inscrições reverberarem pela cidade, demonstram a sua importância social, uma vez que muitas das obras são realizadas por camadas sociais menos abastadas, que por intermédio do *graffiti* encontram maneiras de terem visibilidade no espaço urbano. A efetivação de obras que geram grande impacto, ao ponto de produzir protestos e manifestações para que sejam mantidas e preservadas, revela a intensa relação entre a obra e a sociedade. Tal relação engloba representações que compreendem uma extensiva produção simbólica, notadamente nos territórios de produção e nas identidades em jogo, que habitam aqueles territórios.

Pontuamos ainda que, embora o *graffiti* seja uma manifestação potente no espaço urbano, especialmente quando diz respeito a movimentos de luta social e identidades, isso não significa, no entanto, a inexistência de divergências inclusive entre seus praticantes. Em Vitória, na região de Maruípe, especialmente nas proximidades da Avenida Maruípe, há grande diversidade de *graffiti* pelos muros. Ao transitar pelo bairro, durante a coleta de imagens, podem ser notadas divergências entre as ideias propagadas, conforme mostra a imagem 4. Em primeiro momento temos a inscrição da frase "você apaga eu escrevo"; a seguir, em uma fotografia dos muros de uma escola - no balão está inscrita a frase "isso é arte, pixação é crime".

Temos aqui duas situações: no primeiro *graffiti* da imagem, estabelece-se um confronto e disputa territorial, em que se indica a resistência aos sucessivos apagamentos literais que obras de *graffiti* estão suscetíveis. Já no segundo

Imagem 4. *Graffiti* em discursos divergentes na Região de Maruípe. (Fonte: fotomontagem do acervo pessoal da autora, 2021).

graffiti, no mural da escola próxima desse mesmo muro, um discurso diferente se apresenta; ali, temos uma obra mais figurativa, que vai exaltar o *graffiti* como arte. Tal imagem, entende-se, descredibiliza o pixo ironicamente, pois ao redor, há a predominância de inscrições textuais, seguindo a mesma estética que a primeira, ou seja, são manifestações popularmente lidas como pixo.

Ainda considerando a imagem apresentada, e o conteúdo do *graffiti* nos muros da escola, temos a percepção de que a inscrição foi realizada com consentimento, uma vez que seu teor, além de se alinhar com o pensamento hegemônico, parece conter uma mensagem pedagógica que busca alertar possíveis jovens pixadores quanto a contravenção que a prática representa. Seu discurso favorece a institucionalidade, como ainda critica duramente grupos e indivíduos pixadores e grafiteiros que constituem a região em favor de obras de *graffiti*, que ao menos nesse caso, não desafiam nenhuma instância de poder; ao contrário, se subjuga a institucionalidade e é reforçado um discurso que criminaliza atos que, por vezes, levam vozes silenciadas e protestos válidos ao espaço da cidade.

Considerações Finais

Ao estabelecermos a UFES como centralidade espacial em nossa pesquisa, ficou evidenciado seu efeito aglutinador não apenas pela concentração de estudantes, como ainda pela atração de moradores de diversas classes sociais, impactando além da região que se localiza, as regiões ao seu entorno, que tiveram amplo crescimento, não apenas populacional, como econômico após a implantação da universidade em Goiabeiras. É importante mencionar que a posterior instalação de indústrias minerais nas proximidades potencializou ainda mais esse crescimento.

Compreendendo que as regiões apresentam fragmentações sociais entre si, e em alguns casos essas fragmentações acontecem mesmo entre bairros da mesma região, notamos assim um potencial de conflito de ideias que se faz mostrar pelo *graffiti* expresso pelos muros da cidade. Isso nos permite olhar para cada bairro/região e compreender algumas de suas particularidades, identidades culturais e causas que transitam por cada um desses espaços, permitindo aos interlocutores experienciar uma cartografia através do olhar para o *graffiti* de cada espaço.

Os conflitos, protestos, declarações e também as homenagens revelam alguns dos diferentes contrastes que o *graffiti* pode apresentar, demonstrando a diversidade de pensamentos e poéticas dos grafiteiros que encontram no espaço urbano, o lugar para expressar suas experiências pessoais e coletivas, transmitindo mensagens de modo figurativo ou não, expressando sua identidade de forma legível ou não. Desse modo, desafiam instituições, encontrando legitimidade ao se bastarem.

Ainda em tempo de necessidade de isolamento social em decorrência da pandemia do coronavírus, a visita imagética possibilita um tipo de contato que nos desloca do nosso lugar. Também nos permite visitar diferentes alteridades por meio das inscrições que expressam outros grupos e indivíduos pelo espaço urbano, causando as mais diversas reações e recepções, desde o incômodo ao encantamento. Para essa viagem inter-subjetiva necessita-se somente uma disposição interna para olhar os muros de outro modo - como territórios e anteparos para o *graffiti* - na busca de compreender de onde ele vem e as diversas relações que encampa.

Referências:

Augé, Marc (1994), *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, Papirus.

Augusto, Tuani Guimarães de Ávila (2018), *Graffiti: um estudo da consolidação da cena da pixação em Vitória*, Tese de Doutorado (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos.

Brasil, Lei nº 12.408, de 25 de Maio de 2011, *Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fev. de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre publicação a proibição de comercialização de tintas em embalagens aerossol para menores de 18 dezoito anos*. Lex: Diário Oficial da União, Seção 01, p. 01, 26 de maio de 2011.

Choay, Françoise (2006), *Alegoria do Patrimônio*, São Paulo, Estação Liberdade: UNESP, pp. 11-30

Cinza, Cidade (documentário) Direção: Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo; Roteiro: Felipe Lacerda, Marcelo Mesquita, Peppe Siffredi; Intérpretes: Os Gemeos, Cedar Lewinsohn, Nunca, Egas Marcolino Assis, Zefix. Brasil, (2013). URL <https://www.youtube.com/watch?v=svFLNSQevag>; Consultado em: 03 de setembro de 2017.

De Souza Marques, Marcelo; De Aguiar Caloti, Vinicius (2013), "As paneleiras de goiabeiras e a dinâmica da cultura do Barro", *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 26, pp. 163-185.

Fernandes, Jorge; Do Vale, Cláudia Câmara (2013), "A Instalação do Campus Universitário Alaor de Queiroz Araújo e as Consequências sobre o Manguezal do Entorno", *Revista Geografares*, Vitória, n. 14, pp. 32–56

IJSN, Instituto Jones dos Santos Neves (2012), *Indicadores socieconômicos dos bairros dos municípios do estado do Espírito Santo – Censo demográfico 2010*, Vitória - ES

Lorena, Rodrigo Borredo et al. (2016), *Caracterização de Assentamentos Precários por meio de Zonas Especiais de Iteresse Social na Região Metropolitana da Grande Vitória, Espírito Santo*, In: Morais, Maria da Piedade; Krause, Cleandro; Lima Neto, Vicente Correia (Orgs.), *Caracterização e tipologia de assentamentos precários: estudos de caso Brasileiros*. Brasília, Ipea, Cap.11, pp. 377-409.

Rink, Anita. *Graffiti: intervenção urbana e arte* (2013), Curitiba, Appris Editora e Livraria Eireli-ME.

Souza, Penha F.C.; Silva, Cláudia M. F. (2020), "A transitoriedade e resistência no graffiti: Como romper barreiras em tempo de pandemia?" In: *Arte em tempos de pandemia. Anais do X Seminário Ibero Americano sobre Processo de Criação nas Artes.* Vitória: EDUFES, pp. 374-381

São Paulo, G1 (2017), *Em meio a polêmica com Dória, grafiteiros defendem diálogo e espaço*. São Paulo, 26 jan. 2017. URL <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/em-meio-a-polemica-com-doria-grafiteiros-defendem-dialogo-e-espaco.ghtml>; Consultado em: 15 de junho de 2021.

UFES, 60 anos/organizador (2014), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, EDUFES.

Veja, Revista (2017), *Pichador explica por que decidiu escrever doze 'doria' em muro*, URL <http://veja.abril.com.br/brasil/artista-explica-por-que-decidiu-pichar-doze-vezes-doria/> Consultado em: 07 de julho de 2017

Viralateando: reflexões sobre tombamentos espaço-temporais em um trajeto cicloviajante

Andressa Rezende Boel
IA - Unicamp
andressa.boel@gmail.com

Sentados em um banco de madeira verde, em 22°48'48.6" S / 47°04'48.4" W recuperávamos a energia gasta no pedal do final da manhã de um domingo com caldo de cana, nos planejando para uma cicloviagem. Esse momento desejoso combinou o sabor doce da cana com o azedo do limão, no final, o gengibre queimava a garganta. O céu estava limpo e nosso trajeto repleto de poças de água. Deixamos nossas bicicletas encostadas em um poste de energia enquanto discutíamos sobre o desejo de experimentar um percurso litorâneo. "Pra onde vamos agora?" é a pergunta. Ao ver um cachorro atravessar a rodovia na nossa frente nos questionamos sobre os riscos que levam a vida nômade de um cachorro vira-latas. Nos inspiramos na errância e na natureza desses bichos. Semanas depois desse encontro a cicloviagem aconteceu.[1]

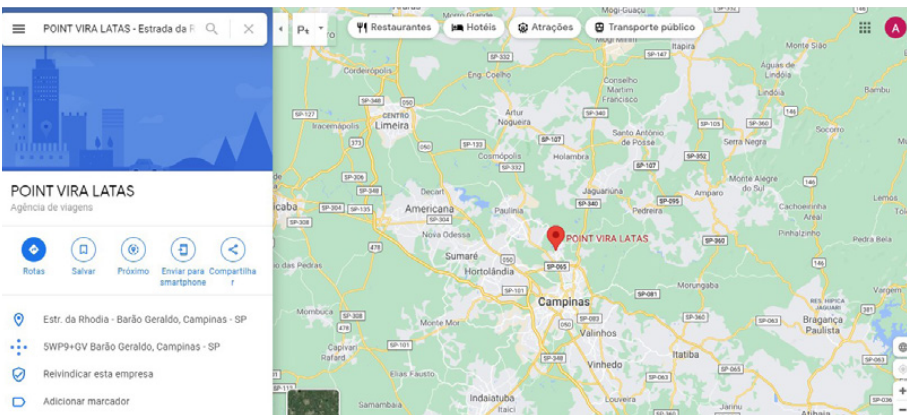


Imagem 1. Localização do Point Vira Latas, 22°48'48.6" S / 47°04'48.4" W. Marco de origem e planejamento das atividades. Fonte: Google Maps.

[1] Relato sensorial de criação do grupo e planejamento de viagem dos *Vira-Latas*. Arquivo pessoal de paisagens dos *Vira-Latas*.

Introdução

Este artigo tem como objeto de estudo ações artísticas em cicloviagem praticadas pelos *Vira-Latas*, um grupo de ciclistas que se reuniu para tal. Esta escrita reflete sobre a arte em percurso que se dissolve no período temporal no qual se pratica a pedalada de Santos até Ilha Bela, litoral de São Paulo, Brasil. Para tanto, viso organizar e traduzir para o formato visual, verbal e auditivo o encontro entre lugares singulares da costa atlântica sul americana e tempos de passagem do percurso dos *Vira-Latas* de bicicleta.

Vale destacar que os deslocamentos praticados pelos *Vira-Latas* tendem ao Nomadismo, às práticas de Vagabundagens pós-modernas do vagar tendo como referência os escritos de Maffesoli (2001). Leitura que se tornou bibliografia para este estudo e livro de bolsa de selim, sempre aberto a cada deriva a que se propõe neste ensaio. Para refletir sobre o deslocamento e paradas para desfrute de lugares, resgato os conceitos relativos à topologia, a modelagem dos espaços a partir da valoração subjetiva de experiência individual, e o termo *time-specific,* criado por Bourriaud (2011) ao acrescentar o tempo como uma quarta variante da dimensão espacial.

A escrita deste texto e sua posterior publicação registra tais ações e ratifica a produção arte-viajante dos *Vira-Latas* dentro do contexto da arte contemporânea. Também serve como um certificado de veracidade de tais deslocamentos espaciais. Além disso, amplifica e ressoa suas articulações artísticas para além dos espaços físicos demarcados por eles, dando a possibilidade de acesso a outros possíveis ciclistas sem *pedigree* que se arrisquem por explorar tais passeios e percursos feitos naquele momento pelos *Vira-Latas*.

Nem tão lentos, nem tão rápidos

Exemplares da heterogeneidade e mistura de raças, e também da ausência de *pedigree* canino, os vira-latas amansados pelas selvas de pedras deixam rastros de *mijo* em lugares específicos por onde passam visando demarcá-los com sua presença ausente, ou melhor, de passagem. Mesmo que não esteja presente fisicamente no agora, a ocupação espacial se faz olfativamente por um longo período, ou até que outro vira-lata sobreponha seus rastros deixando outra camada de marcação olfativa e pessoal sobreposta. Alimentando-se de restos de comida deixados nas lixeiras, povoam e superpopulacionam mais espaços se reproduzindo, reproduzindo e reproduzindo. Por instinto, os vira-

latas buscam ampliar espaços em seus âmbitos de vivência, ocupar territórios.

Temos então, o espaço urbano como um espaço de disputa. Guardadas as distâncias da variabilidade de tensionamentos que a existência coletiva e em sociedade pode gerar aos indivíduos caninos ou humanos, no que tange ao trânsito, os ciclistas lutam por espaços reivindicando seu lugar dentro do planejamento dinâmico dos trajetos e das vias urbanas de trânsito. Ocupar as margens das ruas no contexto brasileiro e usar a bicicleta como meio de mobilidade, na maioria dos centros urbanos, não soa como um hábito seguro. É um risco que se corre considerando o quase ausente incentivo pelas secretarias de transporte e planejamento de trânsito. Trata-se de constantes testes físico e psicológico ao tensionar os limites de educação, de segurança, em geral, limites que podem separar a vida e a morte.

No centro urbano, ou pelos limites borrados com o campo, a bicicleta pode andar por qualquer terreno, tem tamanho que permite a passagem por caminhos estreitos. Sua leveza facilita pular cercas, materializa-se como um meio de mobilidade ideal para desbravar percursos, perambular ou *viralatear* sem muitas informações sobre os trajetos. Seu uso permite explorar a potencialidade do percurso, pois o ato de pedalar se dá de maneira lenta e transformativa, permitindo a contemplação das paisagens durante o tempo de deslocamento.

À medida que se ganha confiança e preparo físico para pedalar, também cresce a pulsão pela aventura e, consequentemente, a linha entre os limites mencionados também se expande. Com isso, quem pedala persiste em ir cada vez mais longe, desbravar e estender seu território percorrendo novas extremidades, que a cada pedalada se abrem e expandem. De maneira errante a descobrir, desvendar e explorar novos caminhos, o desejo é de sempre estar em outro lugar mais adiante. O "que move [o errante] é a coisa totalmente diferente: o desejo de evasão (...) incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade" (Maffesoli, 2001:51) que, muitas vezes, deseja escapar de lugares e rotinas. Ou mesmo sentir a sensação nostálgica das origens ao lembrar-se do espaço e contexto que já foi vivido comparando-se com a realidade que se encontra no presente. Maffesoli nos orienta que a busca do ser errante não significa a posse de um bem material e conversível em dinheiro, antes é símbolo de uma busca sem fim, a procura de si no quadro de uma comunidade humana, na qual os valores espirituais são a consequência da aventura coletiva. O que

faz com que a fronteira seja sempre adiada, a fim de que essa aventura possa prosseguir (Ibid, 2001:42).

No contexto da arte contemporânea, as investidas artísticas na deriva ou do artista radicante dizem muito sobre essa busca. Os *Vira-Latas* também se alimentam da pulsão por algo desconhecido, uma sorte de lugares e contextos que se deseja desvendar, conhecer e experienciar. *Momentos históricos tombados*[2] convoca o corpo a ser colocado em estado de experiência errante, motiva o estado de deslumbramento com um lugar ou paisagens inéditos em um tempo presente específico. É no momento de êxtase com a paisagem onde os *Vira-Latas* registram e deixam suas marcas.

Tais experiências ficam conservadas nas memórias de viagem, na memória das câmeras e nos aplicativos rastreadores do Sistema de Posicionamento Global (GPS). Não bastando as marcas citadas que os espaços imprimem na memória pessoal e individual e nas vigílias do sensoriamento remoto conectado nos celulares, resolve-se também deixar marcas no espaço, tal como a espontânea marca de mijo canino. Foram eleitos alguns pontos do trajeto para deixar placas coladas, que serão apresentadas no subtítulo a seguir.

Características da marcação, a placa

Imaginou-se levar para a viagem algo que permitisse marcar a passagem dos *Vira-Latas* nos lugares de maneira mais livre, tal como uma lata de spray e/ou um desenho pré-recortado como um *stencil*[3]. Percebendo que seria muito complicada a logística desses materiais para a cicloviagem, a segunda opção seria produzir um modelo de *sticker*[4], opção que rapidamente também foi declinada devido à simplicidade e durabilidade do material. Por fim, decidiu-se fazer a placa de alumínio que, associada a uma cola bastante resistente de resina epóxi, poderia ser fixada em qualquer tipo de superfície.

[2] *Momento histórico tombado* é o nome do trabalho artístico produzido pelos *Vira-Latas* durante as cicloviagens. Em poucas palavras, consiste em destacar o encontro entre a paisagem de um lugar específico do mapa e o tempo de passagem dos *Vira-Latas* naquele espaço. A principal marca deixada no local é uma placa.

[3] Técnica de aplicação de tinta spray sobre um desenho definido por uma máscara.

[4] Pequeno adesivo impresso em papel ou plástico.

Se na linguagem olfativa canina a marcação de urina corresponde à demarcação territorial de um ponto de seu percurso por um determinado tempo, na linguagem dos *Vira-Latas* as placas são tal qual marcações de passagem do grupo por aqueles lugares. As placas celebram e registram o momento e o estado vivido pelos *Vira-Latas* imersos nas paisagens visual, auditiva, tátil, olfativa e gustativa. Ao receber a placa, tal lugar começa a guardar também uma marca específica do grupo, marca esta que registra a camada temporal onde houve o encontro do grupo com tal lugar. A placa pode ser - e deseja-se que seja - visitada por outros ciclistas, para que outros deles tenham seus sentidos semelhantemente extasiados ao experienciar tais paisagens e contextos.

A placa de alumínio carrega algumas inscrições informativas, tais como: o desenho de uma bicicleta invertida, com as rodas voltadas para cima, o que já identifica a identidade ciclística do grupo; a localização original 22° 48'48.6" S / 47° 04'48.4" W, onde o grupo nasceu e planejou viagens; a assinatura *Vira-Latas*, cobrindo o fundo da placa, em vermelho com uma estética de escrita marginalmente urbana, inspirada na pichação tal como uma *tag*[5]; e, por fim, a frase que nomeia esses encontros, *MOMENTO histórico tombado*, com a palavra *MOMENTO* em caixa alta em destaque.

As palavras *MOMENTO histórico tombado* dialogam com o *monumento histórico* e com a ação de tombamento. A estatuária urbana ou os monumentos, em larga medida, homenageiam algum herói ou a alguém que exerce ou exerceu ações políticas/econômicas, cumprem a função de rememorar algum feito em um tempo histórico. Em consonância com esse objetivo, a matéria modelada ou esculpida (metal, pedra ou concreto) confere resistência e durabilidade frente às intempéries e desgaste. O tombamento de um bem étnico, histórico, cultural ou natural simboliza seu reconhecimento, indicando que sua proteção e conservação enquanto patrimônio histórico ou natural é de interesse público. Visitando alguns desses lugares percebo a presença de placas acompanhando tal monumento ou peça tombada, que justificam o tombo e dizem respeito ao resgate a tal memória histórico-afetiva.

As placas criadas pelos *Vira-Latas* ressemantizam a função conceitual do monumento ao dialogar com a memória por outro viés. Elas incentivam a presença e a sensibilização do corpo ativo e protagonista na busca de sua própria sensibilização. Incentivam que memórias hedonísticas intervalares

[5] Assinatura estilizada.

sejam criadas a partir do momento volátil. Incentivam a busca de experiências concentradas dentro das balizas sensoriais espaço-temporais na presença material do corpo no aqui e agora.

Para efetivar o convite os *Vira-Latas* inserem-se em outros circuitos que permeiam a arte e a cultura ciclística. Convidam o visitante para um passeio e apreciação estética dentro de um intervalo da rotina, é um impulso para o vagabundear, para a fuga. É a busca de um ínterim onde se possa explorar a potência de apreensão sensorial estética de tal conjunto de circunstâncias.

O convite

Assim que colam cada placa em um ponto do trajeto, os *Vira-Latas* geram no aplicativo *Google Maps* uma marca para a geolocalização espacial do lugar, possibilitando a transferência ou a tradução dessa informação geográfica como um *link* para a busca do trajeto. Ao gerar a busca do ponto a partir das coordenadas de localização, o leitor visitante terá, em linhas trajetivas digitais, o percurso.

Contando que a paisagem está em um ponto específico, esse canal digital possibilita a circulação dessas coordenadas de localização, podendo elas serem transmitidas *online*. Para tanto, os *Vira-Latas* tem lançado convites por meio de *links* e *QR Codes* em ambientes de circulação da arte, como exposições, artigos, ensaios, publicação em eventos. Tendo acesso à coordenada, o leitor interator pode traçar a rota de onde estiver até esse ponto marcado no mapa. Então, o convite para a fuga se abre.

Ao expor essas coordenadas e sugerir a fuga, os *Vira-Latas* recomendam que tal trajeto seja refeito e que o ponto marcado seja re-celebrado a cada visita. O grupo deseja que outras pessoas, ciclistas ou não, de identidade vira-lata ou não, tenham suas próprias experiências com o lugar e suas paisagens, sugerem a possibilidade de os visitantes também extasiarem-se momentaneamente e que protagonizem a criação de suas memórias sensoriais e hedonísticas de trajeto.

O mapa e as coordenadas são os principais dados que conectam o leitor visitante com as placas e com o local, contexto e paisagem. As visitas e re-celebrações por outros incentivam os *Vira-Latas* a moverem-se para novas deambulações, para as quais desejam ter companhia presencial ou re-celebrações em outro tempo.

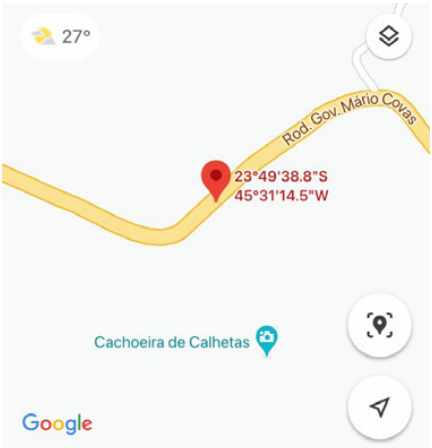


Imagem 2. À esquerda, o mapa que identifica geograficamente onde foi colada uma das placas pelos Vira-Latas e à direita seu respectivo QR Code, que dá acesso ao link para o trajeto. Localização Geográfica: 23 °49'38.8"S/ 45°31'14.5"W, no Google Maps.

Tempo e espaço para os tombamentos de experiências

A humanidade contemporânea é nômade, o artista não é diferente. O hábito da errância está presente na *práxis* artística atual e se materializa pelo menos em duas modalidades de experimentação: para a criação de ambientes de trabalho temporários, bem como para investidas artísticas diretas em deslocamento, tais como as derivas e arte-viagem.

Sylvia Furegatti (2012) tensiona a problematização levantada por Jan Dibbets (*in*: Moraes, 1992) sobre o espaço de produção artística e a mudança do *atelier* fixo e fechado para o *chantier* móvel, instaurado em ambiente aberto. Ao articular em torno das mudanças na *práxis* artística, a pesquisadora ressalva que os novos tempos propõem um alargamento dos processos artísticos mirando o *extramuros,* em outras palavras, para além dos muros do *atelier-casa* e também do espaço expositivo. O *chantier,* ou canteiro de operações artísticas, transborda ao espaço controlável, íntimo e particular da escala humana, está imerso na paisagem, cumpre o tempo intervalar necessário para a produção do trabalho, situado em determinado contexto, depois se desfaz.

Ao avançar a espacialidade física do *site* (condição geográfica) para a especificidade contextual, tal produção tende a assumir caráter relacional. Enquanto forma, torna-se essencialmente discursiva, elástica, expande-se e ocupa esferas sensoriais e semânticas dos lugares, permeando acontecimentos e eventos. O intervalo de atuação está no contexto político, cultural, social e das relações que se dão naquele lugar (Kwon, 2008: 171).

O *chantier* mantém-se aberto para que seja frequentado por outros sujeitos que, a partir de trocas de experiências e aprendizados, produzem arte. Depende não só do aval da comunidade local para que se instaure, mas da interação ativa da mesma para que se construa colaborativamente e que, durante esse processo, seja consumida pelos próprios executores (Oliveira, 2008: 402). Dentro da perspectiva móvel que os transbordamentos do c*hantier* oferece, a cada vez que o artista se muda para um novo contexto, cria novas raízes no ambiente de trabalho, que agregam experiências culturais, de convívio e, principalmente, novos modos de fazer arte.

Ao abordar esse projeto estético geracional de natureza nômade assumida pelo artista contemporâneo, Bourriaud (2011) aponta suas semelhanças comportamentais (ou de existência) com uma planta radicante. A planta radicante conserva formações radiculares em seu corpo que guardam indícios morfológicas do passado e, quando replantada, desenvolve novas raízes a partir dessas já existentes. As raízes novatas irradiam e colocam-se a absorver nutrientes permeando o solo do novo contexto acumulando nova característica morfológica.

A mobilidade dinâmica do *chantier* cumpre a nova agenda de demandas de trabalho do artista nômade contemporâneo que se vê obrigado a adaptar-se às novas maneiras de produção sempre que é convocado para um novo projeto temporário. Ele é móvel, mas não movediço, cumpre um intervalo de existência em um lugar, desfaz-se e, mais tarde, pode ser reconstruído em outro local.

Para as investidas diretamente movediças em derivas e arte-viagens (ou ciclo-viagens) imagino a seguinte cena: o artista pula a janela moldurada do *atelier*-casa adentrando à paisagem, tropeça em um aglomerado de ferramentas diversas deixadas na calçada, no *chantier*; seus olhos enxergam algo bem longe, sente a necessidade de conferir de perto, sentir o cheiro e tatear tal coisa; tira a poeira e monta em sua *velo*[6], pedala para a fuga; no

[6] Bicicleta em francês, seguindo ao jogo de palavras em língua francesa (*atelier, chantier*).

seu trajeto encontra outros parceiros de pedal errante, um grupo forma-se; definem novos trajetos mais distantes, em busca de ampliar o estoque de serotonina do corpo e conhecer, experienciar e imergir em diferentes paisagens e contextos.

Enfastiado com a rotina, o artista movediço resolve atuar em trânsito, coloca-se à prova, objetiva entranhar-se em cada meandro das paisagens e contextos onde se deseja trocar, consumir, compor e, ao mesmo tempo, fazer parte, para tanto aproveita-se do modo de deslocamento *nem tão lento, nem tão rápido* da *velo*. Samaniego nos escreve sobre o que leva o artista a buscar hipnoticamente por esse tipo de fuga:

> Falamos, então, do chamado de fora, de seu movimento vertiginoso, de sua hipnose. É bem sabido que esta saída ou este salto de longe não é, claro, uma fuga ou um abandono de responsabilidades, nem mesmo uma fuga do imaginário, mas ao contrário: trata-se de fugir para produzir o real, para intensificar a experiência de vida e realidade. Trata-se de um crescimento de sensações para viver mais, para viver melhor (Samaniego, 2007: 67).[7]

Os anseios do espírito movediço do artista contemporâneo, ao desenvolver trabalhos que acontecem em trajetos exploratórios, expedições ou deslocamentos no espaço em busca de experiências, levaram Bourriaud (2011) a rever os tratados até então propostos para o *site-specific.*

De antemão, é sabido que uma infinidade de fatos estéticos só podem existir diante do entrecruzamento das perspectivas básicas do espaço e tempo. Em *Radicante*, o autor acrescenta à equação da teoria relacional da arte o termo composto *time-specific.* Digo composto pelo termo ser híbrido, pois, apesar de depender do espaço, tem o tempo como foco das investigações. O tempo está como uma quarta dimensão para a tríade espacial.

Para tanto, a modelagem dos espaços e situações se dá pela valoração subjetiva de experiência sensorial individual. A espacialização do tempo é vivida a partir da experiência qualitativa em detrimento do quantitativo ou numérico. Quanto melhor se pode qualificar ou aferir a experiência de imersão

[7] Citação original: "Hablamos, pues, de la llamada del exterior, su vertiginoso movimento, su hipinosis. Bien entendido que esta salida o este saltar de lejanías no es, desde luego, una escapada o una dejación de responsabilidades, ni siquiera una evasión em lo imaginário, sino al contrario: se trata de huir para producir lo real, para intensificar la expeincia de vida y la realidad. Se trata de un cescimiento de sensaciones para vivir más, para vivir mejor" (Samaniego, 2007: 67).

em um lugar, mais é possível apreender suas características paisagísticas e contextuais, para tal se vale o estudo da topologia. De acordo com Bourriaud:

> A topologia é um ramo da geometria em que não se mede nada e não se comparam quantidades entre si. Em compensação, estabelecem-se invariantes qualitativos de uma figura, deformando-a, por exemplo, como se faz para dobrar uma folha de papel ou ao transferir um objeto de uma dimensão para outra a fim de verificar se subsistem algumas constantes depois dessa mudança de dimensão. (Bourriaud, 2011: 115).

Considerando que a obra-trajeto se dá em deslocamento e que uma "forma-trajeto define-se primeiramente pelo excesso de informações" (*ibid*: 117), a materialidade desses trabalhos está dissolvida nos encontros, tensionamentos políticos e filosóficos por eles propostos ou por eles atravessados a cada quilômetro rodado, além dos objetos ativadores que podem ser usados, coletados ou produzidos, em grande parte precários, durante o percurso. Tais projetos artísticos criam uma infinidade de registros e deixam marcas no mapa em escala de vida real, 1:1, deixando em aberto ao espectador a possibilidade de conferir ou reviver os fatos.

Obviamente nenhum tipo de registro ou tradução dá conta dos fatos, da fluidez e efemeridade da ação como um todo, portanto, as reapresentações de tais trabalhos gerenciam perdas e ganhos com relação às obras-trajetos. Para tanto, grande parte das exposições, mostras ou publicações exibem hipertextos ou traduções fragmentadas da vivência do trajeto ou amostras das passagens em tais lugares. É por meio dessas operações hipertextuais, ou topográficas que várias linhas temporais podem ser exibidas e lidas simultaneamente, permitindo ao espectador "entrar em certa dinâmica e construir um percurso pessoal" (Ibid:117) com liberdade de escolha e sensibilização a partir de seus próprios anseios de leitura errante.

Breve relato de viagem dos *Vira-Latas*[8]

> *O traçado pré-definido no mapa incluía lugares para dormir, porém, com margem para diversos tipos de acontecimentos, poderíamos não chegar nesses pontos na data e hora marcada. Não tínhamos detalhes sobre a estrada, se teríamos um*

[8] Relato sensorial de viagem dos *Vira-Latas*. Arquivo pessoal de paisagens dos *Vira-Latas*.

bom acostamento para pedalar, se teríamos bloqueios ou desvios no trajeto ocasionados por estradas privadas ou por desejos de parada. Foram 265 km, distribuídos em sete dias de viagem.

Desembarcamos nossas bicicletas na rodoviária de Santos. Até Juquehy, nossa primeira parada, foram 95 km. O terreno plano facilitou o deslizar rápido das rodas na primeira parte do trajeto, mas perto dos últimos 20 km ventava muito e caia gotas geladas de chuva. A temperatura do ambiente em choque com a do nosso corpo quente fazia exalar fumaça. No cair da noite ainda foi possível ver o mar de cima da Barra do Una e escutar as ondas quebrando. Quando chegamos na nossa primeira parada para descanso, estávamos loucos por um banho quente. Ficamos exaustos já no primeiro dia. Com dores nos joelhos, por fim, dormimos.

No dia seguinte saímos cedo, ainda chovia, uma das ciclistas do grupo estava sem freio traseiro, era feriado e não encontramos uma bicicletaria para repor a pastilha. Fizemos uma gambiarra, o freio voltou a funcionar, então saímos. Nesse segundo dia pedalarmos só 40 km, mas foi nosso dia mais difícil. Giramos por subidas extremamente íngremes e, além de subir com nosso peso, carregamos nossa pequena bagagem de comida e roupas, o que desestabilizava o equilíbrio na bicicleta em baixa velocidade. As curvas da Serra de Maresias são bastante fechadas, a rodovia é estreita e, em maior parte, o trânsito era de caminhões. Em alguns lugares não há acostamento. Onde ele deveria existir, está uma vala coberta por lodo escorregadio, onde um grande volume de água da chuva descia. O cheiro que predominava era de freios e pneus queimados. Parte desse trajeto não nos permitia pedalar, então empurramos as bicicletas pelas margens da pista. Chegamos à tarde em Maresias. Além de estarmos encharcados de água grande parte da nossa bagagem também estava, inclusive as roupas de dentro das mochilas. Apesar desse clima tenso chegamos até mais tranquilos e descansados para essa segunda parada.

No terceiro dia descemos a Serra de Maresias sentido Ilha Bela. A rodovia estava ainda úmida da chuva da noite, o dia estava nublado. Essa parte do trajeto a estrada ainda era estreita e tinha muitas curvas, estava menos movimentada. Alguns caminhões pesados desciam freando e segurando o trânsito de faixa contínua, onde é proibido ultrapassar. Aproveitando esses intervalos soltávamos nossos freios e descíamos no embalo, o peso da nossa bagagem ajudava a pegar mais velocidade. Havia mata dos dois lados, fazia sombra e os pássaros cantavam. Do alto, em algumas bordas da mata, conseguíamos ver o mar e o brilho das ondas quebrando. Deixamos em um desses pontos nossa marca (Figura 2, já citada anteriormente no corpo texto). Pedalamos 35 km até a travessia da balsa. Durante a travessia o sol finalmente abriu espaço entre as nuvens. Dormimos no centro da ilha nesse dia.

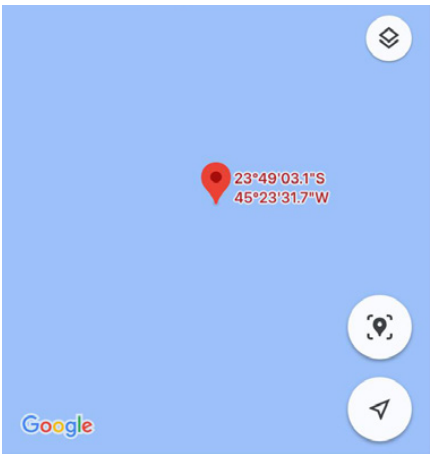


Imagem 3. À esquerda, mapa que identifica geograficamente onde foi colada uma das placas pelos Vira-Latas. À direita seu respectivo QR Code, que dá acesso ao link para o trajeto. Localização Geográfica: 23 °49'03.1"S/ 45°23'31.7"W, no Google Maps.

No quarto dia pedalamos mais 45 km, fizemos uma bate-volta para o extremo norte da ilha, para a região de Jabaquara, onde conseguimos vivenciar o lugar mais isoladamente. A natureza restringe a passagem, a maioria não conseguia acesso até o extremo norte devido às estradas íngremes, ora cheias de pedras, ora cheias de barro onde os carros ficavam presos. Após conhecermos o lugar, voltamos para dormir no centro da ilha.

Seguimos sentido sul no dia seguinte para acessar o outro extremo, o estacionamento do escultor e morador da região Zé da Sepituba, o último ponto onde ainda existe estrada para carros. Para acessar a região do Bonete percorremos mais uma trilha de 13 quilômetros, com vários pontos íngremes e lamacentos. Nos hospedamos em um vilarejo nessa região por dois dias.

Acessamos a praia das Enchovas, lugar onde as pedras são acinzentadas, arredondadas, lisas e cheiram a peixe. Nesse lugar também não existia passagem para carro. A paisagem sonora revela o quanto estivemos sozinhos e isolados nesse lugar.

Imagem 4. Paisagem sonora para leitura do relato de viagem. Se quiser, feche os olhos para ouvir. Áudio de paisagem sonora coletada na Praia das Enchovas. Fonte: Arquivo pessoal de paisagens dos Vira-Latas.

Considerações finais

A obra-deslocamento da matilha artística se dá em meio a formas-trajetos, nesse caso uma extensa e sinuosa linha no mapa que liga Santos a Ilha Bela, no estado de São Paulo, Brasil.

Por um lado, ao registrar, marcar pontos e sugerir ao leitor interator que os visite, ou simplesmente saia para perambular, os *Vira-Latas* remagnetizam tal experiência em vida real e incentiva que o leitor e interator pratique a errância. Por outro lado, ao oferecer maneiras de vivenciá-las por meio de narrativas, paisagens visuais ou sonoras, *QR Codes* e acompanhamento por imagens de satélite incluem a essa leitura a forte marca da tradução, resgatando ainda a experiência de vida que permeia a arte, ou experiência de arte que permeia a vida.

Referências:

Bourriaud, Nicolas (2011), *Radicante: por uma estética da globalização*, São Paulo-SP: Martins Fontes.

Dibbets, Jan. in: Moraes, Frederico (1992), *Panorama das Artes Plásticas – séculos XIX e XX*, São Paulo - SP: Itaú Cultural.

Furegatti, Sylvia (2012), "Territorialidades da produção artística contemporânea: entre o *atelier*-casa e o *chantier*", *Seminário* Íbero-Americano *sobre o Processo de Criação*: Vitória-ES.

Kwon, Miwon (2008), "Um lugar após o outro: Anotações sobre site specificity", *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais* – EBA, UFRJ, ano XV, N 17.

Maffesoli, Michel (2001), *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, Rio de Janeiro-RJ: Record, 2001.

Oliveira, Luiz Sérgio (2008), "Duração / temporalidade / desmaterialização (ou quase) / colaboração na esfera pública: dois casos de interação explícita com as comunidades e uma viagem solitária de artistas latino-americanos (ou quase)", *17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas,* Panorama da Pesquisa em Artes Visuais: Florianópolis. Disponível em: <anpap.org.br/anais/2008/artigos/038.pdf> Consultado em: 02/09/2021.

Samaniego, Alberto Ruiz de (2007), "Revelación del lugar, apuntes sobre el caminhar", in: Maderuelo, Javier. *Paisage y arte*, Madrid-ES: ABADA Editores.

A Experiência política da arte em três proposições efêmeras não objetuais.

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)/ CNPq
almerindalopes579@gmail.com

Quando o mundo ainda se ressentia dos traumas, crise e desolação da II Guerra, a Guerra Fria instaurava novo período de indignação, insegurança, dúvidas e medo, com a iminência de deflagração de outro conflito bélico. As disputas pelo poder econômico e político travadas entre os polos capitalista e socialista, acabariam acarretando consequências desastrosas que afetaram diretamente a América Latina. Após a Revolução Cubana (1959), os Estados Unidos - líder do eixo capitalista -, alegando evitar a penetração da ideologia socialista, passam a interferir na vida política e a articular a imposição de regimes autoritários à maioria dos países do Cone Sul, estratégia que empanava o interesse de conquistar novos mercados e ampliar seu poder e dominação a todo o Continente.

No caso do Brasil, a ditadura militar, arrogando-se do direito de combater o comunismo e promover o desenvolvimento do país, gerou um período de violenta repressão que se estendeu por mais de vinte anos, com o cerceamento da liberdade, cassação de direitos políticos e civis, perseguições e prisões de opositores ao regime e interferência no direito de livre expressão artística e cultural.

No período anterior aos golpes militares, a arte e a cultura passavam por grande renovação ou transformação, na maior parte da América Latina, no que se refere a diversificação das linguagens, valores estéticos e ao próprio conceito de obra e de artista. Entretanto, logo após os golpes houve um momento em que parecia ser possível a coexistência pacífica entre as antigas e as novas linguagens, logo se evidenciaria a incompatibilidade entre os novos processos criativos e o prestígio da cultura burguesa com o gosto dos "generais militares, adeptos da linha artística mais tradicional". Até porque, as novas proposições artísticas ironizavam o discurso do moderno e o projeto

desenvolvimentista e capitalista propalado pelo regime, de modo especial a disparatada proposta de inserir, a qualquer preço, os países colonizados subdesenvolvidos – fornecedores de matéria prima e de trabalho barato - e socialmente atrasados, no mercado econômico mundial (Schwartz, 1978: 69-70).

Para demarcar essa incoerência e o descompasso entre os anseios do povo e os desmandos emanados do poder, a geração de jovens artistas que então emergia recorreu a uma arte pública coletiva e efêmera, que rompia com todos os dogmas e conceitos passadistas. Essa arte precária e participativa era uma forma de resistência e inconformismo, à repressão, ao cerceamento dos direitos, à liberdade individual e ao "espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria trazida pela ditadura militar" Schwartz (Ibid:74-75). Os artistas apropriaram-se de elementos inusitados, extraídos de diferentes estratos culturais, formalizando com eles um processo criativo a alta e a baixa cultura, os ricos e os pobres, o antigo e o novo, o erudito e o popular, o centro e a periferia, cujo propósito era criar uma espécie de "alegorização ou carnavalização do Brasil" (emprestando o termo de Bakhtin), cujo exemplo mais emblemático foi o movimento tropicalista, variante tupiniquim e irônica da Pop Arte americana.

O sentido político-crítico da versão tropicalista brasileira está justamente na não estetização, na ironia ao patriarcalismo, ao consumo desenfreado, pondo em evidência os males latentes de um país "intemporal" e "anacrônico". Por sua vez, a vertente americana declarava-se apolítica, balizando-se muito mais numa visão otimista e apologética do consumismo e do modo de vida capitalista, que pleiteava impor-se como modelo para todo o mundo ocidental:

> Para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno, para ironizar o resultado fracassado de modernização nacional. (...). A direção tropicalista (...) registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No tropicalismo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa (Schwartz, Ibid: 76-78).

Ainda segundo Schwartz, se a esquerda não revelou nesse momento grande poder de articulação, coube à juventude reagir com toda a sua vitalidade, através dos movimentos estudantis (que no caso de Brasil, antecedeu

mesmo as manifestações de Paris, de 1968). A resposta a essa reação foi o recrudescimento do regime militar, com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI5), em dezembro de 1968. Em total assimetria com o discurso modernizador do país o AI5 instituiu a censura, que iria pôr fim ao tropicalismo – talvez nossa maior identidade artístico-cultural -, interferindo na produção criativa e impondo ameaça, perseguição e prisão aos artistas de todas as modalidades expressivas: artes plásticas, música, literatura, teatro e cinema, que ousassem desrespeitar as determinações do poder instituído, elaborando produtos criativos considerados ofensivos ao Estado militar.

A heterogeneidade e caráter transgressor das práticas conceitualistas latino-americanas.

Nesse contexto de forte repressão e cerceamento da livre expressão, os jovens artistas contra-atacaram recorrendo a práticas artísticas heterogêneas, que não se distinguiam da militância ou engajamento dos autores, como observou Otília Arantes (1983:5):

> Pode-se dizer que de 65 a 69 – até à revanche do regime – boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política. Passada a hesitação do primeiro momento – provocada pelo golpe militar e pelos primeiros expurgos e prisões – intelectuais e artistas voltam a reclamar para si um papel de ponta na resistência ao processo repressivo por que passava o país.

Os artistas ampliam as linguagens e apropriam-se de materiais baratos, ordinários e descartáveis (orgânicos e industriais), para realizar propostas distantes do esteticismo, do acabamento primoroso e outros valores do passado. Essas proposições conceitualistas, também chamadas de "arte de guerrilha", marcavam o inconformismo dos jovens artistas com a realidade do momento e a ruptura com o reinado da pintura de cavalete, que há séculos alimentava o gosto e o mercado burguês.

Por outro lado, os artistas acreditavam que essa arte experimental, reflexiva e hermética, e, portanto, não familiar aos militares, dificultaria a decodificação de seu conteúdo pelos agentes da censura. Tal estratégia encorajou jovens de diferentes países latino-americanos a elaborarem, entre o final dos anos de 1960 e a década seguinte, um naipe variado de ações conceituais, propositivas e participativas, por meio das quais ironizavam as respectivas realidades

sócio-políticas. Entretanto, isso não impediu a apreensão e destruição de trabalhos, que exposições fossem fechadas e que artistas tivessem a prisão artistas decretada pelos militares.

No Brasil, Hélio Oiticica percebeu na diversidade de proposições artísticas, que prescindiam ou não de um objeto ou produto final, uma vontade comum de estabelecer a relação arte e vida. Denominou de "Nova Objetividade", a heterogeneidade de trabalhos conceituais que irrompiam no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, no texto que publicou no catálogo da mostra de mesmo nome, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1967). Nesse texto, Oiticica (1967, in: Ferreira e Cotrim, 206:154) definiu a *Nova Objetividade* como um fenômeno "típico da arte brasileira atual", expresso por novas formulações criativas – objetuais e não-objetuais (corporais, táteis, visuais e semânticas), criadas coletivamente ou compartilhadas democraticamente com os espectadores. Mas essa gama de proposições se mantinha conectada por uma característica comum: "abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos", o que diferenciava a arte local das manifestações artísticas internacionais: europeias e americana.

Custa saber se o teórico espanhol Simón Marchán Fiz (1972), conhecia esse texto de Oiticica, ao destacar, cinco anos depois, que a arte conceitual elaborada nos países latino-americanos, que passavam por regimes políticos autoritários, mantinha um caráter original que a diferenciava da congênere americana. Para o crítico, enquanto a produção estadunidense se desviava da realidade daquele momento para balizar-se na ideia de "tautologia", instituindo-se como arte autorreferente, que nada mais é que representação de si mesma. Em contrapartida, Marchán Fiz constatava que o conceitualismo latino-americano pautava-se em outra característica comum: voltava-se para a própria realidade sócio-política, no sentido de contestá-la e ironizá-la, impondo-se como antidiscurso. Assim, em um contexto repressor a nova arte se colocava como fator de resistência e de esperança de transformação dessa realidade asfixiante, ou seja, como um curto-circuito gerador de ação-reação. Para demarcar essa diferenciação do posicionamento dos artistas, e também a simpatia da maioria pela esquerda, Marchán Fiz denominou a arte conceitual dos países colonizados de "conceitualismo ideológico" (1994: 253-256).

Quase cinquenta anos depois, quando todos os países do Cone Sul já haviam passado por processo de redemocratização, a historiadora e crítica porto-riquenha radicada nos Estados Unidos, Mari Carmen Ramírez (2001), em texto

sobre o tema, que se tornou referência ao ser republicado no Brasil, *Táticas para viver da adversidade*, reafirmava o caráter ideológico da arte conceitual do continente. Esse distanciamento permitiu que a teórica fizesse um balanço mais abrangente do que entendia por conceitualismo ideológico, pontuando sua amplitude e especificidades, em relação ao contexto internacional. Sem discordar dos autores que destacaram antes dela o caráter diversificado ou não homogêneo da arte latino-americana, Ramírez relaciona o fenômeno à característica "complexidade e diversidade política, econômica, racial" dos vários países do continente. E acrescenta que, em países de grandes extensões territoriais, como o Brasil, ocorrem variáveis de desenvolvimento social, econômico e cultural, geradoras de paradoxos e situações sócio-políticas geradoras de continuidade e ruptura com a tradição e a vanguarda, que os artistas foram capazes de compreender e reinterpretar de diferentes maneiras. Tal ponto de vista coincidia, assim, com a observação de Oiticica expressa mais de trinta anos antes, no supracitado texto. Ramírez destacava, ainda, a recorrência dos artistas latino-americanos a estratégias multidisciplinares, como às "teorias da comunicação e da informação e aos meios de circulação alternativa", além de proporem a participação do público, o que significa redefinir o papel do espectador, mas também questionar o "estatuto da obra de arte" e "a fetichização do objeto artístico nas sociedades de capital tardio" (Ramírez, 2012:187-189).

As reflexões de Marchán Fiz e de Ramírez centraram-se, porém, nas produções conceitualistas masculinas, ignorando ou menosprezando a produção das artistas do sexo feminino. Embora a crítica americana revele conhecer o texto *Esquema geral da Nova Objetividade brasileira* (1967), considerando que cita fragmentos do pensamento do brasileiro, quanto empresta de Oiticica a frase que dá nome ao seu ensaio: "Da adversidade vivemos". Ramírez não menciona sequer a atuação das conceitualistas brasileiras - Lygia Clark, Lygia Pape e Solange Escosteguy - referendadas por Oiticica no referido texto. E embora ela faça breve referência a umas poucas artistas argentinas e chilenas, isso ocorre tão somente nas notas inseridas no final do texto. Esse desinteresse ratifica tanto o preconceito quanto o desconhecimento que paira sobre a produção das artistas mulheres, mas que também se reflete na assimetria entre o quantitativo de obras de artistas do sexo masculino em relação às congêneres do sexo feminino, seja quanto à representatividade nas mostras e nas coleções de arte, públicas e privadas, quanto na historiografia da arte. Essa questão não deixa de remeter ao fato de até muito recentemente os historiadores, críticos de arte, diretores de museus, proprietários de galerias e colecionadores eram quase sem exceção indivíduos do sexo masculino.

Preconceitos à parte, a contribuição das mulheres aos conceitualismos latino-americanos, mostra-se bastante significativa tanto em sua engenhosidade quanto em sua ironia sócio-política, atribuindo-lhe individualidade e identidade própria. Entretanto, o foco das reflexões não deixa de pender para questões como feminilidade, desigualdade de gênero, violência, preconceito e outros problemas que afetam as mulheres, embora boa parte das propostas tenha se voltado contra o contexto ditatorial. Esse político confirma-se nas três proposições conceitualistas efêmeras, de artistas mulheres atuantes em diferentes países latino-americanos, embora realizadas em contextos, espaços temporais e com objetivos diferenciados. Apesar das coincidências na recorrência a um mesmo suporte, não foram encontradas referências de que uma conhecesse o trabalho da outra. São elas Neide de Sá (Brasil), Graciela Gutiérrez Marx (Argentina) e Maris Bustamante (México).

Três Proposições transgressoras de mulheres latino-americanas

Neide de Sá (1940), artista visual e poeta carioca, e uma das fundadoras do movimento de vanguarda Poema-Processo no Rio de Janeiro, remontou a proposta em análise no evento *Arte no Aterro* (1968), organizado por Frederico Morais e realizado aos sábados e domingos (06 a 29 de julho). O convite do organizador foi feito a artistas de diferentes linguagens e modalidades para desenvolverem atividades criativas com crianças e adultos, sendo o recém-fundado grupo carioca, poemas-processo, foi um dos convidados. Os signatários do grupo montaram o ambiente destinado à participação do público no entorno do Pavilhão Japonês, no Aterro do Flamengo.

Neide de Sá, a única mulher desse grupo, remontou naquele espaço o poema-processo interativo, criado no ano anterior, denominado *A Corda* (1967). Trata-se de instalação cujo suporte remete um varal, presente na maioria dos ambientes domésticos para pendurar para secar ao sol as roupas lavadas. Esticada entre duas paredes, nas desse varal a artista colocou caixas de papelão cheias de imagens e palavras recortadas de jornais e revistas. Os participantes selecionavam e retirava da caixa os elementos que utilizariam na criação livre de poemas-processo, expondo-os em seguida nessa corda, recorrendo a prendedores de roupa. Segundo a artista, o espaço era um dos mais concorridos do evento e estava sempre repleto de pessoas, interagindo com os poemas que iam sendo expostos na corda ou confeccionando os próprios trabalhos, parte dos quais revelou um posicionamento crítico ou

paródico sobre o cenário da época. A rotatividade de público criativo renovava e atribuía dinâmica ao espaço, em sintonia com a efemeridade das propostas e o objetivo da artista, segundo a qual, a obra existia somente se houvesse alguém atuando e criando novos poemas.

Imagem 1. Neide Sá, *A Corda*, 1967. (Instalação Participativa). Disponível em: artequeacontece.com.br/top-20.obra-da-picacoteca-de-saopaulo/ Acesso em: 31/05/2021.

Neide de Sá circulava anônima entre os participantes, sem se identificar e confundindo-se com eles. O que pleiteava era a manutenção de um ambiente criativo, democrático, de liberdade e alteridade, para que o público - independentemente de faixa etária, escolaridade e experiência – se sentisse encorajado a elaborar seus poemas-processo, individual ou coletivamente, tendo como referência aqueles já expostos no varal por outros participantes. Essas ações intervencionistas de sentido reflexivo, transformador, crítico ou dialógico, contrapunham-se ao controle, proibição, repressão e ao discurso radical do poder político, o que colocava a proposta da artista no âmbito da chamada "arte de guerrilha", como nos ensina Bourriaud (2011:133):

> O princípio da guerrilha é as forças combatentes se manterem em perpétuo movimento: evitam assim ser identificadas e preservam sua capacidade de ação. No campo cultural, ela se define pela passagem dos signos por territórios heterogêneos e pela recusa em ver a prática artística atribuída a um campo específico, identificável e definitivo.

A participação criativa retira o espectador de uma posição meramente contemplativa ou passiva e o transformava em interlocutor ativo e reflexivo-crítico, em sintonia com o propugnou Beuys, de que todo o ser humano é um criador em potencial ou um artista.

O interesse e a identificação do público com a proposta da *Corda* chamou atenção dos militares, que se mantinham à distância observando o desenrolar dos trabalhos. Segundo a artista, quando tudo parecia transcorrer normalmente, em um dos dias do evento "aparece lá um cara da censura" e – como não conseguiu identificar quem era a proponente da ação, vira-se para os participantes e fala: "Olhem, eu tenho certeza que isso aí é uma coisa subversiva. Eu não sei por que é subversivo, mas eu tenho certeza que é, e vocês têm de parar de fazer isso" (Sá, depoimento transcrito por Margutti, 2014). *A Corda* acabou censurada, retirada do local, e a artista impedida de continuar a atividade no evento.

Como não foi identificada Neide Sá não se retirou do local e no dia seguinte ofereceu à participação do público outra proposta. Tratava-se de *Transparência* (1968), poema-objeto, que remete grosso modo à *Matrioska*[1]. Constava de várias caixas de dimensões progressivas, colocadas umas dentro das outras, confeccionadas em acrílico incolor e transparente, em cujas faces havia adesivos contendo palavras e sílabas. A manipulação do objeto fazia com que as caixas de movessem, simultaneamente, possibilitando a formação de pares de palavras pelo participante-ativo: guerra e paz, bang-bang e ratatatá, liberdade e crueldade, desenvolvimento e subdesenvolvimento, o que caracterizava a natureza política da proposta – talvez até mais explícito que a Corda - mas que acabou não sendo percebido pelos censores.

[1] A Matrioska é uma boneca de origem russa, mas se propagou no Japão. Confeccionada de bambu ou madeira, entalhada e pintada à mão, abriga em seu interior um conjunto de bonecas idênticas, mas de menores dimensões, colocadas uma dentro da outra, por uma divisão com encaixe na metade da peça. Simboliza a fertilidade ou amizade, quando presenteada.

Imagem 2. Mónica Mayer, *El Tendedero*, 1978. (Instalação Participativa). Disponível em: institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/5337/monica-mayer/ acesso em: 01/06/2021.

A artista mexicana Mónica Mayer (1954) elaborou dez anos depois, uma proposta de formulação similar, mas com um propósito muito diferente de *A Corda* de Neide Sá. Tratava-se de *El Tendedero* (O Varal de Roupas), instalação executada pelo artista durante o Salão, *Novas Tendências* (1978), no Museu de Arte Moderna da Cidade do México. Sensível à escalada da violência contra as mulheres naquele país, Mayer colocou-se, a partir daí, como precursora da arte feminista em seu país.

Para a execução dessa proposta de participação coletiva, a artista imprimiu em papel de carta da cor rosa uma frase incompleta, a exemplo de: "Como mulher, o que mais detesto sobre a cidade e´...., Como se defendeu ou defenderia de alguém no caso de assédio sexual? Ou ainda: Quando foi a primeira vez que foi assediada?", entre outras. Convidou 800 mulheres para relatarem casos de assédio sexual ou outro tipo de violência sofrido por elas, escrevendo-os nessas folhas de papel. Em seguida a artista, e suas auxiliares montaram esses depoimentos escritos e não identificados no varal, fixando os papeis com prendedores de madeira, em uma sequência de cordas paralelas,

esticadas em uma estrutura retangular de madeira, no sentido horizontal. *El Tendedero*, obra *in Progress*, cresceu e se modificou durante o evento, com a participação de mulheres de todas as idades que visitaram o citado salão, que escreviam espontaneamente depoimentos nas pequenas folhas de papel posicionadas sobre uma mesa, e em seguida inseridas no varal/painel.

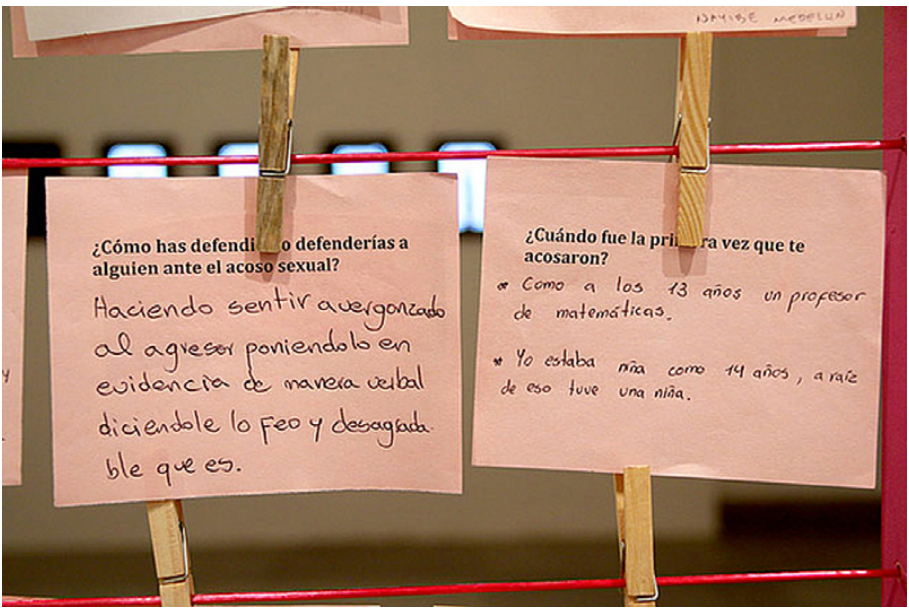


Imagem 3. Mónica Mayer, *El Tendedero*, 1978-2015 (pormenor). Disponível em: universes.art/es/mde-medelin/2015/tous/power-body/monica-mayer2 Acesso em: 01/05/2021.

Os relatos funcionavam como uma espécie de exorcismo do problema de violência, que por ter sido ocultado afligiu as mulheres ao longo da vida. A maioria dos depoimentos foi de casos de assédio sexual, sofridos quando eram crianças ou adolescentes, por parte de familiares, vizinhos, professores, religiosos. Alguns dos depoimentos mais chocantes foram digitalizados depois pela artista e enviados a feministas, autoridades e artistas de várias partes do mundo, através da rede de arte postal, visando criar frentes de discussão desses problemas e formas de superá-los.

Embora o México não vivesse na época (anos de 1960/70) oficialmente em regime de exceção, o período foi marcado por forte truculência, repressão e

desarticulação violenta dos movimentos estudantis e sindicais, com inúmeras prisões e execução de estudantes e trabalhadores, por parte da polícia e de grupos paramilitares. A arte não se tornou, porém, alvo da censura, o que possibilitou a realização da citada proposta feminista, denunciando a violência e o machismo contra as mulheres. Por outro lado, similarmente à maioria dos países da América Latina, a sociedade mexicana mantém longa tradição patriarcal e católica. Por essas e outras razões, problemas como desigualdade de gênero, preconceito, machismo e violência contra as mulheres não eram sequer discutidos, mesmo entre intelectuais. As agressões físicas e morais, estupro, misoginia, feminicídio eram assuntos tabu, inibindo as mulheres delatarem seus agressores ou violentadores por vergonha ou medo de acabarem sendo culpadas pelo ocorrido. Os crimes permaneciam, assim, como segredos invioláveis e na maioria dos casos os agressores ou assassinos sequer eram identificados e punidos. Foi a partir dessa ação que Mónica Mayer conseguiu sensibilizar diferentes instâncias sociais e políticas, agregando em torno dela personalidades, que contribuíram tanto para iniciar campanhas de conscientização como a criação no país de uma das legislações mais rigorosas do mundo, para punir os assassinos e violentadores de mulheres.

Mayer seguiu pouco depois da abertura do Salão para Los Angeles (Estados Unidos), para cursar um mestrado em Sociologia da Arte no Goddard College, apresentando a dissertação denominada *Arte feminista: uma ferramenta política eficaz* (1980). Durante sua permanência naquele país teve contato com destacadas feministas, que a convidaram a remontar o *Tendedero* naquela cidade, versão que gerou grande impacto no público feminino. Ao retornar ao México, a artista constituiu grupos de discussão de questões como desigualdade de gênero, com colegas, professoras, intelectuais, visando conscientizar as mulheres para denunciarem a violência e expandir o movimento feminista no México. Convidou também mais de sessenta artistas mulheres para juntas constituírem um grupo focado na criação de arte feminista, mas, segundo Mayer, encontrou muita resistência das artistas mulheres para se engajarem na proposta, recebendo adesão somente de Maris Bustamante (1949) e da fotógrafa Hermínia Dosal. As três criaram o coletivo *Polvo de Gallina Negra,* muito atuante ao longo de dez anos (1983-1993), criando e desenvolvendo ações participativas bem humoradas focadas na violência contra as mulheres.

O *Tendedero* recebeu ao longo de mais de quarenta anos de existência inúmeras versões, em vários países da América Latina e em diferentes cidades dos Estados Unidos, remontado a pedido de universidades, em

eventos culturais em museus, ruas, estações de metrô, por ocasião de retrospectivas da artista realizadas em vários países da América Latina. Em exposição realizada pela artista no MAUC- Museu Universitário de Arte Contemporânea da UNAM (2016), sete mil e quinhentas mulheres, a maioria estudantes, colocou depoimentos no varal. Convidada para realizar a primeira individual e remontar o *Tendedero* em Buenos Aires (2018), Mónica Mayer realizou pesquisa, antes da abertura da mostra, em que 93% das mulheres argentinas declararam ter sofrido algum tipo de assédio na rua. Remontou a instalação, uma rua no bairro La Boca, e imprimiu nos cartões rosa a frase que deveria ser respondida pelas participantes: Qual foi a primeira vez que a maltrataram ou acusaram por ser mulher? As menções mais frequentes foram descriminação, desrespeito, gracejos, assobios, embora houvesse casos de violência doméstica e assuntos traumáticos, até então silenciados. Segundo Mayer (2018), o assédio sexual e o estupro sofrido por mulheres na infância ou na juventude "ainda são motivo de desconforto" e, portanto, relegados ao silêncio.

Graciela Gutiérrez Marx (1945), uma das pioneiras da arte experimental na América Latina, nascida e atuante em La Plata, na Argentina, ali havia executado uma proposta de mesma natureza, mas com um sentido diferenciado do da artista mexicana, embora batizado com o mesmo nome *El Tendedero* (1984). Formada em escultura pela Escola Nacional de Belas Artes local, Graciela Marx foi apresentada à arte postal por Edgardo-Antonio Vigo, seu professor na academia, quanto se interessou também pela obra de Gillo Dorfles e Umberto Eco (Obra Aberta), que teriam modificado radicalmente seu conceito de arte. O convite recebido de Horacio Zavala, para participar de uma exposição de selos, organizada por ele na Holanda (1975) em parceria com Ulisses Carión (1941-1989), propiciou que Graciela Marx se inserisse na rede internacional de arte correio, postando poesia concreta, poesia visual, poesia-processo, poesia de ação. Segundo a artista, era sempre com muita expectativa e curiosidade que abria as centenas de envelopes que chegavam a sua casa ou que retirava diariamente da Caixa do Correio.

A implantação da ditadura militar na Argentina (1976-1983) impôs cerrada perseguição e prisão de artistas. Temendo ter a correspondência violada, pois agentes do Serviço de Inteligência atuavam com essa finalidade no Correio Central, e que seu endereço fosse rastreado pela polícia, deixou de subscrevê-lo nos envelopes mencionando apenas o número da caixa postal. Mas o trabalho enviado por ela à Última Exposição Internacional de Arte Correio 75, organizada por Vigo e Zabala - o mesmo carimbo com que participara

antes da exposição na Holanda - acabaria censurado. O selo representava uma pomba que remetia a uma mão estereotipada, similar ao ícone criado por José Lopez Rega (1916-1989), para fazer propaganda do governo na televisão[2]. No ano seguinte Graciela Marx foi afastada e depois demitida da Escola de Belas Artes, onde era docente, "por não colaborar com o processo de reconstrução nacional". Perseguida e vigiada, ela e o filho pequeno mudavam constantemente de endereço. Pouco depois, Edgardo Antonio Vigo, teve o filho Abel Luís (O Palomo), estudante da Escola de Belas Artes, assassinado e morto pelos militares, cujo corpo nunca foi encontrado.

Imagem 4. Graciela Gutierrez Marx, *El Tendedero*, 1984. (Instalação Participativa). Disponível em: waldengallery.com/Graciela-gutierrez-marx. Acesso em 03/05/2021.

[2] Lopez Rega, conhecido como *O Bruxo*, por seu poder de articulação dos interesses da direita, havia sido ministro do Bem Estar no governo de Isabel Perón. No governo ditatorial, foi o Comissário Geral da Polícia Federal Argentina e fundador do grupo de extermínio Aliança Anticomunista (Triple A). Em 1975, Lopez Rega articulou com o ministro das Finanças, Celestino Rodrigo, um plano econômico liberal que provocou aumento incontrolado de preços, e gerou forte reação popular, causando sua demissão e fuga para a Espanha. Lopez Rega seguiu depois para os Estados Unidos, onde passou 10 anos. Em 1986, foi extraditado para a Argentina, indiciado e preso por conspiração, sequestro e morte de inúmeras pessoas, morrendo na prisão em 1989.

A pressão psicológica gerada pelo regime abalou os artistas e amigos Graciela Marx e Edgardo Vigo, enclausurando-os em casa como mortos-vivos (expressão da artista) e sem alento para trabalhar. Em agosto de 1977 Edgardo Vigo, propõe a Graciela trabalharem em dupla, constituindo a sociedade artística (G.G.Marx Vigo), que se manteve atuante até à abertura política em 1983. Durante esse período produziram mensagens de denúncia (muitas indagando sobre o desaparecimento de Palomo), edições marginais de poesia visual e gráfica alternativa, xilogravura, carimbos, que circularam na rede de arte postal. Graciela Marx desenvolveu paralelamente alguns projetos voltados para a participação coletiva, que tiveram por tema sua própria mãe.

Após o restabelecimento da democracia, Graciela tornou-se uma das mais engajadas contestadoras da ditadura militar argentina, realizando ações de forte conotação política. *El Tendedero* (1984-85) foi montada em frente à Escola Superior de Belas Artes na Universidade Nacional de La Plata, tornando-se a primeira intervenção urbana realizada naquela cidade. O alunado e o público em geral, até então impedidos de se manifestar, participaram da criação de um imenso poema coletivo que consistiu em colocar nesse varal depoimentos escritos, fotografias, roupas, documentos, relatando e denunciando episódios de violência sofridos por eles próprios, por familiares ou amigos. Essa memória até então silenciada, era agora escancarada para que o período de terror não caísse no esquecimento e não se repetisse. Para realização e manutenção desse e de outros eventos coletivos realizados em várias localidades argentinas, a artista fundou a *Compañia de la Tierra Malamada*, depois transformada *na Compañia de la Tierra Bienamada,* aberta democraticamente a todos os interessados em participar da criação de poemas coletivos, como forma de denúncia e de resistência.

Considerações Finais

Pautadas numa posição de resistência, transgressão e contraposição à repressão, à censura, ao cerceamento da liberdade pelos regimes militares dos respectivos países, as propostas aqui apresentadas distanciaram-se da matriz europeia e norte-americana, e atestam que "a arte classifica e desclassifica, arruma e perturba, ordena e desordena, estrutura e desintegra o mundo em suas representações e manifestações". E é também "a obra de arte política que recoloca a questão da arte no centro do debate e do espaço público" (Gucht, 2014:43-44).

Embora de natureza efêmera e elaboradas com materiais precários e sem o propósito de gerar um produto final que as perpetuasse, essas propostas cumpriram significativo papel político-crítico, repercutindo muito além das fronteiras locais, mediante a veiculação de documentos, gerados ao longo de sua execução com a participação interativa do público (esboços das propostas, textos, frases e fotografias). Tais documentos foram serializados com o auxílio das tecnologias então disponíveis, como as máquinas eletrostáticas, para circularem na rede de arte postal. Essa rede democrática e underground possibilitou a troca de informações com artistas de todas as partes do mundo, envio de mensagens de solidariedade a artistas presos, ou de denúncia à perseguição, à tortura e ao desaparecimento de presos políticos. Se essa documentação não encontrou, então, acolhida nas instituições culturais oficiais, por não ter valor comercial e por se distanciar dos produtos estéticos tradicionais aceitos e veiculados por museus e galerias, ironicamente, tanto esses registros como as próprias propostas são hoje muito disputados e acabaram adquiridos por museus e colecionadores.

Referências:

Arantes, Otília B. F. (1983), "Depois das Vanguardas". In: *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, ago., pp. 5-23.

Bourriaud, Nicolas (2011), *Radicante; por uma estética da globalização.* Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes.

Gucht, Daniel V. (2014), *L´Expérience politique de l´art. Braxelles: Les Impressions Nouvelles.*

Marchán Fiz, Simón (1994), *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1972).* 6ª edição. Madrid, España: Akal.

Margutti, Mário (2014), *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá.* Rio de Janeiro: Lacre.

_____. (2014), *Transcrição Matizes do Brasil. Episódio Neide Sá.* http://cdn.avivavod.com.br/vodlab/pt/dialogos/50979_Trancrição_Neide_Sa_MATIZESdo_BRASIL.pdf. Consultado em: 05/05/2021

Oiticica, Hélio (1967), "Esquema geral da Nova Objetividade", Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. Reeditado em: Ferreira, G. e Cotrim, C. (Orgs.) (2006) in: *Escritos de Artistas anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 154-168.

Ramírez, Mari Carmen (2007), "Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina". *Arte& Ensaios,* Rio de Janeiro, EBA, UFRJ, anos XIV, n. 15, 2007, pp.184-195.

Schwarz, Roberto (1978), *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

El muralismo italiano de carácter político-social y sus raíces mexicanas. Una herramienta pedagógica

Chiara Stella Sara Alberti
Universidad de Granada, España
stellasara.alberti@gmail.com

Los muros de las ciudades contemporáneas albergan un número cada vez mayor de obras pictóricas de grandes dimensiones realizadas por artistas individuales, colectivos, grupos informales que actúan de manera extemporánea o por encargos públicos o privados. El crecimiento de este fenómeno ha estado modificando el aspecto del espacio urbano, y por ende las dinámicas sociales a su interior, a la vez que ha propiciado, también en Italia, el surgimiento de una serie de proyectos dedicados al tema[1], así como investigaciones científicas (Faletra, 2015; Arnaldi, 2017) que, en parte, dialogan con las manifestaciones históricas del muralismo (Albanese, 1985; Cozzolino, 2017). Conocer la producción mural del pasado, y en especial manera la del pasado reciente, puede constituir una herramienta útil para interpretar la contemporaneidad, proporcionando claves de lectura inéditas.

Entre los años cincuenta y ochenta del siglo XX, en Italia renace el interés por la pintura de gran formato con una clara vocación pública, respondiendo a una exigencia de compromiso social por parte de artistas e intelectuales, en su mayoría cercanos al Partido Comunista (PCI). Desafortunadamente, este fenómeno de gran calidad y especialmente interesante aún no encuentra una sistematización histórico-crítica debido al recelo, cuando no el ostracismo, hacia el arte de compromiso social en un ambiente, como el italiano, a menudo colonizado por la cultura estadounidense, en la que la abstracción ha tenido un papel preponderante por ser considerada como la única manera para salir de la autarquía y el provincialismo (Poli, 1995). En cambio, el fenómeno del muralismo italiano de la segunda mitad del siglo veinte merece ser estudiado

[1] Entre otros: https://urbaner.it/; http://www.inward.it/attivita/centro-studi-sulla-creativita-urbana-programma-2021/.

a profundidad: por un lado, porque puede constituir un modelo y un estímulo para los artistas urbanos contemporáneos y quienes estudian su producción; por el otro, porque puede convertirse en una herramienta de formación y crecimiento personal y social, como lo demuestran los proyectos de pintura pública y colectiva que pretenden participar al mejoramiento de las relaciones entre los grupos de habitantes y el contexto urbano en ciertos territorios[2].

En este texto, procuraremos reconstruir brevemente los rasgos principales de la historia de la producción mural italiana entre la segunda posguerra y los "años de la contestación"[3] (es decir, entre los años 1945 y 1980), subrayando el vínculo más o menos explícito y consciente con el muralismo del México posrevolucionario. Esta comparación servirá para evidenciar cómo la circulación de ideas, patrones y ejemplos puede ser fructífera para toda producción cultural. En el caso específico, se pretende poner en evidencia el valor que adquiere el arte mexicano en Italia en el periodo en cuestión, y así reequilibrar una reconstrucción histórica hasta ahora demasiado parcial. Y es que, si por un lado, en la literatura sobre el muralismo mexicano a menudo se hace referencia al arte italiano como modelo imprescindible (Charlot, 1953; Bargellini, 1989; Corella Lacasa, 1996), por el otro es raro hallar una reflexión que valore el papel del arte latinoamericano en el contexto italiano o europeo.

Las obras que a continuación se presentan constituyen una selección de un panorama más amplio que se está reconstruyendo en el marco de una investigación sobre el muralismo italiano. La elección se ha centrado principalmente en aquellas pinturas que, por razones históricas, contextuales y en parte estilísticas e iconográficas, permiten una comparación directa con las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

El muralismo italiano de la segunda posguerra

La tradición del arte mural en Italia es milenaria: ya en la Roma antigua se realizaban pinturas murales, así como sucesivamente en la Edad Media, con

[2] Por ejemplo https://www.exibart.com/street-art/street-art-e-impegno-sociale-per-colorare-tor-bella-monaca/; https://www.artribune.com/attualita/2015/09/la-street-art-si-racconta-il-caso-999-roma-graffiti-writing/

[3] Nos referimos a un periodo, iniciado hacia la mitad de los años sesenta y que abarca toda la década de los setenta, caracterizado por una fuerte movilización de estudiantes y obreros para la conquista de sus derechos.

una clara finalidad didáctica e ilustrativa; en el Renacimiento, y después en el siglo XVII y hasta el XVIII, eran frecuentes en los interiores de mansiones señoriales, en las iglesias o en las fachadas, no solo como decoración, sino también como poderosa forma de comunicación hacia los súbditos y los feligreses. Entre los siglos XIX y XX, la producción de pinturas murales se vuelve más esporádica, aunque sigue siendo una actividad relacionada con eventos o momentos históricos específicos. Por ejemplo, en el periodo fascista, se realizan en Italia grandes pinturas con una función propagandística y con el fin de contribuir a una construcción identitaria, las cuales, más allá de la distancia física y política, encuentran algunos puntos de conexión con la experiencia mexicana, como se desprende del *Manifiesto de la pintura mural* escrito por Mario Sironi. Una vez derrotado el fascismo, los artistas buscan una forma para relatar las historias de las personas y las condiciones del país recién salido de la Segunda Guerra Mundial. Si bien se rechazan muchas manifestaciones artísticas de la época fascista, no es así con el arte mural, el cual, por su valor comunicativo y su vocación pública, resulta ser un instrumento sumamente útil en el proceso de reconstrucción nacional. En lo específico, dentro del Movimiento Realista (Negri, 1994) y entre los intelectuales antifascistas, empieza una reflexión sobre el papel del artista y el valor del arte en la sociedad que, en algunos casos, identificará la pintura mural como el camino a seguir[4]. El modelo de referencia será necesariamente el muralismo mexicano. Y es que el arte de los grandes muralistas de este país latinoamericano, conocido en Italia a partir de los años treinta gracias a unos cuantos artículos publicados en la prensa periódica (D'Amico, 1935; Maltese, 1948), llega a Italia en ocasión de la XXV Bienal de Venecia de 1950 (Ortega Orozco, 2016; Ortiz Castañares, 2017), y se difunde a través de exposiciones[5] y publicaciones[6] entre los años sesenta y setenta.

[4] Véase Armando Pizzinato, "Gli artisti chiedono pareti da dipingere", *L'Unità*, febrero de 1949, p. 3.

[5] Entre otras exposiciones: *Arte messicana dall'antichità ai nostri giorni*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre 1962-gennaio 1963; *Arte messicana contemporanea: pitture, incisioni, disegni*, Roma, Palazzo Barberini, Giugno 1966; *Cent'anni di pittura messicana 1867-1967*, Roma, IILA, 1967; *Rufino Tamayo*, Florencia, Palazzo Strozzi, 1975; *David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano*, Florencia, Orsanmichele y Palazzo Vecchio, 1976; José Clemente Orozco, Siena, Palazzo Pubblico de Siena, 1981.

[6] Excluyendo los artículos en la prensa, los primeros textos ilustrados sobre el arte mexicano se editaron en Italia a mediados de los años sesenta con la publicación en 1966 de la serie *I maestri del colore* dedicada a Orozco, Rivera y Siqueiros, y la traducción del texto de Antonio Rodríguez, *Arte murale nel Messico*, en 1967.

Es así como, en la Italia de la posguerra, se realizan diversos murales de grandes dimensiones y en lugares públicos, los cuales abordan los temas más urgentes para la población. La Resistencia, la guerra de liberación del nazi-fascismo combatida por los italianos en el periodo 1943-1945, es una memoria que sigue viva, y es necesario contarla y celebrarla como advertencia para las generaciones futuras. Otro tema clave es el trabajo, al que está dedicado el artículo 1° de la *Constitución de la República Italiana*[7]. De hecho, la reconstrucción nacional pasa también por la promoción de los derechos de los trabajadores, protagonistas del renacimiento social y económico del país, fuertemente promovidos por los partidos de izquierda, y en particular el PCI.

En este sentido, son ejemplos significativos cinco ciclos pictóricos que, por razones de espacio, citaré brevemente. El primer mural realizado en Italia en la posguerra es de Aldo Borgonzoni, quien en 1948 pinta una obra al temple en el interior de la *Casa del Pueblo*, construida para ser la sede de la *Cámara del Trabajo* en la pequeña aldea agrícola de Medicina, cerca de Bolonia[8]. El largo friso (1,70 x 45 m) relata, con un estilo neocubista, la historia del pueblo de Medicina del año 1921 al 1948: la violencia de la guerra, las condiciones de pobreza, las huelgas, el regreso a la vida y la esperanza, el trabajo de los campesinos y las trabajadoras del arroz, los artesanos y los obreros. En 1950, el mismo Borgonzoni recibe el encargo de pintar la sala de juntas de la *Casa del Pueblo* de Vignola, en la provincia de Módena. Realiza una pintura al temple (5 x 20 m) dedicada a la Resistencia, a la historia del movimiento obrero italiano, así como a algunos episodios de la vida de uno de sus líderes, Antonio Gramsci, a quien está dedicado el edificio. Esta obra fue destruida en 1958, pero el análisis de las reproducciones fotográficas y las descripciones de los críticos de la época permiten apreciar un parcial alejamiento del formalismo cubista, además de algunas referencias al realismo de Beckmann, a los soviéticos como Deineka y a las composiciones de Goya (Quintavalle, 2001: 51).

En 1950, Aligi Sassu pinta *La mina*, un fresco realizado según el procedimiento de los maestros del Renacimiento de 3.50 x 12 m y colocado en la sala de reuniones de la mina de Monteponi, en Cerdeña. En el mural, dedicado al tema del trabajo, se yuxtaponen las dos caras de la isla: la realidad arcaica y la

[7] Ley fundamental del Estado, promulgada en 1947.

[8] Organización sindical italiana de carácter territorial, que reúne a los inscritos de los diferentes sindicatos profesionales.

aspiración a la modernización. En un lado se retrata el trabajo agropastoral, ligado a los ciclos naturales, y en cierto modo atrasado, mientras que en el otro se muestra la factoría minera, presagio de nuevas posibilidades económicas y de esperanzas de modernización, pero también de explotación del territorio. Este mural, que inaugura la época del muralismo social de Sassu, constituye "un verdadero acto de renacimiento del valor social del arte, preñado de consecuencias para el desarrollo de un nuevo muralismo italiano" (De Micheli, 1984: 181). En los años siguientes, Sassu seguirá dedicándose a los frescos, pintando más de treinta obras en lugares públicos y privados, de carácter mitológico, religioso o histórico, pero siempre manteniendo un fuerte valor social.

Entre los años 1954 y 1956 Armando Pizzinato, artista cercano al PCI, pinta las paredes de la sala del Consejo de la Provincia de Parma (150 m^2), representando algunos episodios de la lucha antifascista y la Resistencia local, y celebrando a la vez el trabajo, tanto en el campo como en la ciudad. Característica del lenguaje realista de Pizzinato es la tensión monumental y la estatuaria estaticidad de las figuras, que, si bien enmarca su pintura en los cánones de armonía y rigor compositivo propios de una concepción clásica, no excluye una mirada a la pintura de Mario Sironi, a las composiciones murales de la W.P.A. americana, así como a las obras de Diego Rivera y los autores del realismo socialista (Bianchino, 2010: 92-95). En 1955 Sabino Coloni, joven artista de Trieste, pinta un mural (2.50 x 17 m) en la *Casa del Pueblo* de su ciudad, dedicada a la epopeya de los trabajadores locales. Coloni había conocido el muralismo mexicano gracias a Vittorio Vidali, en aquel momento líder del Partido Comunista de Trieste, quien le había enseñado varias reproducciones que él mismo había llevado a Italia tras su estancia en el país latinoamericano. Aunque el mural se perdió, gracias al material fotográfico disponible, algunos artículos de la época (De Micheli, 1950; Maltese, 1950) y las investigaciones de Benedetta Rutigliano (2006), es posible detectar esta influencia.

Todas las obras mencionadas, las cuales constituyen los ejemplos más significativos del muralismo italiano de la segunda posguerra, fueron realizadas por encargo público o por iniciativa popular, están dirigidas a una apreciación colectiva y abordan temas de carácter político-social, con la intención de establecer un vínculo directo con el pueblo, siguiendo el modelo del muralismo mexicano.

Las experiencias de pintura mural en los años de la contestación, 1965-1978

Ya desde la segunda mitad de los años cincuenta, el final de la experiencia del movimiento realista y la disminución de la presión del Partido Comunista sobre las elecciones culturales[9], llevan a los artistas figurativos italianos a alejarse del realismo social para dedicarse a una pintura definida "realismo existencial", la cual se expresa a través de obras de pequeño formato que buscan una nueva relación con la realidad, no condicionada por militancias políticas e ideológicas, sino más íntima, atenta al dato personal y a la interpretación subjetiva (Nigro Covre, Mitrano, 2011: 52). Esta experiencia se concluye alrededor del año 1964, cuando, en ocasión de la XXXII Bienal de Venecia, se decreta el éxito en Italia de la Pop Art estadounidense, con la asignación de un premio a Robert Rauschenberg.

Sin embargo, en este contexto permanece la necesidad, por parte de los artistas políticamente comprometidos, de encontrar un instrumento de comunicación capaz de abordar el mundo contemporáneo dirigiéndose a un público amplio. Una vez más, el mural es considerado la forma más adecuada. De hecho, a partir de la mitad de los años sesenta asistimos al renacer del arte mural, también en sus manifestaciones de índole social y política. Gracias a las comisiones de instituciones públicas, grandes o pequeñas, o bien a movimientos extemporáneos, los muros de las ciudades, las iglesias, las escuelas, las fábricas, empiezan a ser pintados para atestiguar los hechos, los valores, las instancias más urgentes del periodo histórico. La reflexión sobre este tipo de producción es de Enrico Crispolti, quien, en su texto "*Opera ambiente" e "Arte nel sociale"*, escribe: "en los años Sesenta y Setenta, el muralismo vuelve a ser practicado en muchísimos lugares, tanto en su aspecto más extemporáneo, relacionado con la inmediatez de las inscripciones murales [...], como en su vertiente más programada" (1994:142).

Tomando en cuenta únicamente los murales realizados gracias a encargos específicos, podemos esbozar los rasgos característicos de un fenómeno definido *muralismo "activo" italiano*, el cual se caracteriza por el diseño de grandes pinturas colectivas, nacidas en relación con el territorio que las alberga y dotadas de una clara matriz política. Una vez más, y ahora de manera más

[9] El XX° Congreso del Pcus en Moscú, en 1956, con el fin del mito de Stalin y el duro ataque a la Doctrina Zhdánov como consecuencia de los acontecimientos en Hungría, abre la crisis en el seno del PCI y plantea con urgencia el tema del revisionismo crítico.

directa, regresa la relación con el muralismo mexicano, considerado ahora ya no solo una simple y sencilla fuente de inspiración, sino una verdadera escuela. El acceso a las obras de los artistas mexicanos es más inmediato: se publican y traducen los primeros libros sobre el tema, se organizan grandes exposiciones[10], e incluso se vuelve más fácil viajar, teniendo así acceso directo a las obras de los maestros mexicanos y a sus talleres.

Con respecto a los temas y las intenciones comunicativas de esta generación de artistas italianos, es importante subrayar el contexto en el que estos se mueven. Y es que, en Italia como también en muchos otros países, son los años de la contestación (Colarizi 1998: 88-96), especialmente el 1968 y después el 1977, donde obreros y estudiantes buscan un terreno común de diálogo para la conquista de sus propios derechos a través de un enfrentamiento con el poder y las instituciones. Además, el mundo ya es muy diferente con respecto a los años de la posguerra: la difusión de la televisión, la prensa, la posibilidad de desplazarse, un mayor bienestar económico, garantizan un acceso mucho más amplio a la información, permitiendo a la vez un mayor crecimiento de la conciencia individual y colectiva. El mundo se ha ampliado, y los temas de la pintura mural también son nuevos: se piensa en las guerras lejanas, como la de Vietnam, en las luchas por los derechos de todos los habitantes del planeta, en los efectos del capitalismo, en los nuevos mitos.

Una de las experiencias más significativas, y seguramente la única orgánica y organizada en el panorama del muralismo italiano, es la del *Centro de arte público popular* de Fiano Romano, abierto en 1971 gracias a la contribución de la administración municipal. El *Centro* nace de la iniciativa de Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, junto con los más jóvenes Wendy Feltmane y Pio Valeriani, y con el apoyo de varios artistas e intelectuales. La idea es crear un lugar de encuentro, formación y producción artística, provisto de un laboratorio equipado para la producción de obras de arte público-monumental, siguiendo el ejemplo de la famosa "*Tallera*" de David Alfaro Siqueiros en México. La principal actividad es orientada a la producción de nuevas obras de arte público que surjan de la relación con el territorio en el que nacen, y que tengan la función de concientizar con respecto a los grandes temas, locales y globales, de la contemporaneidad.

Crispolti subraya el rol excepcional del *Centro* de Fiano, y escribe:

[10] Véase nota 6.

> Nos hallamos frente a una reapropiación activa del muralismo como dimensión pública de diálogo pictórico [...], una estrategia de comunicación por imágenes, coral, de grandes dimensiones e intención colectiva, estudiada sobre los mayores textos del muralismo activo contemporáneo (sobre todo, Siqueiros) (1982: 7).

Estas palabras proponen una síntesis de las cuestiones fundamentales nacidas y cultivadas en el *Centro*: la pintura debe ser *pública*, al alcance de todos y todas; *popular*, nacida de un real diálogo con el territorio y sus ciudadanos; *colectiva*, es decir, realizada de manera conjunta, gracias a la acción de artistas que colaboran a la par, tanto en la fase de diseño como en la ejecutiva; *política*, capaz de estimular una toma de conciencia de nuestra condición personal y los eventos del mundo. Todo esto, en una reconexión consciente con el muralismo mexicano, vivido como una especie de mito fundacional, sin el cual el muralismo italiano nunca habría existido, o en todo caso habría sido diferente. Este vínculo se vuelve concreto a través de la experiencia directa de De Conciliis, quien en 1971 viaja a México para trabajar en el taller de Siqueiros, donde permanece durante seis meses. Aquí, el artista italiano aprende diversas técnicas experimentales, tiene la posibilidad de estudiar en vivo las obras del maestro mexicano, y sobre todo de confrontarse con él sobre los grandes temas de la función del arte en la sociedad.

Las premisas para la apertura del *Centro* de Fiano residen en la actividad pictórica y las elecciones, tanto estéticas como políticas, que De Conciliis y Falciano toman desde principios de los años sesenta. Los dos artistas se conocen en Roma, en el taller de Marino Mazzacurati. Y de ahí empieza una colaboración artística que a partir de 1965 los llevará a realizar, a lo largo y ancho del país, obras murales o de gran formato[11] ubicadas en lugares públicos y muy frecuentados. La idea es utilizar la pintura como *práctica social* e instrumento de comunicación colectiva, tan lejos de los tonos celebrativos o moralizadores, meramente propagandísticos, como de intervenciones de carácter puramente decorativo. La procesualidad colectiva es promovida tanto dentro del grupo de trabajo, como en relación con las personas que habitan los espacios de las obras pictóricas, quienes son involucradas, en la fase preliminar, en la elección de los sujetos, y en la ejecutiva, en la crítica a los aspectos formales y las modalidades expresivas.

[11] *Bomba atómica y coexistencia pacífica*, 125 m2, Iglesia de San Francesco, Avellino,1964-65; *Sistema clientelar mafioso y no violencia*, 200 m2, Centro de Estudios "Borgo di Dio", Trappeto, 1969; *Ocupación de las tierras y lucha por el desarrollo*, 50 m2, Fiano Romano, 1970-72; *Giuseppe Di Vittorio y la condición del Mezzogiorno*, 130 m2, Cerignola, 1972-74.

Debiendo hacer una selección, dentro de la amplia producción mural de estos años, escogemos presentar la obra *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, realizada en el atrio de la escuela secundaria estatal de Caldelbosco Sopra entre 1967 y 1968 por Ettore De Conciliis y Rocco Falciano. El contexto es el de un pequeño pueblo de Emilia Romagna, región con una fuerte tradición de compromiso político y participación social donde, en los años sesenta y setenta, el PCI obtiene en promedio el 65% de los votos. La ocasión es la construcción del edificio escolar realizada por la Administración municipal, la cual destina recursos a la decoración del atrio. El alcalde Giuseppe Carretti, quien había sido partisano durante la guerra, justifica la intervención de la manera siguiente:

> Con el mismo monto de un millón que gastamos, se habrían podido comprar unos equipamientos adicionales para la escuela; sin embargo, para nosotros también esta pintura es un equipamiento [...] y sirve para enriquecer el cerebro y los sentimientos de los hombres de mañana (1969).

Se trata de una obra compleja y monumental. Es una pintura sobre muro de 50 metros cuadrados, a base de temple y piroxilina, que se desarrolla sobre dos paredes, formando un ángulo. La pintura es complementada por elementos escultóricos en fierro y placas metálicas, que dilatan las imágenes pintadas y las prolongan hacia el piso y el techo. De esta manera, se creaba un vínculo entre el espacio bidimensional de la imagen pintada y el espacio del ambiente arquitectónico. La intervención plástica podría haber sido sugerida por la obra de Siqueiros *Muerte al invasor*, realizada en Chillán, Chile, en el año 1942. En ella, Siqueiros interviene dentro de una biblioteca de la escuela México en donde, para resolver los problemas debidos a un espacio no adecuado a su proyecto pictórico, utiliza sostenes metálicos semi elípticos de los que cuelgan paneles de masonite y celotex. Esto le permite ampliar el espacio y dar la ilusión de un plano continuo y homogéneo que, una vez pintado, contribuye a crear la impresión de una superficie cóncava, casi una bóveda que domina la estructura de la sala. La reproducción de la obra es publicada en Italia ya desde 1948, en un artículo de Corrado Maltese en la revista *Emporium*, por lo cual es posible que los artistas la conocieran; asimismo, es plausible que estuvieran enterados de la publicación *Cómo se pinta un mural* (1951), en la que Siqueiros explica sus métodos para modificar las superficies a pintar, posteriormente traducida y publicada en Italia en 1976.

El tema elegido es el de la lucha de la humanidad por la paz, la justicia social y la igualdad, representada a través de una gran manifestación (pared opuesta a la entrada, imagen 1) contra la violencia de la guerra y las consecuencias negativas del triunfo de la sociedad capitalista, que propone valores vacíos y falsos mitos (pared izquierda, imágenes 2 y 3).

Entre la multitud que participa a la manifestación, se distinguen las figuras del Papa y el secretario del PCI, los rostros de hombres políticos, activistas antifascistas, mártires de la Resistencia, misioneros, artistas, filósofos, predicadores y científicos, todos protagonistas de las luchas de ayer y hoy. Los artistas eligen evitar la rigidez ideológica, y ponen juntas varias "banderas": "Estos murales eran capaces de hablarle tanto a los católicos como a los comunistas, a los revolucionarios y a los socialdemócratas, porque no eran proyecciones ideológicas [...], sino más bien emociones directas de la realidad empírica de la historia" (De Grada, 1976: 24).

Imágenes 1, 2, 3. Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, 1967- 1968, temple y piroxilina sobre muro, 50 m2. Atrio de la escuela secundaria estatal de Caldelbosco Sopra (Reggio Emilia).

Así como las elecciones de los contenidos pretenden involucrar a la mayor cantidad de gente posible, de la misma manera la narración es construida con el propósito de garantizar la máxima legibilidad. El tema es abordado a través de un lenguaje claro, sencillo y directo. El tono, a veces dramático y otras irónico, apunta a involucrar emotivamente al observador, quien es estimulado a reflexionar y participar, uniéndose idealmente a la marcha "de los justos" por un mundo mejor. Efectivamente, si bien son evidentes las referencias a la historia del arte italiano, desde el Renacimiento hasta los resultados más recientes de la pintura realista, con una mirada al muralismo mexicano, los elementos estilísticos son combinados de manera tal que la obra resulta accesible. Podemos así hablar de una pintura pública y popular, que no cede a tentaciones masificadoras o *kitsch* (Greenberg, 1939), sino que mantiene un lenguaje alto sin llegar a ser elitista. Además, se trata de una pintura colectiva que premia el trabajo común: De Conciliis y Falciano trabajan de manera conjunta, comparten sus propuestas, dialogan. Ninguno emerge o guía al otro: se crea, se discute, se critica, se trabaja juntos.

La idea de colocar la obra en el interior de una escuela es poderosa e innovadora. De esta manera, emerge la vocación didáctica, aunque no didascálica, de estas pinturas, dirigidas principalmente a los jóvenes, quienes pasarían diariamente por el atrio del Instituto, así como a sus familias, a los profesores y a la sociedad civil. Son años de reflexiones importantes acerca de la misión de la educación, en los que nace una nueva idea de escuela participativa y democrática. La obra responde a estas inquietudes y "pretende construir, dentro de las posibilidades de la pintura, un impulso a la participación civil" (Falciano, citado por De Grada, 1976: 26).

Tras dos meses de diseño y cinco de ejecución in situ, entre marzo y agosto de 1968, la obra es inaugurada en el mes de marzo de 1969 con un debate al que participan cerca de mil personas, con intervenciones de Carlo Levi, Ernesto Treccani, Raffaele de Grada, entre otros.

El "caso Cerdeña"

En el panorama de la producción artística colectiva y pública del periodo en cuestión, un lugar especial lo tiene el "caso Cerdeña". En la isla, ya desde los años cincuenta, y en todos los años sucesivos hasta hoy, siempre se ha dedicado mucho espacio a la pintura mural, realizada en las paredes de viviendas privadas y edificios públicos, con una función simplemente ilustrativa de

la historia y las tradiciones locales, o bien con una función explícitamente política. En particular, en los pueblos de San Sperate, bajo la dirección de Pinuccio Sciola, y de Orgosolo, bajo la dirección de Francesco del Casino, desde la mitad de los años sesenta se realizan una serie de intervenciones pictóricas en espacios abiertos que, con una vocación prevalentemente reivindicativa y de lucha social y política, aspiran a involucrar a la población local (Mannironi, 2009).

También Aligi Sassu, en estos años, vuelve a pintar en Cerdeña, donde, entre 1956 y 1969, realizará frescos, mosaicos y obras en cerámica en los muros de viviendas privadas, escuelas, iglesias y museos[11]. Sassu es un antifascista declarado, comprometido políticamente y perseguido por sus ideas. Sin embargo, su militancia no se traduce en el arte a través de una producción explícitamente política, sino que toma forma a través de la elección del arte mural a gran escala para uso público. Ya en los años treinta había declarado, contestando al cuestionario de la revista "Domus", ¿A dónde va el arte italiano? (1936), que la gran decoración mural es "un hecho fundamental para el renacimiento del arte en su función social". Sin embargo, no será sino hasta la posguerra cuando empiece a dedicarse al muralismo social: Sassu combina temas mitológicos, utilizados con valor alegórico, con pasajes de la historia y temas sociales, siempre con una función pedagógica y comunicativa. Tras una fase futurista, el pintor escoge el camino del lenguaje realista, pero interpretado de manera totalmente personal y libre de condicionamientos externos, sin relación con las directrices del PCI y la estética del realismo socialista. El lenguaje de Sassu está influenciado por varios artistas y tendencias culturales, desde Delacroix a Courbet, desde Renoir a Cezanne y al muralismo mexicano, por el cual demuestra haber sentido fascinación.

Como sostiene De Micheli:

> El realismo épico-popular de Orozco, Rivera y Siqueiros, por su contenido y ubicación, no podía dejar de atraer a un artista como él. A su biblioteca llegó muy

[11] *Los liberadores*, fresco, 600x150 cm, casa del artista en Albissola Mare (Savona), 1956 (desde 1982 traspuesto al lienzo y donado al Museo Gramsci de Ghirlanza); *I moti angioini*, pintura en silicona y relieve de piedra en mosaico, 7,5 x 5 m (pintura), 2,5 x 7,5 m (relieve), escuela primaria estatal (ahora en el Museo "Aligi Sassu"), Thiesi (Sassari) 1962; *San Nicola aclamado obispo del pueblo*, fresco, 7,5 x 7,5 m, Iglesia de San Nicolò, Nugheddu (Sassari), 1963; *La vida y la naturaleza*, cerámica, 8 x 3,40 m, muro exterior de la escuela secundaria estatal, Thiesi (Sassari), 1965; *La historia de los carmelitas*, mosaico, 500 m2, Iglesia de Nostra Signora del Carmine, Cagliari, 1966.

pronto el libro de Bernard S. Myers, *La pintura mexicana en nuestros días*, pero también estaba el conocimiento directo de los vastos 'murales' de la Ciudad de México y el encuentro con Siqueiros en Milán en 1966 (1984: 182).

La reelaboración de la lección mexicana por parte de Sassu es evidente no sólo en cuanto al espíritu y las intenciones de su pintura, sino también por las elecciones iconográficas y estilísticas adoptadas en algunas obras. Centraremos nuestra atención en *El Prometeo*, obra pictórica en silicona de 110 m², realizada en 1969 para la fachada de la escuela secundaria "Grazia Deledda" de Ozieri y transformada en 1998, por razones de conservación, en un mosaico de teselas de vidrio (imagen 4). El fresco tiene como protagonista la figura de Prometeo, que expresa aquí el impulso vital del pueblo sardo y el valor del conocimiento. También están representados los mitos fundacionales y las leyendas de la cultura sarda, así como elementos de la historia y las tradiciones, antiguas y modernas. Se puede ver el rey nurágico, la madre mediterránea, los símbolos de la artesanía, los mitológicos caballos verdes, retratos de los protagonistas de la historia local y una figura maniatada que simboliza el sufrimiento de la gente de la isla.

Imagen 4. Aligi Sassu, *El mito de Prometeo*, (1969/1998). Pintura mural de silicona (ahora transformada en mosaico), 110 m2. Escuela secundaria "Grazia Deledda", Ozieri (Sassari).

La obra retoma un tema muy querido por el pintor, los mitos del Mediterráneo, a los que asocia, como lo hace a menudo en su producción, a extractos de la realidad. La elección de combinar escenas mitológicas y eventos de la historia, con la intención de lanzar claros mensajes políticos, permite una comparación con aquellas obras de la producción mexicana que relatan historias míticas o de un pasado antiguo, para construir la identidad en el presente e impulsar a la lucha contra la opresión y para la conquista de los derechos.

La cercanía de Sassu con los muralistas mexicanos desde el punto de vista estilístico y compositivo, también es apreciable en ciertas elecciones: la tendencia paratáctica, las diferencias en las dimensiones y la yuxtaposición de figuras pertenecientes a diferentes contextos y períodos, la presencia de grandes superficies caracterizadas por un color uniforme y enmarcadas por líneas cerradas, las figuras plásticas y tridimensionales que destacan sobre un fondo indefinido y contribuyen a construir el espacio.

La posición de Prometeo en el centro de la composición que abre sus brazos y se inclina hacia el observador, permite una comparación directa con el mural de Rivera *La Creación*, pintado en el Anfiteatro Bolívar, donde la figura central se eleva de la tierra y extiende los brazos para otorgar la vida. Otra posible comparación es con el *Prometeo* pintado en las paredes del Colegio de Pomona en California. En la visión titánica y dramática de Orozco, Prometeo arde con toda la humanidad, profetizando el peligro del conocimiento cuando es usado por el hombre para dominar a otros. Aunque el tema es interpretado por los dos autores de manera diferente, las obras pueden ser estilísticamente similares, como se puede ver en los colores planos y la plasticidad de los cuerpos. Finalmente, podemos formular la hipótesis de una comparación entre la elección compositiva de Sassu y la de David Alfaro Siqueiros en *La nueva democracia* (1945). La obra mexicana, aunque no representa explícitamente al dios portador del fuego, muestra una figura femenina que se libera de las cadenas de la opresión y lleva una antorcha en su mano derecha. La protagonista de la escena es una especie de "mujer Prometeo" en clave moderna: aquí es el "fuego del conocimiento" que permite a los seres humanos romper las cadenas de la opresión. La comparación con Siqueiros también es posible a través del mural *Muerte al invasor* (1942), que en la figura del guerrero araucano Galvarino, presentado centralmente con los brazos abiertos, cortados y sangrantes, propone la postura sucesivamente utilizada por Sassu en su Prometeo. Si bien la atmósfera del mural chileno de Siqueiros es mucho más convulsa, y su composición resulta más dinámica y compleja,

en ambos casos los mitos del pasado son utilizados para dialogar con el presente, confirmando el uso de la misma estrategia comunicativa tanto por parte de los muralistas mexicanos como del pintor italiano.

Como se ha tratado de demostrar con estos pocos ejemplos, el fenómeno del muralismo italiano del periodo 1950-1980, influenciado por el muralismo mexicano, si bien no presenta las características de un movimiento como tal, constituye indudablemente una experiencia significativa en la historia del arte de la segunda mitad del siglo veinte. Recuperar hoy la memoria de esta producción, no solo contribuye a la ampliación del conocimiento general sobre el tema, sino que nos permite adquirir una herramienta para interpretar más claramente la producción artística contemporánea. En lo específico, el *Street Art*, entendido como un nuevo género de arte público, es una forma de expresión compleja, variada en cuanto a iconografías, estilos, técnicas, finalidades, y difícil de encasillar en definiciones y categorías fijas. Es por eso que necesitamos una clave para poder penetrar el sentido de esta producción, misma que nos puede ser proporcionada por el estudio de las obras que la han precedido y de las cuales, en parte, trae su inspiración. De esta manera, el conocimiento del pasado nos brinda la posibilidad de comprender mejor el presente, para así participar a la construcción del futuro.

Referencias

Arnaldi, Valeria (2017), *Sulle tracce della street art: viaggio alla scoperta dei più bei murales italiani*, Roma, Ultra.

Albanese, Giovanni (1985), *Arte al muro: storia, tecnica ed estetica dei murali in Italia*,

Roma, Il Bagatto.

Bargellini, Clara (1989), "La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera", en: *Tiempo y arte. XVI Coloquio internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, pp. 85-135.

Bianchino, Gloria (2010), "Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della provincia di Parma (1953-1956)", en: Actas de la jornada de estudios *Armando Pizzinato a cento anni dalla nascita* (Venecia, 25 de noviembre de 2010), Roma-Padua, Editrice Antenore.

Carpitella, Diego, De Micheli, Mario, Levi, Carlo, De Grada, Raffaele, et al. (1976), *I murali del Centro di Arte Pubblica*, Cosenza, Lerici.

Carretti, Giuseppe, Ricci, Paolo, et al. (1969), *Murali per la pace di Ettore De Conciliis e Rocco Falciano*, Reggio Emilia, Scuola media statale di Cadelbosco.

Charlot, Jean (1953), "Diego Rivera in Italy" en: *Magazine of Art*, vol. 46, n. 1, enero, pp. 3-10.

Colarizi, Simona (1998), *Biografia della prima Repubblica*, Roma, Laterza.

Corella Lacasa, Miguel (1996), "El Mediterráneo y América: la influencia del mediterraneísmo en los orígenes del muralismo mexicano", en: *El mediterráneo y el arte Español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, Septiembre, pp. 287-290.

Cozzolino, Francesca (2017), *Peindre pour agir : muralisme et politique en Sardaigne*, Paris, Karthala.

Crispolti, Enrico (1982), *Centro arte pubblica popolare. Ettore de Conciliis: opere sperimentali e di gruppo (1963-81)*, Subiaco, ITER Edizioni.

Crispolti, Enrico (1994), "Opera ambiente" e "Arte nel sociale", en: *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, Milan, Electa.

D'Amico, Edmondo (1935), "Storia di un pittore messicano", en: *L'Italia letteraria*, 1 de junio, p. 6.

De Micheli, Mario (1984), "Le opere murali di Aligi Sassu", en: *Sassu*, Milan, Electa.

Faletra, Marcello (2015), *Graffiti: poetiche della rivolta*, Milano, Postmedia Books.

Greenberg, Clement (1939), "Avanguardia e kitsch", en *Partisan Review*, vol. 6, n. 5.

Maltese, Corrado (1948), "I pittori messicani", en: *Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura*, vol. CVII, n.º 1, N. 637, anno LIV, pp. 106-114.

Mannironi, Riccardo (2009), *Il muralismo sardo*, Cagliari, Myconos.

Negri, Antonello (1994), *Il Realismo: dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Roma-Bari, Laterza.

Nigro Covre, Jolanda, Mitrano, Ida (2011), *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo: 1918-1956,* Roma, Carocci.

Ortega Orozco, Adriana (2016), "La primera victoria del arte mexicano en Europa: la XXV Bienal de Venecia en 1950", en: *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.157-172.

Ortiz Castañares, Alejandra (2017), "Historia del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia", en: Acervo mexicano. Legado de culturas, Acer-VOS, vol. 4, pp. 410-429.

Francesco, Poli (1995), *Le nuove tendenze dell'arte: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier,

Quintavalle, Arturo Carlo (2001), "Quelle rosse bandiere", en: Gloria Bianchino, *Aldo Borgonzoni,* Milano, Electa.

Rutigliano, Benedetta (2006), *Per una storia della pittura murale negli anni Cinquanta*, Tesis de maestría, Università degli Studi di Milano.

Sironi, Mario (1933), "Manifesto della pittura murale", en: *La Colonna*, Milano, diciembre, 1933.

Siqueiros, David Alfaro (1976), *Dipingere un murale*, Milano, Fabbri.

Principio y fin. Disputas de la memoria desde el olvido

Bárbara Lama Andrade
Universidad de Concepción, Chile

El año 1969, Julio Escámez Carrasco fue contratado para pintar un mural en el salón de honor de la Municipalidad de Chillán. El artista trabajó por dos años con técnica al fresco la obra *Principio y fin* de formato 7 metros de alto por 6 metros de largo. Fue inaugurada el 20 de agosto de 1971 con gran expectación y muchos invitados ilustres, entre ellos el presidente Salvador Allende Gossens, representantes del medio político y cultural de Chillán y la Orquesta Sinfónica Nacional. Por su parte el poeta Pablo Neruda, amigo cercano del pintor, mandó una carta que fue leída como parte de los discursos oficiales del acto.

De ese acontecimiento queda una filmación del viaje de Allende a Chillán, su recibimiento en la plaza de armas y parte de su oratoria en la inauguración. Hay también una fotografía que tomó Domingo Sierra, quien inmortalizó el momento del discurso del presidente junto a personajes de la época; también quedan las historias y anécdotas de quienes, todavía vivos, recuerdan o construyen un recuerdo posible. De la obra mural no queda nada, solo su imagen reproducida tecnológicamente en medios de prensa y archivo. Casi inmediatamente después del golpe cívico-militar de 1973 el mural fue cubierto de alquitrán por orden del coronel y comandante del regimiento de Chillán Juan Guillermo Toro Dávila. Pero insuficiente esto, la pared fue taladrada y luego remodelado el espacio, desapareciendo con ello cualquier posibilidad de que su objetualidad reaparezca por presencia u omisión en su antiguo emplazamiento.

En este contexto, la pregunta sobre el porqué o el sentido de su destrucción parece retórica. Se pueden nombrar aquí algunos argumentos que en principio parecen contestar la pregunta:

Imagen 1. **Presidente Salvador Allende inaugurando el mural *Principio y Fin* de Julio Escámez, Municipalidad de Chillán, 1972. Fotografía Domingo Sierra**

Que la pintura la hiciera un comunista pareciera la más evidente, los miembros de ese partido fueron especialmente perseguidos, torturados, desaparecidos o exiliados por la dictadura, el mismo pintor estuvo escondido por meses hasta que tuvo la oportunidad de huir a Costa Rica, donde se exilió y vivió hasta su muerte el año 2015. Igual de influyente se erige la elección de producir una pintura mural en la sede cívica de Chillán. Espacio público administrativo que representa el poder disputado en los procesos sociales consultivos y que fue desde el Frente Popular fue dejando sus marcas organizativas, arquitectónicas y artísticas influenciadas, entre otras, por políticas de la Revolución Mexicana y Cubana de América Latina.

Así mismo, pudo incidir también el hecho de que la obra midiera 42mts cuadrados y demorara dos años en pintarse, lo que supuso un mito urbano respecto de lo que se gestaba en la casa de gobierno local; a este respecto, el pintor recibió continuamente amigos y personalidades de la esfera pública y privada que acudían expectantes a verlo trabajar, de este modo la población vio cómo el hall de actos del municipio se convertía poco a poco en un micro centro cultural y social. Por ello, que haya sido inaugurado y celebrado por Allende y Neruda entre otros, no es un mero dato de la causa, responde a las expectativas y valoración del acontecimiento histórico que dialogaba y participaba de las relaciones políticas y sociales del país.

Y por último, pero no menos importante, debemos preguntarnos sobre la propuesta estética de la obra. ¿De qué trataba el mural? ¿Cuál era su significado o contenido? Más allá de realizar aquí una lectura iconográfica de ella nos servirá comprender lo que para sus contemporáneos era su sentido. A juicio del alcalde por esos años Eduardo Contreras Mella, el mural era

> una síntesis de la historia contemporánea, donde estuvieran las labores primarias, [...] el desarrollo tecnológico industrial con sus ventajas y peligros, en donde el hombre pasa a ser simple engranaje de la maquinaria creadora de riquezas para los menos, las guerras, el armamentismos, la hegemonía de las naciones poderosas, la lucha por la paz y el progreso y un futuro luminoso basado en la solidaridad entre los seres humanos, la creatividad, las artes, el desarrollo armónico sin explotados ni explotadores (Pinacoteca, 2016: 27).

Aun así, si leemos atentamente la pintura, veremos la exaltación y la lucha pero no necesariamente podríamos decir que es un icono que representa irreductiblemente a un solo y único significado ideológico partidista. La obra es lo suficientemente lúdica, si se quiere abierta, como para proponernos una obra política pero que no obligada a un significado seguro.

Estos argumentos, creo, permiten darnos luces respecto de lo que la cúpula militar de la época debió enfrentar al apreciar, o despreciar, la obra *Principio y fin* de Julio Escámez. Independientemente del nivel de conocimiento artístico que tuvieran los militares golpistas, no pudieron tolerar en las paredes de su centro político un emblema artístico erigido desde una esfera cultural y política que ellos deseaban romper y quebrar. A saber, modos de sociabilidad, estéticas ideológicas, políticas de estado, en otras palabras, comprensión de mundo. En este sentido, la obra quizás dice más por las condiciones de su producción social, artística y de exhibición que por su sola iconografía.

Pero ¿cómo es posible que una obra de arte represente una comprensión de mundo? ¿Dónde, bajo qué figura aparecen sus íconos como portadores de un relato social de esa naturaleza? ¿Es posible objetivar un proceso histórico o una época? y, si así fuera ¿cómo sucede eso de que sus contemporáneos tengan necesidad de su destrucción? Lo que nos lleva a la pregunta sobre las posibilidades de destruir una cosmovisión cultural en una obra artística. O en otras palabras, ¿qué es lo que se rompe, si es que eso es posible, cuando se destruye una obra de arte? Pareciera, entonces, que toda obra de arte comparte con su tiempo histórico algo, que no está solo en su iconografía o en su significado, sino más bien que participa o se erige desde la construcción del sentido cultural de una época. Peter Burke lo expresa mejor en una entrevista que le hace a Ernst Gombrich "[...] en una sociedad dada hay ciertos vínculos entre el arte y la literatura y la religión: necesita un modelo, por así decirlo de interacción mutua entre pintores, poetas y sacerdotes" (Gombrich, 2015: 174).

2.

Sobre una premisa parecida se levantaba el texto de 1925 *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset cuando propone estudiar el arte de las primeras vanguardias desde sus efectos sociales. Su inquietud interrogaba las condiciones que hacían posible que la producción de obras de la vanguardia artística sean objeto de desprecio de su propios contemporáneos ¿cómo es posible, se preguntaba, que una cultura se objetivice en obras que su propia población no reconoce como propias, que no "entiende", o peor aún, que desprecie?, no es acaso que "En las obras de arte han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría y la religión" (Hegel, 2011: 11). Y si esto es

así, dice Ortega, qué está pasando con el arte de la vanguardia que divide a la población entre los que participan del arte y los que se sienten excluidos por él, es decir, excluidos de su propia producción cultural.

Su respuesta encontrará las justificaciones en la búsqueda de auto referencialidad del lenguaje artístico que llevará a los artistas a alejarse de los modos de representación basados en la reproducción del mundo. Este alejamiento del referente, volverá la obra más abstracta, menos explicativa si se quiere, más hermética, exponiendo al espectador a un acertijo visual del cual no tiene herramientas. En otras palabras, el espectador se vuelve reactivo a una obra exigente, que no le deja nada claro, ni del contenido, ni del objetivo del artista, ni de los códigos de recepción a los que estaba acostumbrado y que para colmo no contiene un significado seguro. El problema se estaría gestando en esta "deshumanización" del lenguaje artístico que desarrollaría un arte abstracto en desmedro de producciones sujetas a un rol social. Para Ortega, este "[...] nuevo arte es una cosa sin trascendencia" (Ortega, 2006: 81), no se hace cargo de los problemas graves de la humanidad ni participa de sus preocupaciones o intereses.

Según este argumento, las obras del "arte por el arte" al cuestionar el referente proponen un problema estético que no solo no se hace cargo de la contingencia social en la que se erige sino que además divide al espectador entre algunos pocos que por educación o roce cultural "entienden" la obra, una elite, y la masa que excluida no entiende y furiosa reacciona detestando las producciones de su propia época. Humanizar el lenguaje sería entonces que exponga los problemas del ser humano a través de su representación formal y con ello rompa esta división que incentiva un arte elitista que alejaría al arte de la masa y todo lo que de espiritual tenga su cultura. Podríamos deducir con esto que para Ortega el arte referencial aglutina, produce capital social en tanto permite la comprensión y entendimiento, construye identidad y comunidad en cuanto los espectadores se sienten interpretados por el mensaje de la obra.

Si consideramos que la obra de arte es, como nos propone Umberto Eco,

> [...] un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor (Eco, 1992: 74).

Entonces, debemos aceptar que este efecto comunicativo no se estaría dando, al menos como Ortega espera, pues aquello que comunica, ha cambiado la forma de su discurso de tal suerte que entre unos y otros se ha constituido un abismo. El artista de la vanguardia ya no utilizaría las imágenes referenciales del mundo para construir su discurso artístico, sino más bien las capacidades expresivas de las manchas, el color, la gráfica, la gestualidad o geometría, es decir, deshumaniza el contenido al ser solo un problema de significante sin participación de los códigos de significado del referente o la realidad.

Ahora bien, a esta reflexión se oponen las contribuciones de Clement Greenberg, para quien esta cualidad sería especialmente lo que constituiría la fortaleza del arte moderno, lo consideraría su gracia, o dicho con las categorías de Ortega, su humanización. Este importante teórico del Expresionismo Abstracto estadounidense, basando su preceptos en Immanuel Kant que fue el primero en defender la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos y el concepto teórico (Gadamer, 1991: 60) cuestiona que el objetivo de la obra de arte sea participar de la trascendencia en fase explicativa y contingente a la realidad del ser humano, antes bien, espera que el arte produzca experiencias estéticas que no estén mediadas por el conocimiento o la cultura, pues sería precisamente la omisión del referente la que permitiría la universalidad de la experiencia en el lenguaje. Para Greenberg aquellas obras que por su apertura esperan el agenciamiento o contexto desde el entendimiento del sujeto no estarían produciendo "el arte" sino más bien un arte. En este sentido, la condición expresiva estaría dada por ser una creación del ser humano que performa su autoconciencia no en relatos externos a él sino desde códigos ontológicos de existencia.

Como decíamos, a la base de esta discusión pareciera estar la pregunta sobre si las producciones artísticas serían objetivaciones del espíritu. Mientras que para Greenberg el desarrollo del gran Arte, para él era el Expresionismo Abstracto, estaría dado por la posibilidad que dichas producciones permitan al ser reconocerse en sus objetivaciones sin mediaciones de clase, entendimiento ni creencias, sino la actualización de la experiencia estética en tanto puente entre espíritu y espíritu; en el caso de Ortega y Gasset la deshumanización del arte de la vanguardia estaría marcada por una población que cruzada por la guerra y los conflictos sociales y económicos se encuentra con un arte que "[...] siente asco hacia las formas vivas o seres vivientes [...] siente horror a seguir la línea mórbida del cuerpo vivo y la suplanta por el esquema geométrico" (Gasset, 2006: 74), sin trascendencia alguna.

Pero si esto es así, ¿por qué obras que levantan discursos referenciales son también objeto de desaprobación, ya por panfletarias, demasiado políticas, o muy contingentes, llegando incluso como es el caso de Julio Escámez y su obra *Principio y fin*, a ser destruidas y sus artistas castigados? ¿Qué significa que la obra de arte sea partícipe de esta relación entre espíritus? ¿Cómo es posible esta relación espiritual entre las obras de arte y la cultura de una época, o de la siguiente, o subsiguiente?

A este respecto, pareciera interesante decantar una variable contenida en los párrafos previos; a saber, por más que se cuestione la vertiente iconoclasta o referencial, por más que se prefiera el parecido a la realidad o la mera abstracción, la obra de arte participa de una época no sólo respecto de lo que dice sino, antes bien de cómo lo dice; así mismo, sus modos de participación y tensiones son también parte de lo que entendemos por arte extendiéndolo incluso a las artes. De este modo, necesariamente ampliamos el concepto de una versión hegeliana a una Burckhardtiana que permite llevarlo a nuevas derivas. Detengámonos en esto.

3.

Hegel entendía el arte entre las figuras del Espíritu Absoluto, esto es, veía en él una forma de autoconocimiento del Espíritu (Gadamer, 2006: 55). Para Hegel el arte bello -que lo distinguía de todas aquellas manifestaciones artísticas de la cultura que Burckhardt sí incluirá en su reflexión-, es verdaderamente bello no por sus cualidades estéticas sino porque participa del Espíritu y es producto del mismo. Esto porque el verdadero arte no se queda en la frivolidad del acontecimiento ni en la ilusión de la mera apariencia, no es un medio para conseguir un fin sino que "[...] se libera de la servidumbre solo para elevarse en la libre autonomía a la verdad, en la que se realiza independientemente solo con sus propios fines" (Hegel, 2011:11).

En este punto se hace necesario explicitar que para Hegel el mundo se desarrolla de acuerdo a un plan racional, providencial, en el que "la filosofía de la historia es el conocimiento científico de ese plan; la filosofía de la historia llega a ser, entonces una teodicea, es decir un conocimiento de la justicia y una justificación de lo que aparece como mal ante el poder absoluto de la Razón" (Reale-Antíseri, 2010: 206-207) en el que el ser autoconsciente, en proceso de despliegue, evoluciona en la auto contemplación del ser. Así, para Hegel, la filosofía es el pensamiento de la Espíritu, en tanto que la Razón

rige el mundo, pero no desde una Razón eterna y monolítica sino más bien dinámica y en proceso. En este sentido, la Razón progresiva evoluciona dialécticamente; la historia será entonces, una larga cadena de reflexiones en que el Espíritu objetiva sus pensamientos o conceptos. Y cómo sucede esta objetualización, Hegel propone que el Espíritu de una época o de un pueblo se expresa, o se materializa en el arte, en la religión, en la ley.

Para Hegel el arte "[...] vivifica jovialmente la árida y oscura sequedad del concepto, reconcilia sus abstracciones y sus desavenencias con la realidad afectiva, integra el concepto en la realidad efectiva [...]" (Hegel, 2011: 10). No participa cual espejo o reflejo de los conceptos, esto porque "[...] un contenido determinado determina también la forma que le es adecuada" (Hegel, 2011: 15). Lo que quiere decir que el arte transforma en pensamiento lo alienado. La dialéctica funciona cuando el arte lleva a la conciencia los intereses del Espíritu, pues ella misma es creada por el Espíritu y participa de él en el alineamiento del pensamiento enajenado de sí mismo. Este encuentro supone que el arte sea su concepción y a la vez lo otro ajeno a sí, entonces el Espíritu puede verse y reconocerse en el ejercicio de distancia y comprensión de los productos de su actividad, se vuelve consciente, es decir, pensamiento, Razón progresiva de su actividad.

Este lugar en el que Hegel pone al arte, la religión o la ley dio pasos para que Jacob Burckhardt propusiera sistematizar y poner en valor la cultura como manifestación de un tiempo histórico y acceder a ella de una manera epistémica y metodológicamente diferente. En este sentido, propone llamar cultura "[...] a toda la suma de evoluciones del espíritu que se producen espontáneamente y sin la pretensión de tener una validez universal o coactiva" (Burckhardt, 1971: 102). En esto se opone a Hegel que a la base de su proceso evolutivo había una valoración positiva a todo lo que en el proceso dialéctico que se mantenía a través del tiempo mientras que adquiere un valor negativo aquellos conocimientos o materializaciones que se entendían como subordinados o superados (Burckhardt, 1971: 44). Para Burckhardt, en cambio, la historia no es una ciencia de hechos neutrales, sino un continuo que permite duración y que en él se hace consciente la tradición histórica. Por su parte, esta conciencia de continuidad se evidencia en las interpretaciones que hace una época sobre otra en su proceso de selección y evaluación.

Burckhardt orienta su investigación sobre la historia en los efectos de tres agencias principales, que se influyen, disgregan y expanden y buscan su predominancia y dominio; a saber el Estado, la Religión y la Cultura. En ellas,

> El Estado es una organización de la fuerza, que acaba por sustentar el orden. La Religión satisface la necesidad metafísica del hombre para obtener cuanto no puede obtener por sí mismo [...] estructuras estables que tienen el principio de universalidad ya política o metafísica [...] (Burckhardt, 1971: 29).

La Cultura en cambio es movimiento espontáneo e incesante del espíritu en libertad. Su forma externa sería la sociedad en el más amplio sentido. Y por ello tiene proceso de vida de génesis y florecimiento, es otras palabras, siempre es posible que una sociedad caduque o perezca.

En sus palabras, "La cultura es la que hace que actos simplistas y raciales se conviertan en un poder reflexivo hasta llegar a su fase última y suprema, la ciencia y, especialmente, a la filosofía, la pura reflexión" (Burckhardt, 1971: 103). De este modo, para Burckhardt las artes funcionan como manifestaciones de las relaciones establecidas entre estas estructuras estables del Estado y la Religión y este aspecto flexible y creativo que permite la libertad y la creación que es la cultura. Esto porque las artes no buscan descubrir y confirmar leyes, antes bien representar la vida superior, las verdades que no se encuentran en lo terrenal. Aun cuando el arte utilice motivos terrenales, su objetivo es "[...] construir imágenes valederas para todos y comprensibles para todos, inmortal y en una lengua para todas las naciones [...]" (Burckhardt, 1971: 107).

Este lugar en el que Burckhardt sitúa al arte, o las artes, y a la cultura le impulsa a escribir y repensar el objeto de estudio de la historia. Abre así el camino de la historia de la cultura que seguirá luego Huizinga, Burke, Gombrich, Hauser entre otros. Lo interesante aquí es que aparece como relevante el estudio de obras de arte ya no circunscritas a códigos de los que devendría autonomía y universalidad sino que permitiría encontrar en ellos los síntomas de una cultura. En este punto el problema de su lectura e interpretación se hace fundamental.

4.

Por su parte, lo que resulta relevante para este estudio es que desde estas reflexiones el arte adquiere relevancia en tanto manifestación de una cosmovisión cultural pero que a la vez tiene la particularidad de que se actualiza en las experiencias que obligan a diversas culturas a encontrarse. Para Hans-Georg Gadamer

> [...] toda experiencia de arte entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y en su trato con textos. La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubierto. En esto estriba ese sentirse alcanzado "tan verdadero, tan siendo, no es nada que se conozca de ordinario" (Gadamer, 2006: 60).

Este encuentro entre culturas, este encuentro entre cosmovisiones es posible, porque para Gadamer la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta (Gadamer, 2012: 145). Por ello, la pintura mural *Principio y fin*, no podía sino ser destruída. Ello porque, enteramente actualizada en la mirada golpista, esta obra recordaba lo que rompía. Y esto no tiene que ver con el gusto, tampoco tiene relación, y aquí desavenimos a Ortega y Gasset y Greenberg, con cuánto se parece a la realidad, cuáles fueron los recursos referenciales de la obra o si aparecen seres humanos en la imagen. Si seguimos el hilo argumentativo de Hegel y Burckhardt la obra no fue destruida tanto por su tema de representación como por ser la materialización de una época.

El argumento de que "incentiva al odio" en un espacio público, como fue justificado en los diarios de la época, funciona como excusa perfecta pero entraña una compleja verdad al despertar una pregunta ¿en quién se incentiva el odio y hacia qué o quién van sus dardos? Y es que el mural simboliza lo que se desprecia, simboliza lo que se destruyó y, si seguimos a Hegel, obliga a la mirada milica a reconocerse en tensión dialéctica como torturador y torturado, y en su negación de identidad, como opresor a la historia, que es su historia.

Así expresado, el mural de Julio Escámez funcionó con tal poder, la experiencia estética pública y personal que producía era de tal magnitud que impedía la indiferencia y el olvido. Contemplar el mural, incluso mirar la pared pintada que ocultaba el mural operaba como un grito ensordecedor de su ausencia, y despertaba la conciencia del acontecimiento infame. La obra performaba en la psiquis colectiva con la fuerza de la historia cultural de una nación que no nacía ese día sino que venía gestándose por años y décadas en el cuerpo social de todos los colores políticos y en todas las familias chilenas incluyendo evidentemente las milicianas y de orden. La única solución, entonces, la doble negación, la única estrategia: desarmar el emplazamiento físico del lugar de suerte que no fuese posible la memoria, construir el olvido, a fuerza

de picota y pala, es decir, provocar un trauma. El medio, negar la pintura, el espacio público, la identidad social y la encarnación del Espíritu Hegeliano y la Cultura Burckhardtiana de una época, es decir, la historia de un país. Hacer como que no se destruyó la objetivación de un pueblo que se actualizaba en cada experiencia estética en la contemplación de *Principio y fin.* Hacer como que no hubo, hacer como que no fue, hacer como que se es. Dejar de recordar, si es verdad que recordar significa volver a pasar por el corazón.

Referencias

Burckhardt, J. (1971), *Reflexiones sobre la Historia Universal*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1999), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

Eco, U. (1992), *La obra abierta*, Barcelona, Planeta/Agostini.

Gadamer, H-G. (1991), *La actualidad de lo Bello*, Barcelona, Paidós/I.C.E.-U.A.B.

___. (2006), *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos/Alianza.

___. (2012), *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme.

Gombrich, E. (2015), *Variaciones sobre la historia del arte. Ensayos y conversaciones*, Buenos Aires, Ideas Edhasa.

Hegel, G. W. F. (2011), *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal/Arte y Estética.

Ortega y Gasset J. (2006), *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, S.A.

Pinacoteca Universidad de Concepción (2017), *Julio Escámez. Visiones 2008-2014*, Concepción, Editorial Universidad de Concepción.

Reale, G.; Antíseri D. (2010), *Historia de la filosofía. V. Del romanticismo al empiriocriticismo,* Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, Editorial San Pablo.

ARTE PÚBLICO Y ACTIVISMO

Memorias críticas sobre violencia de género en las pintas feministas

Cecilia Itzel Noriega Vega
Universidad Iberoamericana, México
cecinorveg@gmail.com

Introducción

A partir del 2019, en los diferentes medios de comunicación, se difundieron de forma masiva las manifestaciones feministas realizadas en la Ciudad de México. Las manifestantes buscaban evidenciar y denunciar el aumento creciente de la violencia de género en la capital del país. Las fotografías que circularon mostraban a las mujeres recorriendo las calles y en algunos casos pintando consignas en bardas, calles, así como diversos monumentos históricos. Una de las imágenes más icónicas fueron las pintas realizadas en el *Monumento a la Independencia*, el cual fue intervenido con frases como "México feminicida", "Vivas", "Amigas se va a caer", entre otras frases que denunciaban explícitamente la violencia creciente hacia las mujeres. Estas pintas desataron una fuerte polémica entre quienes apoyaban y justificaban las acciones y quienes los consideraban como actos vandálicos injustificados. A partir de estas acciones surgen cuestionamientos como ¿Cuál es el componente estético de estas pintas? y ¿Cuál es su potencial transgresor y subversivo? De esta forma, sugiero en este texto que las pintas ponen en evidencia una memoria crítica que da cuenta de la violencia de género que ha sido desplazada de las narrativas institucionales. Al mismo tiempo que pone en evidencia los conflictos en la denominación de lo artístico y de la utilización del espacio público.

El potencial estético de las intervenciones realizadas en las marchas feministas

A pesar de que las pintas contra la violencia de género en el espacio público contienen un componente estético, no se pueden considerar como artísticas.

Más bien estas intervenciones se sitúan en una zona de entrecruce y tensión entre lo artístico y lo vandálico, entre la disidencia y el plano institucional. Esta disolución entre disciplinas no emerge con estas intervenciones, sino que se encuentra presente desde el surgimiento del arte feminista en la década de los setenta. La activista y performancera Julia Antivilo comenta que "El arte feminista es una expresión del arte político de la vanguardia de la década de los setenta, que hizo asumir a las artistas como intelectuales comprometidas" (Antivilo, 2015: 26). Por tales motivos, los movimientos sociales del feminismo y la producción artística feminista han estado íntimamente relacionadas. A través de una multiplicidad de formatos, las feministas de la segunda ola[1] utilizaron el cuerpo femenino, que tradicionalmente había sido el lugar de sumisión, como lugar de empoderamiento; por lo que las artistas feministas, exploraron temas relacionados con la sexualidad, los deseos íntimos, las problemáticas de lo privado y la violencia de género.

A pesar de que el carácter activista de lucha a favor de los derechos de las mujeres siempre ha estado presente en las producciones feministas, se ha observado un incremento exponencial de estas prácticas en contra de la violencia de género en el siglo XXI, e incluso se ha introducido la denominación de artivismo feminista. El término de artivismo surgió espontáneamente durante el siglo XXI como parte de un lenguaje global. Esta nueva modalidad fue heredera del arte urbano, del situacionismo y del arte del grafitti, provenientes del siglo XX (Aladoro-Vico *et. al.*, 2018). El artivismo tiene como objetivo principal la realización de propuestas que realizan cambios y transformaciones sociales y generan nuevas narrativas capaces de modificar códigos y signos ya instaurados en el subconsciente (Ortega, 2015: 103-104). Por su parte, el artivismo feminista se circunscribe dentro de esta consigna política, sin embargo, es parte de una revolución sexual en contra del sistema patriarcal.

La utilización del término artivista ha sido discutido teóricamente tanto por artistas como historiadoras del arte. En este sentido, la artista Tania Bruguera ha utilizado el término de artivismo para referirse a un arte que fusiona tanto del arte y como del activismo, en la producción artística que tiene el poder de modificar los hábitos políticos. En este sentido, estudiosos como Sanromán y Kantor comentan sobre Bruguera que ella

[1] La segunda ola del feminista se desarrolló en la década de los setenta, las feministas buscaron la reivindicación del cuerpo de las mujeres por lo que trataron temas relacionados con la maternidad, el aborto, los deseos íntimos, la sexualidad.

> cree en el artivismo, un término que aúna arte y activismo. A propósito, dice que es una vieja palabra que estamos resucitando... El arte y el papel del arte como introductores de la conciencia social, no sólo como productores sino también como iniciadores de las conversaciones en la sociedad" (Sanromán et. al., 2018: 21).

A pesar del reconocimiento de este término, varias artistas y teóricas han cuestionado el término de artivismo feminista, la artista Lorena Wolffer considera que las delimitaciones del artivismo resultan ambiguas, además cada práctica tiene particularidades, características y formas de operación propias, por lo que es difícil categorizarlas bajo un mismo término. Por tales motivos en su práctica artística no utiliza dicho término para nombrar sus acciones (Noriega, 2021). En sintonía con la propuesta de Wolffer, la historia del arte María Laura Rosa, también cuestiona dicho término, ya que diluye las diferencias y singularidades de cada proyecto (Noriega, 2020).

La generación de cruces entre el arte y su potencial de transformación social y de forma específica en contra de las estructuras patriarcales, ha sido una constante y cada vez es más frecuente encontrarla en las manifestaciones artísticas. Las pintas no pueden circunscribirse dentro del término artivista feminista porque provienen directamente de la disidencia, sin embargo, son parte de un contexto que tiende a la disolución interdisciplinar y que se sitúa en diálogo entre la institución y la disidencia. Esto nos permite reconocer el potencial estético de las pintas y su capacidad de generar memorias.

Además de que la emergencia de un arte con compromiso social es determinante en la noción actual de lo artístico, a lo largo de la historia del arte en México, la práctica mural ha transitado entre la disidencia y la institucionalidad. A pesar de que la práctica mural ha estado presente desde el México prehispánico, el muralismo posrevolucionario fue un momento coyuntural en el devenir de la práctica mural. Estos murales iniciaron como ruptura al modelo artístico del siglo XIX, pero rápidamente se integraron como parte de la política gubernamental con búsqueda de consolidación identitaria. En la década de los setenta, esta práctica mural fue utilizada por los "Grupos de artistas" como protesta ante las condiciones históricas y sociales que se vivían en el momento. En el contexto estadounidense -aunque no tan difundido en plano artístico de México- esta práctica fue re-nombrada con el término de *Street Art*, el cual difiere del término *Graffiti*, en el sentido de que no posee la connotación negativa que relaciona este último concepto, con el vandalismo, lo cual implica un reconocimiento de las cualidades estéticas por

parte de la institución artística de estas prácticas murales. Adicionalmente, en la última década del siglo XXI en México, ha existido una revaloración de dicha práctica y se le ha adjudicado el término de "Nuevo muralismo" (Arvide, 2013: 18-20). Esta asociación con el muralismo posrevolucionario funciona como una estrategia de reconocimiento y de legitimación de esta intervención artística (Hernández, 2018:19-23). A pesar de esto, es un término que olvida el carácter disidente de la práctica en la segunda mitad del siglo XX. De esta forma, las pintas realizadas en el contexto de las manifestaciones feministas se circunscriben dentro de esta polaridad entre la práctica disidente e institucional que ha sido constitutiva de la historia de la intervención mural.

En relación a la utilización de la intervención mural desde la perspectiva de género, en el siglo XXI diversos colectivos feministas han utilizado esta práctica para visibilizar la violencia de género y las agrupaciones han transformado la práctica mural integrando la participación en la comunidad (Hernández, 2016: 302-335). En relación a esto es muy importante considerar el carácter heteropatriarcal que ha predominado en el desarrollo del graffiti, donde la participación de las mujeres ha sido desplazada. Utilizar la práctica mural para exponer la violencia de género implica una doble transgresión por un lado el crear visualidades que muestran las relaciones de poder y al mismo tiempo, incursionar en una disciplina considerada históricamente como masculina.

Las pintas y la lucha contra la violencia de género

En las manifestaciones feministas se realizaron las pintas como un recurso que subvertía tanto a nivel estético como técnico para luchar contra la violencia de género. Esta visibilización realizada en las manifestaciones está condicionada por múltiples factores. El primero de ellos responde a la conceptualización sobre el término de violencia de género. Una clave determinante para el reconocimiento de dicha violencia es el tránsito de la experiencia a la conceptualización. La estudiosa Marcela Lagarde explica que la tipificación de la violencia de género ha estado cobijada, por la Declaración Universal de los Derechos Humanos. A nivel internacional, en 1973 se realizó la *Convención sobre la Eliminación de Todas las formas de Discriminación contra la mujer* y posteriormente hasta 1993, la ONU emitió la *Declaración sobre la Eliminación de Violencia contra la mujer*, esta declaración define la violencia que sintetiza el pensamiento feminista y ha sido utilizado para la definición

de otras leyes. Posteriormente, el *Tribunal Mundial sobre Violaciones a los Derechos Humanos de las Mujeres* (2013) permitió considerar la violencia específica de género con la violación de los derechos humanos (Lagarde, 2010: 1-5).

Esto no se logró concretar de forma tan contundente en América Latina, las leyes resultantes se llamaron violencia intrafamiliar o familiar y se inscribieron en el derecho de familia, se argumentó que no sólo las mujeres sufren violencia sino también niños y hombres. Esto implicó una reducción de la violencia al ámbito de lo doméstico. Con el transcurso de los años, en México se hizo evidente que existían otras violencias que ocurrían en lo público (trabajo, escuela y calle). Asimismo, Marcela Lagarde comenta que la violencia de género es desestimada, ya que fácilmente se argumenta que el acto violento pudo haberle pasado a cualquiera, y que la sociedad es violenta. También hay un subregistro y un bajo índice de denuncia. A esto se le suma la discriminación institucional en el trato gubernamental. (Lagarde, 2010: 6-7).

Una de las pintas que más destacan es aquella donde se pintó la palabra "México feminicida". En relación al término "feminicidio" como forma extrema de violencia de género, fue hasta 1976 en el "Primer Tribunal Internacional de Delitos Contra las Mujeres" realizado en Bélgica donde se define el concepto femicidio "femicide" como el asesinato de mujeres por ser mujeres, reconociendo así que existe una violencia extrema específica hacia las mujeres. Este término fue acuñado por Diana Russel (Iribarne, 2015: 206-207). El feminicidio se popularizó en el marco de los trágicos acontecimientos de Ciudad Juárez; entre 1993 y 2002 se registraron más de 700 asesinatos que mostraron evidencia de violencia sexual; de esta manera, el término de "femicide" se transformó en feminicidio para adaptarse al contexto mexicano, término que después se popularizó. El término feminicidio fue acuñado por la investigadora feminista Marcela Lagarde, a la par de Julia Fragoso y otras académicas. Este término propone ampliar el concepto ya que no sólo se trata del asesinato, sino que incluye otras conductas violentas, donde existe una responsabilidad por parte del Estado. Adicionalmente, el Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio realizó una tipificación del feminicidio como feminicidio íntimo, feminicidio familiar íntimo, feminicidio infantil, feminicidio sexual sistémico y feminicidio por ocupación estigmatizada (De la Garza *et. al*, 2016: 10). En este sentido las manifestaciones feministas establecen relaciones dialógicas entre la tipificación en el ámbito jurídico, pero a la par reconocimiento que el activismo feminista ha tenido un papel importante en la visibilizacion y reconocimiento de la violencia de género.

Además de este trabajo de conceptualización del término, que le permitió dar nombre a la experiencia de violencia, el aumento de las manifestaciones feministas se circunscribe en un momento, donde se ha registrado un incremento en la violencia de género. Durante el 2018 la Ciudad de México se posicionó como uno de los estados con un mayor número de feminicidios registrando 68 asesinatos en el 2018 (Molina, 2020: sp). Realizar pintas implicaba una visibilización de la violencia de género, una violencia que no había sido reconocida y que ahora era puesta en evidencia.

Espacio público e intervenciones feministas

El acto subvertivo de las manifestaciones y de las pintas realizadas estuvo determinado en gran parte por la visibilización de la violencia de género realizada en el espacio público. La importancia de la incursión en el espacio público por las manifestaciones feministas y por ende su potencia subversiva radica en múltiples factores. En primer lugar existe una asociación simbólica, tal como lo menciona Hanna Arendt, donde lo privado es lo que no se ve, lo que se oculta, mientras que lo público es lo que se ve, lo que se discute, de manera simbólica las mujeres se han colocado en el espacio de lo privado, mientras que los hombres han ocupado el espacio de lo público (Arendt, 2005: 51-82). Por lo que incidir en lo público es una forma de hacer visible, de mostrar. Esta división dicotómica y cerrada ha sido discutida. A través de una crítica revisionista de finales del siglo XIX y principios del XX, Nancy Fraser identifica la existencia de múltiples públicos y no de un solo público -hombre blanco occidental producto de la modernidad burguesa- que se reúne para debatir problemas comunes. A estos "otros" grupos los denominó contrapúblicos (Fraser, 1999: 23-58). Por lo que, según esta visión, las mujeres que incursionaban en las manifestaciones feministas de finales del siglo XIX y principios del XX se constituyeron como contra-públicos.

A pesar de que en la realidad, las mujeres siempre incursionaron en el espacio público, hay una tendencia a asociar a las mujeres con el ámbito de lo doméstico. Incluso en el contexto mexicano y relacionado con la violencia de género de forma muy concreta, existen narrativas en los medios de comunicación que sugieren que la incursión de las mujeres en la calle es el motivo de que sean violentadas. En relación a las muertas de Ciudad Juarez (1993- a la fecha) circularon periódicos donde se exponía que las mujeres que estaban en casa no eran asesinadas, aquellas mujeres públicas, las mujeres

de la calle, las mujeres trabajadoras eran las violentadas (Wright, 2011): 713[2]. Esto nos permite comprender las construcciones simbólicas en torno al lugar que "debe" ocupar el cuerpo de las mujeres. De ahí que sea tan importante para el movimiento feminista la incursión en el espacio público, porque es un medio de visibilizar, de ocupar un espacio del que simbólicamente han sido desplazadas.

Adicionalmente, las manifestaciones feministas y las pintas realizadas pusieron de manifiesto que el espacio público es una zona de tensión y confrontación. Rosalyn Deutsche (1996) expone que el espacio público está íntimamente ligado al concepto de democracia. En diversas narrativas políticas y sociales, la democracia y el espacio público se proponen como un lugar de consenso social, que permite la discusión de los asuntos comunes. Esta forma de entender la democracia - y por ende el espacio público como producto de ésta- resulta utópica. Deustche analiza que el elemento distintivo de la democracia fue la desaparición de las certezas acerca de los fundamentos de la vida social (Deutsche, 2008: 7-9). Con la revolución democrática el poder se trasladó al pueblo y dejó de estar en la figura del rey, por lo que la democracia se instituye y sostiene por la desaparición de las certezas. Esta invención democrática también inventó la noción de espacio público. Por tales condiciones, pensar la democracia es pensarla desde la posibilidad de conflicto más que de consenso. Chantal Mouffe explica que el espacio público no es un lugar para el consenso, sino que es un lugar del disenso y la confrontación (Mouffe, 2012: 49-171). Lo que ocurrió en las manifestaciones feministas en el espacio público hace evidente que este espacio es un lugar de confrontación política y social con profundas tensiones relativas a la ocupación de los cuerpos en el espacio público.

Memoria y la noción de lo patrimonial

La intervención en las calles, bardas y diversos monumentos de la ciudad de México realizada durante las manifestaciones, tiene profundas implicaciones. Los diferentes monumentos que fueron intervenidos son depositarios de una

[2] Por supuesto que los feminicidios en Ciudad Juárez son sumamente complejos ya que están relacionados con el desarrollo de la industria de la maquila que obligó a la contratación de personal femenino, así como el narcotráfico como Segundo Estado que instaura una violencia hacia las mujeres. A pesar de esta complejidad lo que prevalece es una lectura donde se culpa a las mujeres por incursionar en la calle.

memoria cultural. Astrid Erll propone el término de memoria cultural como un entrelazado entre el pasado y el presente que depende de determinados contextos socioculturales (Erll, 2010: 2). En este sentido, la noción de memoria ligada a la identidad nacional, se construye a partir de un determinado contexto en el que se produce, y aunque es individual se construye de manera colectiva. De igual forma, Jan Assman profundiza en la construcción de la memoria cultural, y define la existencia de una memoria comunicativa y cultural, la primera se refiere a una transmisión directa del pasado, donde todavía hay personas que recuerdan lo acontecido. Por otro lado la cultural ocurre cuando ya no hay sobrevivientes y sólo pervive a través de los objetos (Assman, 2010: 109-118). Esto es lo que sucede con los monumentos intervenidos, son depositarios de una memoria pasada que sobrevive a partir del objeto concreto. En este sentido el *Monumento a la Independencia* (1910) fue realizado como parte de las festividades por el Centenario de la Independencia, circunscrito dentro de una visión porfiriana, caracterizada por una construcción histórica de corte evolucionista, cuya construcción identitaria reconoce a varios héroes para construir un relato cronológico. En este sentido, en el monumento podemos encontrar personajes como el cura Miguel Hidalgo, José María Morelos, Nicolás Bravo, Vicente Guerrero entre muchos otros. Estos personajes clave de la historia son reconocidos porque gracias a ellos se ha logrado la consolidación del país y su consolidación se encuentra en un objeto concreto.

Esta construcción también está ligada a la noción de lo patrimonial. Esta última entendida como un conjunto de valores, creencias y bienes que conformados y resignificados social e históricamente construyen una nueva realidad. De manera que es parte de un proceso de construcción social que poseen los sujetos al otorgar valor a ciertos objetos (Alegría *et. al.*, 2018: 21-35 En este caso se construye la historia de una identidad nacional, que da un mensaje de libertad, de un estado poderoso, que sienta sus bases en los héroes de la patria. Estas memorias culturales sobre el pasado de México perviven en forma de patrimonio y los monumentos son depositarios de esta memoria.

Las pintas subvierten al poner en evidencia "otras" memorias. Hacen evidente que la memoria no es sólo el pasado como historia o como vivencia, ni tampoco como un recuerdo, más bien es la aparición aquellos fragmentos temporales que son rescatados del olvido. Por lo que es también una zona de confrontación. A través de las múltiples intervenciones feministas, esta memoria cultural construida desde la negociación institucional es confrontada como una

memoria crítica. Este término según Nelly Richard implica descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones que desfiguran la representación histórica con un pasado turbulento fuera de las narrativas institucionales (Richard, 2010: 190-208). En este caso, los monumentos son intervenidos con palabras como "Estado feminicida", y diversas consignas que hacen alusión a la violencia de género, como una historia negada dentro de la historia oficial. Las pintas eran una forma de hacer visible, de mostrar el patriarcado que ha dominado la construcción de la historia y que lleva implícita una violencia. Rita Segato explica que la construcción del género implica violencia (Segato, 2003: 21-55). La violencia comprendida como un lenguaje, expone que el cuerpo femenino también significa territorio, por lo que hay que poseerlo (Segato, 2006: 32-35). Esta violencia ha estado presente en las construcciones identitarias de lo nacional; las pintas reconocen así una violencia, una memoria negada, una memoria de las omisiones. Esto implica una reapropiación del monumento, una confrontación de las memorias, como zona de disputa que hace evidente las diferentes historias que coexisten, por un lado la del Estado único y libre y por el otro la historia de las mujeres que han sido violentadas e invisibilizadas.

Conclusiones

Las pintas feministas realizadas en las múltiples manifestaciones feministas que se han desarrollado a partir del 2019 trasgredieron y subvirtieron la historia de identidad nacional mexicana. Los planos de subversión se desarrollaron en diferentes aspectos, el primero de ellos fue la tensión existente sobre lo estético. En este sentido mostraron una disolución del objeto artístico y la interdisciplina inherente que existe en este tipo de acciones con un componente estético. Asimismo, las pintas no sólo transgredieron a nivel de lo artístico, sino que, en relación con el desarrollo del movimiento feminista, contribuyeron en la conceptualización de la violencia de género y la visibilización en un espacio público. De esta manera, hicieron evidente que el espacio de lo público es una zona de confrontación y disputa donde busca imponerse el grupo hegemónico y es determinante para la ocupación de los cuerpos. Finalmente, las pintas realizadas en monumentos evidenciaron memorias críticas que confrontaban la memoria cultural del pasado nacional, con una memoria sobre la violencia ejercida hacia las mujeres, una memoria negada y olvidada dentro de las narrativas institucionales.

Referencias

Aladoro-Vico Eva, Dimitrina Jivkova-Semova y Olga Bailey (2018), "Artivismo, un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora" en *Comunicar,* no. 57, Recuperado de https://www.redalyc.org/jatsRepo/158/15856696001/html/index.html

Amorós, Celia (2005), "Dimensiones de poder en la teoría feminista", en *Revista Internacional de Filosofía Política*, UAM-Iztapalapa no. 25, pp. 11-34.

Antivilo, Julia (2015), *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista nuestramericano*, Bogotá, Desde abajo.

Assmann, Jan, (2010), "Communicative and Cultural Memory", en Erll *et.al. A Companion to Cultural Memory Studies,* Berlin/New York, Walter de Gruyter.

Arendt, Hanna (2005), *La condición humana,* México, Editorial Paídos.

Arvide, Cynthia (2013), "Nuevo muralismo mexicano", *Cuadernos fronterizos,* Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez, no. 28, p 18-20

De la Garza Claudia *et.al.* (2016), *Feminicidio en México ¡Ya basta!*, México, Museo Memoria y Tolerancia.

Deutsche, Rosalyn (1996), *Evictions. Art and Spacial Politics*, Boston, MIT.

Erll, Astrid (2010), "Cultural Memory Studies: An Introduction", en Erll, Astrid *et.al.*, *A Companion to Cultural Memory Studies,* Berlin/New York, Walter de Gruyter.

Fraser, Nancy (1999), "Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de democracia existente" en *Ecuador debate,* no. 46, pp.139-174.

Hernández, Luisa (2016), "Lo femenino como estrategia de acción política y cultural en la práctica del Graffiti" en *Feminismo, Cultura y política*, México, UAM.

Hernández, Pablo (2018), *La historia del graffiti en México*, México, Instituto Mexicano de la Juventud.

Iribarne, Macarena (2015), "Feminicidio en México", en *Revista en Cultura de la Legalidad* no. 9, pp. 205-223.

Lagarde, Marcela (2010), "El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia" en Maquieria, Virgina, *Mujeres, globalización y derechos humanos*, Fundación Dialnet.

Molina, Héctor (2020), *El 2019 un año de pesadilla para las mujeres*, Recuperado de https://www.eleconomista.com.mx/politica/Feminicidios-en-Mexico-por-arriba-de-los-homicidios-dolosos-en-2019-20200121-0134.html

Mouffe, Chantal (2012), *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* Recuperado de https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf

Ortega, Centella (2015), "El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas", en *Calle 14: revista de investigación en el campo de arte*, vol.10, no.15, pp. 100-111.

Richard, Nelly (2010), *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

Sanromán, Lucía *et. al.* (2018), "Las instituciones transicionales y el arte de la especificidad en el tiempo político", en *Tania Bruguera Hablándole al Poder*, México, MUAC.

Segato, Rita (2003), *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género, entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

___. (2006), *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinas en Ciudad Juárez, Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana.

Wright M. (2011) "Necropolitics, Narcopolitics and Femicide: Gendered Violence on the Mexico-U.S. Border", US: Border Signs.

Entrevistas

Noriega C. (2020), "Entrevista a Maria Laura Rosa sobre *Proyecto Estado de Emergencia: Puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México*".

Noriega C. (2021) "Entrevista a Julia Antivilo sobre *Proyecto Estado de Emergencia: Puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México*".

Arte y feminismos en el espacio público: Nuevas metodologías y genealogías

Gemma Argüello Manresa
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Natalia de la Rosa
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

1. Entre el vandalismo y la iconoclasia

Realizar un recuento de las diversas expresiones y acciones artísticas recientes en el espacio público en México no es una tarea fácil. Específicamente, en el caso de aquellas que están enmarcadas por el feminismo y las luchas en contra de la violencia de género en el país, existen una variedad de prácticas que van desde el emplazamiento de antimonumentos en distintas ciudades, acciones performáticas, el trabajo de distintas artistas fuera y dentro del mundo del arte, la apropiación de estrategias que se originaron en el arte por parte de activistas feministas, la recuperación de los proyectos planteados por artistas mujeres y que en su momento no se les permitió realizar, hasta las intervenciones en el patrimonio y distintos dispositivos arquitectónicos urbanos, calificados en los medios como actos vandálicos. Estas últimas son de especial interés, ya que enmarcan en México la recepción que tiene el activismo de la cuarta ola del feminismo en este contexto tanto por los medios como por el Estado.

El 16 de agosto del 2019 se organizaron varias manifestaciones en México a raíz de la convocatoria de distintas colectivas y organizaciones feministas bajo el #NoMeCuidanMeViolan para protestar contra la violencia de género y los feminicidios en el país, y para exigir justicia para las víctimas de violación cometidas por policías. Como en muchas protestas, se realizaron distintas pintas a lo largo del recorrido, pero las que adquirieron mayor visibilidad a nivel nacional fueron aquellas realizadas en el Ángel de la Independencia, monumento emblemático de la Ciudad de México erigido en 1910 para conmemorar el Centenario de la Independencia de México durante el periodo de la dictadura del General Porfirio Díaz.

Imagen 1. Eneas de Troya, "Ángel de la Independencia después de las protestas del 16 de agosto", 2019[1].

En el pedestal que sostiene la columna se postra una Victoria alada, la cual es reconocida como un icono emblemático de la ciudad, y donde las manifestantes realizaron distintas pintas en la que se encontraban mensajes como: "México Feminicida", "Amigas, se va a caer", "La policía nos mata", "La patria mata" o "Asesinos". Ante la respuesta del Estado y los medios, que calificaron dichas pintas como actos vandálicos, un grupo organizado de restauradoras se organizó como el colectiva independiente "Restauradoras con Glitter" y con los #VivasNosRestauramos, #PrimeroLasMujeresLuegoLasParedes #MujeresNoParedes, #YoTeRestauro, #LaVidaEsPatrimonio#RestauroMonumentosConservoLaMemoria, lanzaron el 21 de agosto una carta al presidente y a la jefa de gobierno de la Ciudad de México, la sociedad civil y agrupaciones feministas señalando lo siguiente:

[1] https://www.flickr.com/photos/eneas/48621062726 (Consultado el 21 de agosto del 2021).

1. Aunque de ninguna forma promovemos que se realicen pintas en los bienes culturales, entendemos la importancia social y transgresora de éstas, como parte de los procesos que acontecen en torno a ellos en contextos específicos... La cobertura mediática en general ha preferido enfatizar el efecto visual de las pintas en lugar de enfocarse en lo verdaderamente importante: los centenares de casos de violaciones y feminicidios que no deberían haber ocurrido jamás, y que alarmantemente aumentan todos los días. Las pintas son un mero síntoma de la violencia desorbitada en que vivimos, y como tal deberían socializarse por los medios para promover la atención del problema de fondo. Sostenemos que su permanencia debe ser un recordatorio palpable de la condenable situación de violencia en nuestro país, y que por ende ninguna deberá ser removida hasta que no se atienda y se dé solución al problema de la violencia de género en nuestro país.

2. Consideramos que, por su alta relevancia social, histórica y simbólica, las pintas deben ser documentadas minuciosamente por profesionales, con el objetivo de enfatizar y mantener viva la memoria colectiva sobre este acontecimiento y sus causas, así como promover una toma de conciencia para planear y gestionar soluciones al problema de fondo... Por todo esto, solicitamos que sea el colectivo quien realice esta documentación, ya que contamos con las especialistas capacitadas para hacerlo ...

4. Este colectivo considera que ningún profesional de la conservación debe prestarse a realizar la intervención de remoción de las pintas hasta que el Gobierno Federal realice las acciones necesarias para garantizar la seguridad de las mujeres en territorio mexicano y en la sociedad notemos resultados visibles en la reducción y castigo de la violencia de género en todas sus expresiones..."[2]

Las "Restauradoras con Glitter" terminan dicho documento señalando que "el patrimonio cultural puede ser restaurado, sin embargo, las mujeres violentadas, abusadas sexualmente y torturadas nunca volverán a ser las mismas; las desaparecidas seguirán siendo esperadas por sus dolientes y asesinadas jamás regresarán a casa. Las vidas perdidas no pueden restaurarse, el tejido social sí". De manera similar, el 10 de marzo de 1914 durante la primera ola del feminismo sufragista, Mary Richardson acuchilló la *Venus del Espejo* (1647-1651) de Diego de Velázquez en la National Gallery de Londres. En su declaración en el periódico *The Times* señaló lo siguiente:

[2] https://twitter.com/RGlittermx/status/1164371199054548992 Consultado el 25 de junio del 2021.

> If there is an outcry against my deed, let every one remember that such an outcry is an hypocrisy so long as they allow the destruction of Mrs Pankhurst and other beautiful living women, and that until the public cease to countenance human destruction the stones cast against me for the destruction of this picture are each an evidence against them of artistic as well as moral and political humbug and hypocrisy (Tyburczy, 2016: 76).

En redes sociales estas nuevas manifestantes fueron calificadas de "feminazis", mientras que en su tiempo Richardson llegó a ser apodada "Mary la Acuchilladora", "La Destripadora" o, simplemente, "La Acuchilladora" (Gamboni, 2014). Unas y otras han sido descalificadas y sus acciones son caracterizadas como un sinsentido, priorizando el daño patrimonial frente a las demandas que ellas defienden. A su vez, ambas acciones fueron calificadas como actos vandálicos. Sin embargo, como se argumentará a continuación, éstas son acciones iconoclastas.

Iconoclasia y vandalismo son términos intercambiables dependiendo de quien se encuentra en una posición de poder ante el acto de enunciación. Una característica de los actos vandálicos que tanto David Freedberg (2017) como Dario Gamboni (2014) señalan es que carecen de intención o motivo aparente, ya que el vandalismo y vándalo son términos que "siempre estigmatizadores e implican ceguera, ignorancia, estupidez, bajeza y falta de gusto" (*Ibíd.*: 28*)*. En cambio, la iconoclasia "implica una intención, a veces una doctrina" (*Ibídem.)* y, como señalan Anne McClanan y Jeff Johnson, representa un ataque que hecho a partir de ciertos principios o una intención está "dirigido principalmente a los referentes del objeto o a su conexión con el poder que representan" (2005: 14). Los actos iconoclastas no implican sólo la destrucción o eliminación de objetos, sino "la intención de atacar su relación con ese poder" (*Ibídem.*). El vandalismo, en cambio, se utiliza desde el poder para señalar ciertos actos y despojarlos de sentido ante la opinión pública. Mientras tanto, la iconoclasia es una categoría que, si bien data de la época Bizantina, ha ido variando su significado, ya sea para describir la destrucción de imágenes religiosas o para elogiar acciones con un trasfondo político que se realizan para destruir o dañar un objeto que simboliza el poder en un momento determinado. La primera es una categoría sociológica y psicológica, mientras que el segundo es un concepto reconocido en la historia del arte.

Tanto en las sufragistas de inicio siglo XX como en las activistas mexicanas en la actualidad, existe un cuestionamiento frente a la división entre el

espacio público y privado, a partir de una clara configuración patriarcal, en la que los mandatos de feminidad y masculinidad impiden que las mujeres ocupemos los espacios públicos y la esfera pública, pero, además, en el caso de México, esa esfera pública sea considerada como un espacio donde vivimos distintas violencias de género de manera sistémica. Asimismo, se desafía el concepto de patrimonio desde una noción restrictiva de propiedad que impide que cualquiera pueda resignificar y apropiarse de él, dejando que se congele en el tiempo o que constantemente haya una asepsia constante que borra la memoria de la protesta. A diferencia de lo que señalan los medios, las intervenciones realizadas no implican un daño irreparable al patrimonio, ni tampoco carecen de sentido. Ambas, como iconoclasias, ubicadas en dos distintas olas del feminismo, responden a la impunidad y permisibilidad con la que actúa el Estado frente ejercicio de la violencia contra las mujeres y tienen como objetivo obras y/o monumentos que simbolizan el poder patriarcal y del estado desde su perspectiva. Como señalan Anne McClanan y Jeff Johnson: "el objeto individual por sí mismo, y no sólo lo que representa, debe poseer cierta gravedad para que su destrucción se deplorada o celebrada como iconoclasta" (2005: 14). Por ello, es necesario analizarlas desde las materialidades que son dañadas, en tanto que son señaladas como símbolos del poder patriarcal, y su motivación responde a una genealogía en la historia de los movimientos feministas y en la historia del arte desde la cual pueden ser interpretadas como iconoclasias y no como actos vandálicos.

Dentro de los movimientos feministas existen además otras acciones iconoclastas que, si bien no implican en principio daño físico alguno a la propiedad patrimonial, afectan la carga simbólica en el imaginario social del patrimonio en cuestión. Por ejemplo, a más de un año después de las pintas al Ángel de la Independencia de la Ciudad de México, como respuesta a las descalificaciones por parte del presidente de México (Andrés Manuel López Obrador) de las protestas feministas, la violencia de género y los feminicidios, el 7 de marzo del 2021, un día antes de la marcha del 8M, un grupo de mujeres proyectaron a las afueras del Palacio Nacional, que ahora alberga la sede del Poder Ejecutivo Federal, frases como: "México feminicida", "Aborto legal ya" y "Un violador no será gobernador" (en respuesta al apoyo del presidente y su partido a la candidatura de Félix Salgado Macedonio a gobernador de Guerrero, siendo un hombre acusado de violación). Además, se intervinieron las bardas que la policía colocó para proteger el recinto de las manifestantes con un memorial realizado por colectivas feministas y madres de mujeres víctimas de feminicidio y desaparición forzada. Las intervenciones feministas

ante la colocación de las bardas que el gobierno denominó como "Muro de la paz" es una respuesta que revirtió el sentido de vandalismo que le otorga el poder a las acciones iconoclastas y que formalmente se asemeja a otro tipo de intervenciones artísticas en el espacio público.

Imagen 2. **Restauradoras con Glitter (7 de marzo del 2021)**[3]

De la misma forma, esta inversión de sentido, ya no sólo en la intervención del patrimonio sino en la configuración del mismo en aras de su resignificación en el espacio público, estuvo presente en las distintas "Antimonumentas", la primera erigida el 8 de marzo del 2012, el Día Internacional de la Mujer frente al Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México; y las subsecuentes, una el 25 de noviembre de 2019, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer, en Nezahualcóyotl, Estado de México, y tres el 25 de noviembre del 2020, una en Guadalajara, Jalisco, otra en Chetumal, Quintana Roo, y otra en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

[3] https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/photos/a.100898927952519/485889829453425 (Consultado el 21 de agosto del 2021).

Imagen 3. **Restauradoras con Glitter (30 de marzo del 2021)**[4]

Esta última fue retirada por las autoridades, mientras que la de Chetumal fue destruida en el año 2021. Tanto las intervenciones del 2021 como las Antimonumentas, permiten cuestionar la pertinencia de la noción de arte público para definir este tipo de acciones, independientemente de la intencionalidad de quien la realiza, esto es si fueron pensadas como obra de arte, además de ser un medio de protesta. Es decir, si el arte público como una categoría en la historia del arte que incluye una diversidad muy amplia de prácticas, que van desde lo escultórico a lo performático y al monumento, puede servir como marco para interpretarlas y dotarles de una pertinencia

[4] https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/photos/a.100898927952519/500627767979631 (Consultado el 21 de agosto del 2021).

histórica, de la misma forma que muchas de las acciones iconoclastas fuera y dentro del arte son incorporadas dentro de las narrativas de la historia del arte de la iconoclasia, como por ejemplo la que establece la exhibición "Iconoclash" en KZM curada por Peter Weibel, Bruno Latour, Peter Galison, Adam Lowe, Joseph Leo Koerner, Dario Gamboni y Hans Ulrich Obrist en el 2002 que incluye diversos "iconoclashes" (término que acuña Latour para definir acciones iconoclastas cuyas consecuencias son inciertas) en la historia.

La importancia de cuestionar cómo y desde dónde interpretar estas prácticas de resistencia de los distintos feminismos, radica en que permite incorporarlas dentro de las narrativas hegemónicas de la historia del arte desde una perspectiva feminista, pero además da pie para analizar su relevancia y los riesgos que puede tener incluirlas dentro del museo. Frente a Anne Eaton e Ivan Gaskell, quienes argumentan que, al menos en el caso de artefactos subalternos (y podríamos extenderlo a otros artefactos que no están incluidos en las narrativas hegemónicas) el museo no los descontextualiza en la medida en que "los artefactos son promiscuos" y "se mueven dentro de esferas culturales, tomando nuevos significados y funciones sin comprometer su identidad" (2009: 252), las iconoclasias y los registros de las mismas pueden volverse estériles. La incorporación de las distintas formas de iconoclasia como documento u objeto, así como los registros de arte público, corre el riesgo de reducir su papel a una mera función informativa, dejando de lado las implicaciones políticas que tiene la protesta detrás de la iconoclasia, así como la dimensión política del arte público, en tanto que la función narrativa del museo y la exposición es reducida. Sin embargo, les permite tener un lugar en la historia al resignificarlas como iconoclasias y no como vandalismos, y, en algunos casos, su función informativa o como plataforma que alberga distintas manifestaciones artísticas de corte político puede tener un impacto imprevisto a largo plazo.

Por ejemplo, Mónica Mayer, una de las artistas feministas más importantes en la historia del arte reciente de México, presentó en 1978 su pieza "El tendedero" en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México para la exposición "Salón 77/78" y un año después en el proyecto "Making it Safe. A Project on Violence Against Women in Ocean Park" organizada por la artista Suzanne Lacy en Santa Mónica, California. En esta pieza, que además ha sido reactivada en distintas ocasiones hasta la fecha, la artista colocó un tendedero en el que invitaba a las mujeres a completar la frase "Como mujer lo que más me disgusta de la ciudad es…". En las respuestas se encontraban experiencias repetidas de violencia en el espacio público. La relevancia de la pieza rebasa el

ámbito del museo o el arte público/participativo. La estrategia que se originó como una forma de "artivismo" feminista pasó a formar parte del imaginario de tal forma que fue recuperada en el 2019 por estudiantes organizadas en distintas universidades de México a raíz del movimiento #Metoo en el país, como herramienta para denunciar y visibilizar las violencias de género, pero sobre todo para presionar a las autoridades para implementar políticas en contra de la violencia de género dentro de los espacios escolares. En esta reapropiación, se reinventó el tendedero pasando de una invitación a completar una frase en papeles a ser un espacio para que las víctimas escribieran sus experiencias o se señalaran directamente a violentadores. Estas acciones no sólo tienen una dimensión política, sino que, como una reinterpretación actual de la acción de Mónica Mayer que estuvo bajo el cobijo del museo, abren una discusión en torno a la reapropiación de las artes vivas cuyo valor patrimonial es difuso, en tanto que son efímeras, pero que al estar albergadas por el museo se les otorga un lugar en la historia, permitiendo además que sean apropiadas sin que jamás vayan a dañar ningún tipo de materialidad. Sin embargo, aún a pesar de que estas reapropiaciones no implican un daño a un objeto, monumento o edificio, son criticadas por la opinión pública y sancionadas institucionalmente, en tanto que los señalamientos no son respaldados por denuncias legales, afectan directamente a los denunciados, los papeles son pegados en las paredes, de tal forma que son desacreditadas para reducir su potencial político como formas de acción directa en aras de ser señaladas como vandalismo. En este sentido, muestran que el museo tiene un papel de refugio que resguarda no sólo el patrimonio y dota de valor patrimonial a los objetos, las acciones y sus registros, sino que también los protege de las consecuencias que éstos pueden tener al dejar de ser arte y salir al espacio público que no está bajo su cobijo.

2. Monumentos, actualización artística y post-patrimonio

Los ejemplos antes señalados exponen una noción de patrimonio que oscila entre confrontación y transformación. Para José de Nordenflycht, en el contexto de las movilizaciones en Chile, el disenso es una forma constante para la definición del patrimonio[5]. Ante esta cualidad dinámica

[5] José de Nordenflycht, "Iconoclasia y post-patrimonio", conferencia organizada por el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP (CONICET-UNSAM), 30 de septiembre de 2020, https://www.facebook.com/114959126812375/videos/3808915352470253

de su entendimiento, propone una forma creativa de enunciación, al tener consciencia sobre la propia condición inventiva del término (Hobsbawm, 1992), como sucede con las tradiciones, más allá de las definiciones jurídico-céntricas que suelen ser limitadas y poco flexibles (*Ibíd)*. Las preguntas que propone Nordenflycht son:

> ¿Cómo queremos entrar al futuro? ¿Acumulando o abandonando el patrimonio? ¿Abusando o respetando el patrimonio? ¿Guardando o liberando el patrimonio? ¿Qué hacer con el pasado, cómo guardar a las otras generaciones? ¿Qué tanto abusamos y qué tanto respetamos la memoria?, ya que cada generación tiene el derecho de decidir sobre el patrimonio (*Ibíd*).

Estas apropiaciones atraviesan la pregunta sobre qué representa el patrimonio, si sigue considerándose una ruina o tiene una posibilidad desechable.

Las reflexiones que surgen a partir de las acciones y movilizaciones antes señaladas se centran en una necesaria redefinición de conceptos tales como el monumento y el patrimonio, así como de las propias formas de conservación y coleccionismo. Estos procesos relacionados a movilizaciones vinculadas a los feminismos no están separados de los espacios de análisis desatados por las estrategias anti-racistas y anti-coloniales.[6] A partir de la teoría poscolonial y de(s)colonial, el análisis dedicado al patrimonio sitúa un diálogo con los museos y monumentos, centrándose en el punto de crítica a las implicaciones simbólicas y materiales de los objetos que componen las colecciones de museos nacionales en países con una historia de intervención colonial, como Francia, Gran Bretaña, Alemania y los Estados Unidos. Achille Mbembe (2016) es uno de los autores que al analizar las condiciones de la necropolítica, las estructuras económico-políticas de la modernidad y el neoliberalismo ha expuesto las posibilidades de la memoria crítica y restaurativa ante los procesos de pos-colonialidad, en contextos como el de Sudáfrica.

[6] Un parteaguas para la visibilización a nivel global respecto a la urgencia de estos debates despuntó tras el asesinato de George Floyd a manos de la policía en el estado de Minnesota en 2020, donde millones de personas desde las redes fueron testigos de este condenable hecho. A partir de este acto de violencia extrema y de las movilizaciones masivas de Black Lives Matter, diversos museos abrieron el debate a las políticas anti-racistas. Algunos de los foros abiertos para reflexionar sobre este problema y debatir las posibles transformaciones del museo fueron: el Hammer Museum, The New School y The Museum of Fine Arts de Houston.

En una conversación llevada a cabo entre Sarah Nuttall y Mbembe, estos autores destacaron la necesidad de pensar los monumentos de distinta forma a cómo se ha hecho en el pasado. Nutall explica que los monumentos deben concebirse dentro de una noción de tiempo político. Al estar vinculados a la memoria son modificados al momento en que la sociedad cambia. En este proceso, sucede un intercambio de construcción, destrucción y reconstrucción destinado al "pensamiento público" y a una exhibición permanente en un espacio común, debido a dicha condición constitutiva[7]. Al tomar en cuenta la naturaleza del monumento, Nuttall se pregunta: "¿Los monumentos deben archivarse; son sólo archivos a los que concedemos un tiempo monumental, el poder de presidir el pasado? ¿Quién decide cómo un monumento debe ser intervenido, transformado, criticado o destruido?" (*Ibíd*). La autora sudafricana destaca una condición generalizada para el monumento en el siglo XXI, una suerte de anti-monumentalidad que "entiende un monumento contemporáneo como una intervención en el poder del lugar, en nombre del tiempo y sujeto a la fuerza del cambio" (*Ibíd*). Por su parte, Mbembe describe un proceso donde diversas alternativas para la resignificación de los monumentos se hacen visibles. Una de ellas depende de la incorporación de estos procesos al museo, con el fin de contextualizarlos adecuadamente. No obstante, el autor ha cambiado de postura al repensar también en su propia naturaleza (material, simbólica, política). Explica: "Por definición, los monumentos no significan nada *a priori*. En primera instancia, un monumento no es más que un haz de materia diseñado por humanos y hecho público en virtud de ocupar un espacio de visibilidad" (*Ibíd*). El crítico insiste en pensar en el mármol, el bronce, el oro, la plata y la piedra que constituyen a estos objetos, debido a que en la elección material se hace un comentario temporal de perdurabilidad geológica y mineral. Esta materialidad es intervenida y puesta en tensión por medio de referentes efímeros (la vida misma), ya que son figuras de héroes o próceres las que moldean al monumento en aras de una "inmortalidad". Mbembe cuestiona este sentido de permanencia, debido a que tanto lo humano y lo no humano está destinado a concluir o a ser destruido. El autor explica que la relación entre memoria y monumento es más amplia. Que el acto de recordar es complejo y escapa de los artefactos y huellas definidas por las instituciones. Invita a activar la memoria más allá del vínculo con el monumento y a recordar conscientes de un proceso de destrucción o borramiento:

[7] Sarah Nutall y Achille Mbembe, "Decolonizing the Monument", Duke University, abril 2018.

> Con el impulso de destruir que está envolviendo nuestro mundo, muchos de nosotros nos veremos cada vez más obligados a recordar en ausencia de cualquier rastro porque todos los rastros habrán desaparecido o se habrán borrado. Nuestros monumentos se habrán convertido en montones de escombros, desechos no reciclables o polvo (*Ibíd*).

En el caso de nuestro estudio, esta pregunta sobre el tiempo es fundamental. Las intervenciones iconoclastas (pintas, rasgaduras, roturas) a estos monumentos existentes inciden por medio de una noción alterna de temporalidad que actualiza y reta el intento de continuidad perpetua e inalterable del monumento. Al mismo tiempo, activan otra forma de remembranza. Un ejemplo claro sobre este juego entre huella y borramiento es el que representa el acto fotográfico de las marchas, donde unx testigo activx realiza un registro del proceso como parte de una alternativa de archivo y memoria. La artista Alma Camelia (Estado de México, 1992) realizó una serie fotográfica de las manifestaciones entre el 7 y 8 de marzo de 2021, referidas anteriormente. La serie se centra en retratar las bardas en el Palacio Nacional y el Palacio de Bellas Artes, así como pintas y carteles que dieron un nuevo sentido a las estatuas públicas. Las imágenes presentan las siguientes frases: "Nosotras construimos nuestras memorias" y "Todo lo que hemos callado ahora grita libertad". De este conjunto destaca la fotografía de la escultura ecuestre de Carlos IV, realizada por el escultor español Manuel Tolsá en 1803. Esta obra tiene una amplia historia de traslados, intervenciones y escándalos,[8] por lo cual contiene una acumulación de capas de significados que suman a su sentido conmemorativo original. En 1979, "El Caballito", como comúnmente se conoce a esta obra neoclásica, fue instalado a las afueras de lo que sería el Museo Nacional de Arte (1981) y a partir de esta acción dio nombre a la plaza que ahora lo resguarda, llamada como "Plaza Manuel Tolsá". Este gesto ofreció un peso histórico y una genealogía artístico-académica a este museo.

[8] Esta obra, realizada por Tolsá a partir de una sola colada, fue instalada originalmente en la Plaza Mayor (Zócalo) de la capital de la Nueva España en 1803. En 1821, en el contexto de la consumación de la Independencia, fue cubierto por un paño azul y se dieron los primeros intentos por destruir esta obra. En 1822, Lucas Alamán convenció al presidente Guadalupe Victoria a que se conservara y resguardara debido a sus cualidades artísticas, por lo que fue llevada a la Universidad Nacional. En 1852, fue trasladada a los nuevos Paseo de la Reforma y Paseo de Bucareli, donde fue protegida por unas rejas. En las primeras décadas del siglo XX dialogó con los primeros edificios verticales modernos, como fue la Lotería Nacional y el Edificio Corcuera, afectado y destruido a raíz del terremoto de 1957. Entre las transformaciones del paseo y la realización del MUNAL, el caballito fue dispuesto en la plaza de la calle de Tacubaya en 1979, frente al monumental Palacio de Minería.

Imagen 4. **Alma Camelia, Registro del 7 y 8M, Ciudad de México, 2021.**

Las fotografías de Alma Camelia dedicadas a esta escultura intervenida resultan una elección potente, debido a que ponen énfasis en otra forma de pensar la disputa frente al Estado.

Las imágenes dan cuenta de cómo lxs manifestantes lograron tirar las bardas azules en este emplazamiento (que ya estaban instaladas debido a un proceso de restauración de la obra) y alcanzaron el monumento. Pueden leerse en las vallas frases que dicen "Se pudo", mientras en la base se reconocen frases en rojo, negro y amarillo que expresan lo siguiente: "Macho violador", "INBA violador", "La sangre que derramaste la pagarás". La fotografía hace evidente un señalamiento efectivo a la violencia colonial-patriarcal (ya que la

escultura remite al orden virreinal de los Borbones) y a sus formas constantes de renovación (el Estado moderno y sus instituciones), donde el museo y el monumento representan ejes determinantes para su constitución. Estos gestos colectivos activan una crítica y disputa directa sobre la memoria y sus formas de representación. Así, la iconoclasia da forma a una alternativa para el registro, el archivo y la memoria[9].

Si estas reflexiones se suman a los casos señalados anteriormente, permiten comprender y exponer por qué en México, como en otros puntos del hemisferio, la opción de una resignificación del monumento resulta una apuesta necesaria, ya que ofrece una alternativa, paralela a opciones abolicionistas e iconoclastas también existentes, basadas en la idea de la destrucción del museo y la repatriación de objetos. A su vez, este acercamiento obliga a una revisión de los modelos culturales del nacionalismo y la estructura artística global, al ser los espacios de enfrentamiento que estas otras narrativas plantean.

Imagen 5. *El mural que debió ser*, 2021. Acrílico sobre muro.4.3 x 9.92 mts. Mural colectivo organizado por Cassandra Sumano (artista visual) y Dea López (curadora).[10]

[9] La artista, inclusive, reclamó que los medios de comunicación y las instancias académicas no dieran crédito a las imágenes de las activistas y manifestantes, o que distribuyeran registros en dron (desde una mirada privilegiada y masculina) de estos eventos.

[10] Registro realizado y cedido por las participantes del Proyecto *El mural que debió ser* (2021).

Frente a propuestas cívicas y colectivas, como las representadas por los murales efímeros y pintas frente al Palacio Nacional o en el Ángel de la Independencia, se encuentran las reinterpretaciones hechas en el espacio público desde una revisión histórica a la propia historia del muralismo mexicano.

Ejemplos como el proyecto *El mural que debió ser* (2021), muestran otra parte de la historia que en el caso de México ha mantenido una disputa constante entre espacio público e intervención artística. Esta propuesta, realizada por Cassandra Sumano y Dea López desde Oaxaca, retoma un momento de censura a María Izquierdo llevado a cabo por los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Pintado por más de 100 mujeres, la obra es una recreación y al mismo tiempo una protesta. Retoma los bocetos que la pintora mexicana María Izquierdo diseñó para un mural que, finalmente, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros impidieron que la muralista realizara en la década de 1940. Este ejemplo fue el segundo caso fallido de intervención pictórica en un recinto oficial[11]. El Gobierno encargó a Izquierdo un mural dedicado a la historia y progreso de la ciudad para la escalera del Palacio del Distrito Federal. Entusiasmada, coordinó la construcción de andamios, adquirió los materiales, contrató a los ayudantes y preparó una serie de bocetos. Tres meses después, el supervisor canceló el proyecto reclamando que los muralistas concluyeron que Izquierdo "estaba poco ejercitada en la práctica del fresco, por lo que era preferible cambiarla a algún otro edificio de menos importancia" (2017: 105). Según explican las curadoras, estos artistas pusieron de ejemplo la escuela o el mercado como los lugares donde pintaban las mujeres. En conclusión, este ejemplo vincula preguntas respecto a la intervención pública desde otra perspectiva. Por un lado, ofrece una alternativa a las formas de mirada a la historia y la memoria, al visibilizar aquellos momentos de violencia simbólica o patriarcal frente a una apuesta

[11] Dina Comisarenco ha realizado un estudio sistemático sobre las mujeres muralistas mexicanas. La autora registra los dos intentos fallidos de Izquierdo. El primer intento de intervención en Veracruz estuvo dedicado al Palacio de Gobierno de Jalapa, en 1942. Por cuestiones burocráticas y por la salida del Gobernador que la apoyó, Jorge Cerdán Lara, no pudo llevarse a cabo. En 1945, "se dio el segundo pesar de Izquierdo" en el Departamento del Distrito Federal, dirigido por Javier Rojo Gómez. Con el pretexto de un andamio mal construido pararon el proyecto. Comisarenco explica: "Se cree que el licenciado Rojo Gómez pidió consejo a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros, y que ambos concluyeron que, como Izquierdo era poco ejercitada en la práctica de fresco, era preferible cambiar de comisión a algún otro edificio de menor importancia. Se pensó en una escuela o en un mercado, en concordancia con el tipo de edificios menores en donde mujeres habían pintado anteriormente" (2017: 105).

en la que se cuestiona la historia del muralismo mexicano desde el feminismo. A través de un ejercicio curatorial y artístico, se crea una narración distinta sobre el pasado y, a la vez, una actualización de este momento que puede vincularse con las acciones desarrolladas en paralelo. Por otro lado, se insertan en una historia de las intervenciones feministas en el espacio público, que iconoclastas o no, reinterpretan el patrimonio y la historia, desarticulando las narrativas hegemónicas, cuestionando su papel como símbolos, tradiciones, imágenes y objetos que representan el poder patriarcal.

Referencias

Comisarenco, Dina (2017), *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México,* México, Artes de México.

Eaton, A.W. & Gaskell Ivan (2009), "Do Subaltern Artifacts Belong in Art Museums?", en O. Young, James & G. Brunk, Conrad, *The Ethics of Cultural Appropriation*, Londres, Blackwell Publishing.

Freedberg, David (2017), *Iconoclastia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes,* Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones.

Gamboni, Dario (2014), *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa,* Madrid, Cátedra.

Hobsbawm, Eric. Naciones y nacionalismos desde 1780. Barcelona, Crítica, 1992.

Mbembe, Achille (2016), *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre racismo contemporáneo*, Barcelona, Futuro Anterior, 2016.

McClanan, Anne & Johnson, Jeff (2005), "Introduction: O for a muse of fire", en Anne Mclanan y Jeff Johnson (eds.), *Negating the Image,* USA, Ashgate.

Tyburczy, Jennifer (2016), *Sex Museums: The Politics and Performance of Display,* USA, University of Chicago Press.

El espacio público en disputa: un muro para el pueblo que falta

Samuel Hernández Dominicis
Universidad Iberoamericana
shdominicis@gmail.com

I. Lo anecdótico

El pasado 6 de marzo de 2021, días antes de la protesta a propósito del día internacional de la mujer, el Palacio Nacional, sede del poder ejecutivo Federal de México, amaneció rodeado por "una muralla de acero de tres metros de alto por 250 metros de largo"[1]. Aunque el coordinador general de comunicación social de la Presidencia de la República, Jesús Ramírez Cuevas, afirmó en su perfil de *Twitter* que este era un "muro de paz que garantiza la libertad y protege de provocaciones"[2], su construcción fue fuertemente criticada en redes sociales y varios medios de prensa casi desde el mismo momento en que se levantó.

Ante la indignación generada por este hecho, el presidente envió un mensaje al día siguiente de la colocación la valla desde Palenque, Chiapas, donde se encontraba para la inauguración del Pabellón de la Reina Roja, en el que explicaba que la causa: "no es por miedo a las mujeres, es por precaución, porque las fuerzas conservadoras son muy retrógradas, muy autoritarias, infiltran gente para generar violencia, para dañar"[3]. A su vez, mencionó que la intención de esta acción era proteger el Palacio Nacional pues era patrimonio histórico y cultural, por lo que se debía cuidar.[4]

[1] https://www.eluniversal.com.mx/opinion/ricardo-rocha/nos-falto-muro-nos-sobraron-nombres

[2] Su *tweet* decía: "El pdte. @lopezobrador_ da garantías a las manifestaciones del 8M. El cerco de Palacio Nacional es para proteger y no para reprimir; para cuidar el patrimonio de todos los mexicanos y evitar la confrontación. Es un muro de paz que garantiza la libertad y protege de provocaciones". https://twitter.com/JesusRCuevas/status/1368261058209734662?s=20

[3] https://regeneracion.mx/no-soy-machista-estoy-a-favor-de-la-igualdad-amlo/

[4] "Imagínense permitir que vandalicen el Palacio Nacional, porque eso es lo que quieren, un escándalo, una gran nota nacional e internacional, pusimos esa gran valla para proteger el Palacio,

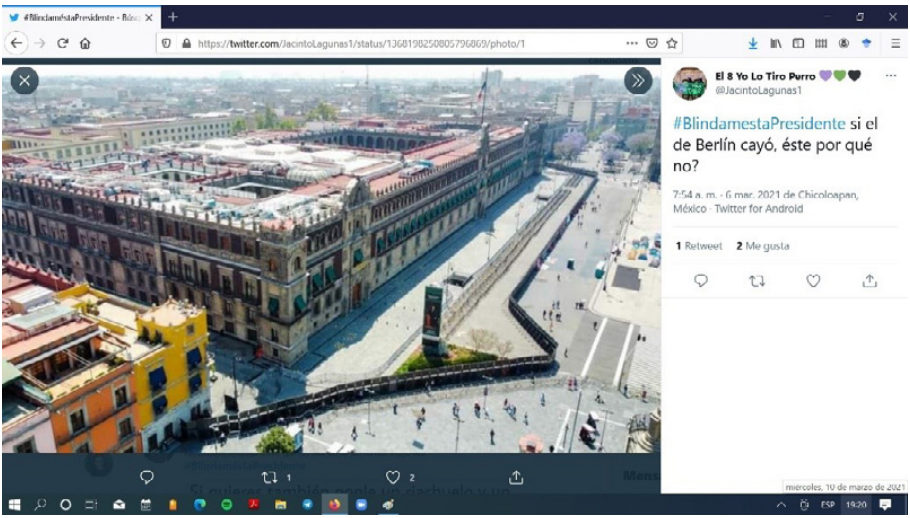


Imagen 1. Foto tomada del perfil de Twitter de @JacintoLagunas1 el 10/03/2021

Si la valla no fue bien recibida, la explicación de Andrés Manuel López Obrador tuvo menos aceptación aún. Sobre todo, teniendo en cuenta que cuatro años antes la posición sobre los muros del hoy presidente era completamente diferente. Pues cuando visitó Ecuador en abril de 2017, refiriéndose al muro que pretendía construir el entonces presidente de los Estados Unidos Donald Trump, expresó a los medios de comunicación: "no vamos a faltarle al respeto a Trump, pero lo vamos a hacer entrar en razón, que no se resuelve nada con muros, que no se va a resolver nada militarizando las fronteras"[5]. Sin embargo, estos cambios en las opiniones de los políticos de turno, según el partido al que representan en el momento de su emisión, no son nada extraños en el

4 (continúa) entonces, por hacer esto nos están acusando de todo, yo quiero dejar en manifiesto que nunca vamos a reprimir al pueblo, jamás. Es mejor poner una valla que poner frente a las mujeres que van a protestar a los granaderos como era antes, (...). Se puede protestar, desde luego de manera pacífica, incluso, puede llegar al insulto a la autoridad, eso está permitido y hay libre manifestación de las ideas; pueden expresarse, manifestarse libremente por las calles, pero tenemos que cuidar el patrimonio histórico, el patrimonio cultural de México y no caer en la trampa de la violencia, de estos provocadores porque son muy autoritarios, fascistoides". Fragmento de la nota citada en la referencia anterior. También se puede consultar la grabación del mensaje del Presidente en https://www.youtube.com/watch?v=QWcYIk4g7LQ

5 https://regeneracion.mx/hare-entrar-en-razon-a-trump-los-muros-no-resuelven-nada-amlo/

contexto nacional. El propio vocero de la Presidencia antes mencionado, en el 2013 se refirió a este tipo de cercos como "valla[s] de la ignominia". Mientras que senadores como Ricardo Monreal Ávila y Citlalli Hernández Mora, ambos del partido Morena al cual pertenece Obrador, asumían la colocación de vallas como sinónimo de dictadura[6]. Afortunadamente para quienes piensan los fenómenos contemporáneos en esta era digital, el *print screen* ha sido una de las herramientas más útiles que el señor Gates nos ha legado, sin dudas.

Durante el fin de semana previo a la manifestación, las vallas metálicas fueron intervenidas por mujeres que asistían al Zócalo para escribir los nombres de las desaparecidas en un acto que, por una parte, restituía la memoria de las víctimas de feminicidios; mientras que, por la otra, le reclamaba y recordaba al gobierno su tibia respuesta ante este fenómeno. Al concluir la jornada, un enunciado retumbó en varias publicaciones compartidas en redes sociales y en las coberturas de los medios de comunicación: ¡Nos faltó muro!

II. Lo político

En la época contemporánea, poco o nada han resuelto los muros. Incluso el solo hecho de planificarlos y defenderlos como proyectos políticos ha sido motivo de fuertes controversias en el escenario público internacional. Como delimitaciones fronterizas, han generado enconadas críticas y, sobre todo, han sido protagonistas de la proliferación de discursos segregacionistas y xenofóbicos. Este tipo de proyectos, en su mayoría, vuelven tangible una dicotomía frecuentemente utilizada a nivel discursivo en gobiernos de carácter populista y/o nacionalista, donde emerge como tropos una figura unitaria, dígase el pueblo o un nosotros, a defender frente a un ente difuso que amenazante pretende un ataque inminente y desestabilizador, dígase el enemigo o un ellos.

Sin embargo, si revisitamos la historia reciente, tras la caída del conocido muro de Berlín construido entre las antiguas repúblicas alemanas (RDA y RFA), nos percatamos que de los apenas once muros fronterizos que quedaban la cifra se ha multiplicado de forma alarmante en el período 1989 – 2017.

[6] "Un Congreso que sesiona con vallas, tanquetas y exceso de policías es simplemente una dictadura". https://twitter.com/RicardoMonrealA/status/408263306537742336 y https://twitter.com/CitlaHM/status/408473635901292544

De ellos, 21[7] son fronteras históricas que gozan de una mayor cobertura mediática y nos recuerdan a diario que la migración, el tráfico humano y los conflictos armados son problemas aun irresueltos en la agenda política contemporánea. Lamentablemente, la mayoría de estos no son ni vestigios arqueológicos ni patrimonios culturales.

En el marco de los flujos migratorios Sur – Norte del continente americano, particularmente en el contexto de las relaciones México – Estados Unidos, el pretendido proyecto de muro fronterizo que promovió y defendió Donald Trump durante su mandato gozó de una amplia notoriedad y acaparó varias veces los encabezados de los principales medios de comunicación. Como estrategia discursiva, este muro a construir reavivó la vieja premisa de Reagan: "Make America Great Again" que caracterizó la campaña presidencial trumpista de 2016. Sin embargo, esta noción de defensa fronteriza a construir difuminaba el hecho tangible de que esta ya existía desde hace mucho tiempo. Pues de los miles de kilómetros de frontera entre ambos países, casi un tercio está separado por un muro físico. De las otras dos terceras partes restantes, una está fuertemente custodiada por un muro virtual -conformado por rayos x, cámaras, guardias y sensores térmicos- mientras que en la otra los desiertos de Sonora y Chihuahua, con sus condiciones extremas, se encargan del resto.

Con estas implicaciones en mente, así como las antes citadas declaraciones de Andrés Manuel López Obrador, la construcción de un muro en el Zócalo capitalino alrededor del Palacio Nacional campea, en primera instancia, entre lo ridículo y lo absurdo. Sobre todo, porque el mismo no solo protegía un edificio de carácter histórico cultural, como quiso hacer ver en sus declaraciones el Presidente, sino que defendía la sede del Poder Ejecutivo Federal, a él mismo como titular de dicho poder, e incluso a su espacio habitacional en un escenario donde después de 135 años -momento en el cual se mudó con su familia- vuelve a vivir un mandatario en dicho edificio.

Como gesto político el muro, no solo demostraba el cambio de opinión del titular del gobierno, sino que además se montaba como dispositivo discursivo en las prácticas comunicativas que pretenden exaltar la imperiosa necesidad de protección ante el ataque inminente de enemigos. Definidos esta vez en palabras del propio Andrés Manuel como: "provocadores", "autoritarios",

[7] https://elpais.com/elpais/2017/02/27/album/1488207932_438823.html#foto_gal_2

“fascistoides”; ellos en sentido general, reiteradas sobre todo desde el empleo de enunciaciones en plural caracterizadas por la ausencia de sujeto. Curiosamente, aunque expresó que “nunca vamos a reprimir al pueblo”, reconoció explícitamente que las vallas se colocaban “frente a las mujeres que van a protestar”. Mientras que en su discurso aparecen claramente las alusiones a pueblo y enemigo, las mujeres quedan en un espacio de indefinición donde fácilmente pueden ser (re)presentadas en una u otra categoría.

Ernesto Laclau en los textos *Los fundamentos retóricos de la sociedad* y *La razón populista* indaga sobre la dimensión política del lenguaje y cómo este puede ser utilizado para reafirmar y actualizar la hegemonía de un determinado discurso. Sobre todo, a partir de la metáfora y los movimientos que se dan al interior de la misma en su relación semántica con la metonimia. Una relectura de los postulados de Gérard Genette donde se observa cómo estas figuras retóricas coexisten una al interior de la otra mientras se sostienen y se interpenetran (2014: 70). Pueblo, enemigo, las mujeres, ellos, fascistoides, no son más que cristalizaciones metafóricas de contenidos “cuyos vínculos analógicos son el resultado de ocultar la contigüidad contingente de sus orígenes metonímicos” (2014: 80). Al acercarnos a la definición que dicho autor maneja sobre hegemonía, dígase aquella “operación por la que una particularidad asume una significación universal inconmensurable consigo misma” (2005: 95), entendemos que de la misma forma que la contigüidad se transforma en analogía, la metonimia se convierte en metáfora y lo que era una articulación contingente pasa a ser una pertenencia esencial como operación hegemónica. Por ello estas cristalizaciones, que pretenden convertirse en totalidades o la encarnación de una universalidad en sí misma, no son más que objetos imposibles donde “la identidad hegemónica pasa a ser algo del orden del significante vacío al transformar su propia particularidad en el cuerpo que encarna una totalidad inalcanzable” (2005: 95).

Cabría preguntarse entonces, ¿son las mujeres que van a protestar parte del significante pueblo o deben ser ubicadas en el enemigo? ¿Es la acción de la represión o la provocación la que las desplaza de una categoría a otra? ¿Qué significación universal asume la particularidad “las mujeres que van a protestar”?

La acción generada por esas “mujeres que van a protestar”, para mí elevada a la dimensión de *performance*, no solo desnudó la dimensión política del discurso presidencial, sino que además evidenció el pésimo manejo por parte del gobierno ante la precaria situación en la cual viven millones de ciudadanas,

agravada en el contexto de la pandemia. Me refiero específicamente al acto de listar los nombres de las desaparecidas como homenaje a su ausencia, en un panorama donde el destino de estos crímenes es quedar impune en los registros policiales. Así, de manera espontánea, la valla protectora fue transformada en monumento, el mal llamado muro de la paz transmutó en el de la vergüenza. Alquimia política del empoderamiento del espacio público que cuestionaba contundentemente la gestión del Estado. Con este gesto, víctimas y victimario se reunieron póstumamente en un mismo espacio geográfico para dar cuerpo a la definición de feminicidio de Marcela Lagarde -aquella que señala la culpabilidad del estado mexicano en estos crímenes al ser incapaz de salvaguardar la vida de las mujeres.

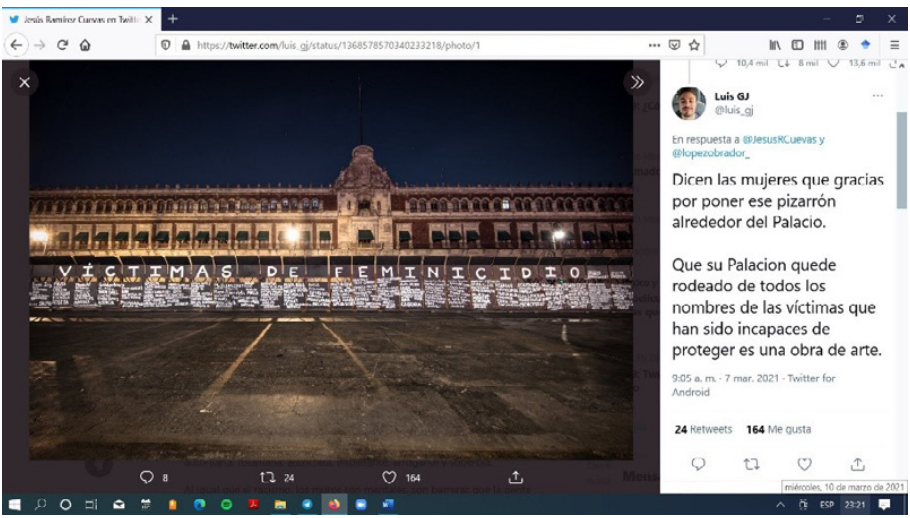


Imagen 2. Foto tomada del perfil de Twitter de @Luis_gj el 10/03/2021

A diferencia de la Antígona de la tragedia clásica, estas mujeres hoy no tienen un cuerpo que enterrar. Y es precisamente, por esta falta, que resulta imposible administrar un lugar para guardar la muerte. Al no tener una lápida para inscribir, solo queda para estas mujeres vivir un ciclo de (re)presentación del duelo y del cadáver ausente en la memoria. La única forma de dar testimonio es mediante el propio cuerpo de los dolientes, de su clamor y de su llanto. Y justo en la duración de esta acción, la valla sirvió como superficie de inscripción para presentar frente al agresor los cuerpos desaparecidos.

Un acuerpamiento sororo, tanto físico como simbólico, que permitió al fin la concreción de un espacio físico de lamento y llanto para todas estas mujeres: la resonancia de un clamor de furia y rabia.

III. Lo simbólico

¡Nos faltó muro! fue el clamor que resonó después de realizada la acción. Las planchas de metal desplegadas en el Zócalo no fueron suficientes para dar espacio al registro de los nombres de todas las desaparecidas. Ante la realidad del país, el gesto realizado se plantea como un imposible desde sus inicios. Pero eliminar el vacío que se acrecienta de manera vertiginosa, es precisamente lo que está en juego como legítimo clamor de justicia. Según fuentes oficiales, en apenas algo más de dos años del mandato de Obrador -del 1 de diciembre del 2018 hasta un día antes de la acción- se habían contabilizado 4,267 mujeres y niñas desaparecidas y no localizadas; lo que arroja un promedio de 5 desapariciones diarias[8].

La imposibilidad inherente a la acción, es lo que hace tan poderosa esta intervención en primera instancia. La violencia del gesto que separa al pueblo del enemigo se transforma en arte. La valla como frontera pierde su sentido prístino y lo que debía proteger a la sede del poder lo termina exponiendo y evidenciando. El estado violador es un macho opresor, parecía resonar entre los trazos que se suceden sobre cada superficie metálica. Por otro lado, las desapariciones aludidas desde la escritura y la propia acción de las protestantes en el Zócalo ponían al descubierto la naturaleza vacía de los significantes empleados en las alocuciones del Presidente. A la par, el ejercicio de memoria se constituía en un llamado ciudadano a contar, una rendición de cuentas donde las autoridades eran enfrentadas a los resultados de su gestión en el poder.

Pueblo, según los postulados de Laclau aquí utilizados, no es más que un significante vacío. Aquello que, en tanto tal, está en falta diría Deleuze. No como una carencia irresoluta, sino más bien como algo por venir. En el discurso oficial de Obrador que ensalza al pueblo como categoría, se revela

[8] Según datos de la Secretaría de Gobernación aportados en el artículo: Desapariciones de mujeres, en niveles históricamente altos, de los autores Maritza Pérez, Ricardo Quiroga y la redacción de *El Economista*. Disponible en https://www.eleconomista.com.mx/politica/Desapariciones-de-mujeres-en-niveles-historicamente-altos-20210308-0008.html

precisamente aquello que está en falta. Lo demuestran las mujeres: las del Zócalo, las de las vallas, aquellas que ni siquiera alcanzaron vallas, e incluso, las que están aún por nacer bajo las mismas condiciones de opresión heteropatriarcales. Pueblos expuestos, diría Didi-Huberman, "por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación -política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma" (2014: 11). Pero la restitución de ese pueblo que falta es una tarea donde el arte puede ser una herramienta de gran utilidad. Señala Deleuze: "Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe de esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo" (1985: 283). Y eso es precisamente lo que han hecho estas mujeres con su gesto.

Pero el *performance*, el monumento efímero o la intervención pública, según desde la disciplina desde donde se le piense, no termina ahí. La retirada del propio muro repite la acción de la sustracción. Un gesto que secuestra una vez más a esas mujeres que, desde la sinécdoque de sus nombres, (re)presentan la parte por el todo y conforman el memorial. El criminal se desnuda a sí mismo. Al regresar a la escena del crimen no solo vuelve sobre sus pasos, sino que hace gala de su impunidad frente a la ciudadanía. Aquí está la potencia de la acción, primero desnuda el crimen desde una nueva narrativa otra que rescata la memoria: ¡prohibido olvidar! Luego, (re)presenta el acto. Pero esta vez apunta directamente a su protagonista. Lo compele mientras lo replica frente a la audiencia que sigue el *reality show* resaltando su complicidad.

Desde el ámbito mediático del espacio de "las mañaneras", conferencias de prensa televisadas que cada día laboral a las 7:00 am ofrece el Presidente, este acotó después de la marcha sobre su decisión de quitar el muro: "Yo tenía pensado, se hace la manifestación, se expresan y todo, está el muro y los nombres, y las flores y todo, lo tenemos que dejar, por respeto, lo vamos a dejar una semana, pero lo destruyeron, no todo pero sí"[9]. Y, hablando sobre un sujeto que constantemente omitía en sus enunciaciones, añadió sobre lo sucedido durante la manifestación: "pero llegan (el lunes) a rodear, no les importó nada, a destruir, entonces, ya para qué mantenemos el muro" (*Ibíd*).

Cerraba así el ejercicio discursivo que nuevamente sostenía el enfrentamiento entre las voluntades de un nosotros frente a un ellos. Ese indefinido omitido que destruyó y que cargó con la culpa de que el muro fuera retirado. "Esas

[9] https://www.forbes.com.mx/muro-se-iba-a-quedar-una-semana-pero-lo-tiraron-amlo/

personas" que sin importarles nada rodearon -las vallas o acaso el Palacio, me preguntaría yo- y provocaron que el monumento a la memoria de las mujeres desaparecidas fuera desmantelado. Convenientemente, por esas mismas acciones negativas antes recriminadas, desaparecía la denuncia emplazada que las mismas vallas de tres metros de alto portaban desde los trazos de los nombres inscritos. Y, con ella, el señalamiento público que estas representaban al Palacio y el poder que este simboliza en su propio pórtico. Quedaban así nuevamente impunes los miles de crímenes cometidos, mientras que la ineficacia de la gestión gubernamental ante los feminicidios y las desapariciones de mujeres y niñas desaparecía del centro de la atención mediática. Era colocado, una vez más, en el banquillo de los acusados un significante vacío que ni paga culpas, ni cumple condenas. Ese que, mediante la expansión metonímica de la metáfora, reafirma y actualiza, una vez más, la hegemonía del discurso presidencial.

Referencias

Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma-2: L'Image-temps,* París, Minuit.

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

Laclau, Ernesto (2005), *La razón populista*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2014), *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.

Taca a pedra na encruza: monumentos, territórios de existências e nossas diásporas

Lucas Soares
PPGACL - Universidade Federal de Juiz de Fora
lucassoaresarte@gmail.com

1. Paciência é tempo

Primeiramente, pensemos nas pedras de bronze. Refiro-me àquelas estátuas desses tantos "heróis brancos" encontradas nas cidades, envolvidas, muitas vezes, pela essência das titicas de pombo que, com o tempo, corroem as pátinas do metal e produzem texturas misteriosas. As palavras aqui apresentadas buscam alargar breves reflexões que resultam em um tensionamento da ideia de monumento. Tem-se como recorte de aproximação, o monumento dedicado ao empreendedor escravocrata Bernardo Mascarenhas (1847-1899)[1], localizado na praça Antônio Carlos, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Em seu decorrer, o texto desenvolve-se como constelação, ou como ramificação da raiz de uma árvore que busca um maior contato com o meio em que se situa.

Se imaginarmos, metaforicamente, a História como uma planta — pensemos em uma palmeira-imperial[2]—, talvez os tempos em que vivemos hoje sejam uma folha seca prestes a cair dessa árvore. Quase sempre, as folhas das palmeiras muito altas só despencam ao chão quando estão completamente ressecadas. Ocorre um certo processo de luto ao ver uma folhagem que aos poucos vai perdendo sua vitalidade e cor, à espera da ação do vento, que serve como um último sopro para trazer essa forma para baixo. Entretanto, em

[1] Responsável pela fundação da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas (1888) e, juntamente com Francisco Batista de Oliveira, da Companhia Mineira de Eletricidade (1888) e da Usina Hidrelétrica de Marmelos (1889).

[2] Imaginemos essas tantas formas verticalizadas trazidas como um resquício de uma herança paisagística europeia nas praças e espaços coletivos brasileiros. Esse nome, palmeira-imperial, aciona um contraste de palavras e sentidos — o primeiro, de uma forma da natureza em contraste com o segundo, um regime histórico déspota que reforça uma ideia de verticalidade.

2021, infelizmente não logramos sentir da mesma forma esse momento de espera e observação com os acontecimentos. Tudo está acelerado. O vento virou um tufão, as perdas são cada vez mais constantes e normalizadas, e nós nos encontramos em um estado permanente de queda.

Peter Pál Pelbart, em certo momento do texto *Espectros da catástrofe* (2020), nos fala sobre a relação das incertezas e assombramentos trazidos pelos tempos pandêmicos, fazendo a pergunta: "Quando um grande acontecimento se produz, quando a História se materializa, quando sê a ver passar diante de nós, [...] o que fazer?" (Pelbart, 2020: 3). Ao exemplificar esse questionamento, apresentando dois personagens do livro Guerra e Paz[3], de Liev Tolstói, Pelbart nos aponta a opção da inoperância. O não-agir, em certo ponto, é uma forte ferramenta para compreender o que nos cerca. A suspensão da ação não é sinônimo de desistência frente a um desastre, mas, sim, uma forma de pegar um caminho oposto ao das respostas superficiais conduzidas pelo "trem do progresso" (Ibid: 4).

Na contramão dos trilhos desse trem nos deparamos com Walter Benjamin e sua crítica ferrenha a uma falsa ideia de continuidade dos tempos, vistos à luz do progresso, promovidas por uma herança historicista acrescidas de um forte pessimismo trazidos pelas mudanças do século XX[4]. Em *Sobre o conceito de história* (1996), o filósofo evidencia uma relação sintomática entre o progresso e a catástrofe, e em como estes se relacionam diretamente com a escrita da História. Para Benjamin, a catástrofe vivida, muitas vezes entendida enquanto "estado de exceção", nada mais é do que a regra geral do viver. Todavia, essa visão, da dor, só pode ser contada por quem a sofreu, os perdedores – dizemos aqui, as classes combatentes e oprimidas. Faz-se necessário, neste sentido, "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1996: 225). Assim, propõe-se uma crítica ao modelo historicista e à perpetuação da escrita histórica a partir da versão dos vencedores – dizemos aqui, as elites dominadoras e detentoras do poder – e de uma relação ligada a uma somatória de conquistas heroicas.

[3] Peter Pál Pelbart comenta sobre as maneiras de agir distintas dos personagens governador Rostopchine e o comandante do exército russo Kutuzov, frente a invasão de Moscou pelo exército napoleônico.

[4] Relacionados principalmente ao período da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), acrescidos das desigualdades político-sociais e a descrença e crise de uma civilização industrial europeia, que desencadearam em eventos como a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), a ascensão do fascismo e o *Shoah*.

"Nunca ouvi um monumento de cultura que não fosse um monumento de Barbárie" (Ibid: 225). Nessa toada voltada à construção de cânones, os bens culturais se manifestam enquanto rastros ou ruínas de um período que não está isento do terror. A construção de um método positivista atrelado ao historicismo produz um pensamento unívoco e aditivo, de um tempo homogêneo. Entretanto, segundo Benjamin, é necessário pensar a história como um conjunto de "agoras", tendo a consciência de um *continuum* da história que se afaste daquilo que se postula enquanto universal. Nesse sentido, observa-se o choque entre instâncias (documentos, monumentos, artefatos e procedimentos historiográficos) e postula-se um método de escrita construtivo, a partir de uma perspectiva de historiografia marxista, trazida pelo materialismo histórico.

Em uma perspectiva construtivista da materialização da História, implica-se uma postura crítica entre o passado e o presente (como transição), assim como os possíveis atritos gerados nesse encontro. Diferentemente de uma abordagem historicista que se abastece a partir do pressuposto da empatia e do isolamento das temporalidades precedentes e antecedentes ao período analisado – produzindo uma universalização temporal –, o materialismo histórico almeja alcançar uma "experiência única", de um determinado período e fato histórico em diálogo com o presente, a partir do desejo: encontrar brechas nas frestas do tempo para a luta de classes. (Benjamin, 1996: 230-231).

No entremeio dos estilhaços do passado encontramos as "coisas brutas e materiais" que sustentam as vontades das "coisas refinadas e espirituais". Frente a estes fragmentos de narrativa, cabe a nós o exercício de um olhar crítico perante os símbolos. Para Benjamin, é necessário um afastamento frente aos objetos históricos, a fim de fugir da tendência a um certo colecionismo de vitórias atrelados ao positivismo. Na contramão desse estado de coleção de documentos e monumentos[5], está a figura do alegorista[6]. Essa figura que reposiciona coisas não deixa de ser uma espécie de pavimentador

[5] A partir da perspectiva de Jacques Le Goff, destacamos aqui a divisão dos materiais de memórias coletivas e da História em documentos (escolhas do historiador) e monumentos (heranças do passado) (Le Goff, 1990: 535).

[6] A noção de alegoria proposta por Benjamin, a partir dos poemas de Charles Baudelaire, propõe uma leitura crítica às formas de apreensão do mundo moderno e a noções de mercadorias trazidas por Karl Marx, almejando uma busca pela desordem e a desierarquização de propriedades, estabelecendo arranjos tidos imutáveis. (Benjamin, 2006: 244).

de chãos de pedra, que se permite desestruturar as ordens do mundo e as harmonias muitas vezes fictícias que nos são apresentadas. O olhar alegórico não busca representar as coisas como são, mas apresentar formas de como estas foram ou poderiam ser a partir da possibilidade de edificação de novos e infinitos sentidos. (Geraldo, 1992: 90).

Mas, para a construção de sentidos outros, antes, é necessário que algumas coisas desabem primeiro. Que se quebrem e se espatifem ocas no asfalto – como aconteceu com a estátua do traficante de escravos Edward Colston em Bristol[7], na Inglaterra, derrubada e jogada às margens de um rio próximo ao local onde se erguia. Durante o ano de 2020, testemunhamos uma série de episódios, que colocaram em questionamento alguns monumentos em determinadas partes do mundo, inflamados pelas manifestações acarretadas pelo assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, e o movimento *Black Lives Matters*. O ato desencadeou reflexões e ações em diversos países, que contaram com a retirada de monumentos e a ponderação sobre a substituição por outros símbolos. Essa não é a primeira vez em que pautas de narrativas históricas de personagens ligados a escravidão, ao racismo, ao antissemitismo, à misoginia e ao totalitarismo são colocadas em xeque. Infelizmente, o mesmo falamos da morte de corpos negros legitimada pelo Estado. Foram necessários 125 anos para que uma intenção sobre a estátua de Edward Colston se transformasse em ação.

Todavia, nunca é tarde para uma ação. É necessário agarrar aquilo que nos passa, assim como escalar a mesma verticalidade das palmeiras-imperiais — dizemos palmeiras-coloniais — que também se apresentam na materialização de tantos símbolos de memória encontrados nos espaços[8]. O que se coloca em questão aqui são movimentos de dobras políticas, epistemológicas e de cosmovisões contrárias ao colonialismo. Inventar/escrever outros mundos nos leva a um possível atravessamento de fronteiras; não a um percurso único, reto, verticalizado e eurocêntrico, mas um de curvas plurais, sinuosas e cambiantes.

[7] Disponível em:https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/07/manifestantes-derrubam-estatua-do-traficante de-escravos-edward-colston-em-bristol-na-inglaterra.ghtml Consultado em: 05 mai. 2020

[8] Adotamos a noção de espaço trazida por Milton Santos, sendo o resultado e condição "de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais" como "uma acumulação desigual de tempos" (Santos, 1978: 171).

O caminho de dessublimação, de certos episódios na história, nos permite olhar mais próximo de onde pisamos, daquilo que forma nossa concepção de chão, possibilitando imaginar maneiras de produzir deslocamentos. Mas como criar pequenos impulsos nervosos em nossas pernas em busca de um possível primeiro passo para esse caminhar? Acontece que estamos em um estado de calamidade muito antes de um possível fim do mundo, trazidos pelo projeto colonial[9] acrescidos de um Capitalismo neoliberal selvagem e das buscas por respostas para nossos temores. O que não quer dizer que as coisas não possam ficar piores do que eram. Em um contexto brasileiro, contaminado por um racismo estrutural impregnado em uma sociedade machista e misógina, — cada vez mais semelhante aos tempos dos mesmos coronéis que são representados sob cavalos em diversas praças nas cidades — essa ferida não é mais escolha, é uma fratura exposta.

Para essa descida em queda livre frente aos acontecimentos, Ailton Krenak (2019), em *Ideias para adiar o fim do mundo*, nos fala sobre o medo ocidental e uma "paranoia da queda" – ao passo que, para que possibilidades outras se abram, se faz necessário implodir essa casa que herdamos, o mundo que conhecemos. É preciso que caiamos e que, nesse instante, busquemos a chance de criação de "paraquedas coloridos". Nesse sentido, a potência criativa e crítica de reinvenção permite ampliar horizontes das formas de se apreender novos mundos. (Krenak, 2019).

Nessa perspectiva de potência inventiva, de coexistências de variadas realidades que buscam o movimento e o acontecimento — virar a história do avesso —, Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018) nos apresentam um conjunto de saberes pautados no transladar da Diásporas africana, tendo o Atlântico como gigantesco território de movimento e criação. Buscando

[9] Pensemos em uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas desde o Renascimento até hoje, incluindo os processos de colonização dos territórios da África, Ásia e América Latina ao longo dos períodos históricos, e as relações posteriores atreladas ao desenvolvimento moderno e a expansão do Capitalismo seguido de seu projeto político-econômico e cultural. Em *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*, Walter D. Mignolo, a partir do conceito de colonialidade cunhado pelo sociólogo Anibal Quijano, nos convida a pensar na hipótese de que "não existe modernidade sem colonialidade", e os desdobramentos de "modernidades globais implica em colonialidades globais". Nesse sentido, com a globalização, existe uma manutenção das forças e estruturas de poder sucessoras do colonialismo histórico. Dentre essas instâncias, destacamos, segundo Mignolo, o "patrón colonial de poder (matriz colonial de poder)", "descrito com quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade" (Quijano, 2012, *apud* Mignolo, 2017: 5).

transgredir as estruturas de conhecimento do projeto colonial, os estudiosos postulam a epistemologia das macumbas. Atua nesse campo uma inversão de posições e hierarquias ontológicas, epistêmicas e etimológicas do que se entende enquanto saber de termos, ritos, práticas e gestos contidos na construção do Brasil. O que foi historicamente depreciado, subjugado e simplificado, se apresenta aqui enquanto princípios de ressignificação da vida e de interações entre tempos/espaços.

> A macumba, em primeiro momento, seria aquilo que apresentaria as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção de estereótipos. Encruzada a esta perspectiva, está a macumba como uma potência híbrida que escorre para um não lugar, transita como um "corpo estranho" no processo civilizatório, não se ajustando à política colonial e ao mesmo tempo o reinventando. Como signo ambivalente que é, desliza e encontra frestas no limite do poder, como potência do corpo que carrega em si parte possível de coexistência e de interpenetração. (Simas *et al.*, 2018: 15)

O enfrentamento e o embate aqui se dão por estratégias e táticas que buscam o encantamento, o feitiço e as miudezas por meio dos dribles, rasteiras e gingas. Do ponto de vista das epistemologias das macumbas, o encantamento é elemento e prática indispensável e vital; nesse ponto, "o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto" (Ibid, 2019:5). Encantar transpassa um discurso epidérmico, canalizador das vibrações do ser com o todo, em perspectivas que se alinham com a diversidade de visões e a horizontalidade das coisas encontradas no mundo. Aqui o vento, as pedras e os rios se manifestam e nos afetam, em um cruzamento de saberes em determinadas temporalidades.

Existem potências nas ruas, becos, vielas, praças e calçadões. Sendo assim, lança-se uma posição voltada à experiência dos corpos, lugares e meios, entendidos enquanto campos de aprendizado e de batalha dos traumas incrustados pelas violências cotidianas do colonialismo e do racismo estrutural. A negação da morte e a possibilidade criativa de quebra do desencanto vê nas cidades um lugar de negociações, sociabilidades e disputa de narrativas.

Pensar nas relações de um caráter monumental, como a rememoração coletiva, nas práticas urbanas na contemporaneidade, é pensar em tensões, em atrito. Em *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini (1997) nos aponta uma intrínseca relação de uma estética monumentalista com o expansionismo

colonial espanhol e português na maioria dos países da América Latina, deixando rastros históricos de fósseis simbólicos de iconoclastias neoclássicas e barrocas contrastando com os processos de independência e construção desses Estados-nações (Canclini, 1997: 291).

Com desenvolvimento moderno e o movimento das cidades enquanto espaço de mercadoria, pautadas em "interesses mercantis", passa a existir um cruzamento entre os "interesses históricos, estéticos e comunicacionais" (Ibid: 301). A iconografia dos monumentos escultóricos se manifesta nessa trama visual junto a novas táticas de demarcação territorial e práticas de discurso – como as campanhas publicitárias, os grafittis e as pichações. Nessa mescla de signos, as fronteiras de leituras desses monumentos dilatam-se, possibilitando outras interações através de um hibridismo cultural.

Para Simas e Rufino, a partir do hibridismo cultural trazido pelas movências da diáspora, coexistem os "carregos coloniais" e as "pedrinhas miudinhas", os sistemas de violência/terror e as possibilidades de vida. Os carregos coloniais apresentam procedimentos de domesticação e manutenção dos "corpos-alvos"[10] em um sistema de violência e morte (materiais e imateriais), apoiados no desarranjo das memórias e dos saberes ancestrais. Esse sintoma engloba uma "condição da América Latina submetida às raízes mais profundas do sistema mundo racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno europeu e às suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser" (Rufino, 2019: 13). Cristalizam-se, assim, noções de um tempo dito linear e de um saudosismo mofado, de um período dos "descobrimentos", do "progresso", das "missões" e dos "processos civilizatórios" a partir da utilização da linguagem (Simas *et al.* 2018).

Entretanto, tomemos a linguagem como forma de contragolpe. Mastiguemos para cuspir outras formas – estruturas desviantes e singulares. Canclini comenta brevemente acerca de "lutas semânticas", sobreposições e ressignificações discursivas existentes no espaço urbano. O embate entre as forças sociais e a política selvagem do neoliberalismo evidencia as relações discursivas presentes nas representações e manutenções de memórias nos espaços. A partir dessas palavras, não podemos reconstruir uma linguagem utilizando apenas as mesmas formas de se comunicar. Postulamos, assim, a multiplicidade de saberes das macumbas como uma possível frente para

[10] Fazemos menção às contribuições trazidas em Necropolítica (2016) por Achille Mbembe, em um estudo acerca das relações do sujeito racial no biopoder, dentro de uma política de morte.

a reflexão dos espaços e a produção de gestos atrelados na prática artística. "Em outras palavras, somos mobilizados a acessar no encanto, enquanto complexo de saberes e gramáticas diversas, ações que transgridam os parâmetros coloniais" (Ibid: 22).

2. Firmar os pés direto no solo do presente

Após uma possível queda, nos deparamos com o chão. Chegando neste, partimos em sentido de observação para a pedra postulada como ponto de reflexão. No monumento a Bernardo Mascarenhas, uma trama de relações se apresenta aos nossos olhos. Em seu caráter formal, o monumento é composto por três figuras humanas: próximas ao chão e a nós, à esquerda, encontramos a representação de um escravo segurando uma alavanca que movimenta um pequeno conjunto de engrenagens; à direita, uma mulher segurando um ramo-ornamental e um recipiente parecido com um jarro. Entre as figuras, observa-se um pilar de concreto – semelhante a um pequeno obelisco – e, sobre ele, o busto de Bernardo Mascarenhas, com uma proporção superior à escala humana. Logo abaixo dessa figura, há uma placa com as inscrições: "Passou pela vida semeando exemplos de honradez, perseverança e trabalho: morreu recebendo a benção do povo".

Uma estrutura simbólica triangular, ou piramidal, se estabelece, relacionando em seu vértice superior a representação do homem branco e, na base, a do homem negro e da mulher. Uma ligação entre o patrão, o trabalhador e o trabalho se estabelecem de maneira tautológica: o patrão se apresenta distante, superior – tanto em escala, quanto em altura do chão –, porém sem membros. Membros estes materializados pela força exercida pelos trabalhadores, que se encontram abaixo – os braços e as pernas que sustentam essa engrenagem, tanto física quanto simbólica, da produção.

Dentre os tantos semeios de perseverança, pensemos naquele que gerou uma árvore que produziu uma movência do monumento, deixando essa imagem trauma aos pedaços. Com as fortes chuvas de verão ocorridas em dezembro de 2020 em Juiz de Fora[11], uma árvore acabou caindo diretamente sobre o marco.

[11] Sobre o acontecimento, conferir: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/19-11-2020/defesa-civil-registra-oito-ocorrencias-em-razao-das-chuvas-em-jf.html> Acesso em: 14 mai. 2020.

Imagem 1. **Monumento a Bernardo Mascarenhas.**
Fonte: Divulgação/PJF.

Imaginemos os anos de desenvolvimento dessa planta, a quantidade de vida, de seres e microrganismos que ela carregava – além de seu total estado de presença que, muitas vezes, se modifica e se apresenta de maneiras imperceptíveis para nós.

A natureza, neste episódio, tomou frente como agente de um primeiro passo de reparação simbólica e (estética). Mas quais seriam os próximos passos para essa possível reparação? Certamente existem inúmeros movimentos e desde já abdicamos de qualquer caminho unívoco para esta reflexão. Contrariamente, buscamos complexificar a problemática pensando na própria dialética existente entre memória e esquecimento; e em como esses fatores desdobram-se nos espaços públicos.

A Praça Antônio Carlos, local em que se situava o monumento a Bernardo Mascarenhas, historicamente se posiciona próximo a um ponto de delimitação territorial e simbólica da geografia de Juiz de Fora. Trata-se de uma área que faz parte do atual núcleo histórico da cidade e que dividia a mesma em suas estruturas sociais e econômicas. Denominado primeiramente como Largo da Alfândega, e identificada como a "porta da cidade", foi uma das primeiras regiões a receber um prédio público – a cadeia municipal; hoje, Escola Normal – e outras edificações[12] que formaram o chamado parque industrial embrionário. (Viana, 2017: 142).

A citada "porta da cidade" se apresenta como uma confluência de disciplinas que mantêm a produção do indivíduo social (indústrias) e que o regulam (prisão). Neste ponto, a leitura crítica dos símbolos de memória que representam tais relações com a construção dos espaços se faz necessária – tendo a prática artística como um instrumento de construção de novas maneiras de se relacionar com os espaços que nos circundam.

O corpo atua nessa perspectiva como uma forma de conhecimento e de experiência com os territórios que nos cercam. Leda Maria Martins, em *Performance e oralidade: corpo lugar de memória* (2003), postula o pensamento do corpo enquanto uma possibilidade de escrita desviante, "ex-ótica" – aquilo que ultrapassa nossas percepções e construções formuladas do saber –, em dissenso ao pensamento ocidental. Opera-se, com isso, um movimento contrário à escrita e à produção de objetos de memória (arquivos, monumentos, bibliotecas, hardwares, etc.), onde o corpo se encontra como "um portal de alteridades". (Martins, 2003: 64).

Pensemos nos ritos e nas performances cotidianas, além de suas inscrições no campo das práticas sociais. Para Martins, partindo de uma leitura de Richard Schechner, a noção de performance se desmembra para ser pensada tanto como a partir da imagem de um leque quanto como a da de uma rede. Na concepção do leque, por meio de uma horizontalidade (em *continuum*) englobam-se "os ritos, performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, os processos artísticos, assim como dentre outras práticas, performances de grande magnitude" (Schechner, 1988: *apud* Martins, 2003: 65). Quando pensado no desenho em rede, essas

[12] A fábrica de ladrilhos da companhia Pantaleone, a fábrica de tecidos de Bernardo Mascarenhas e a Companhia Mineira de Eletricidade.

práticas ocorrem dinamicamente, em um sistema "não mais pelas relações do *continuum*, mas sobretudo pelas interações ali processadas" (Ibid: 65).

> Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente os recobrem. Nesse sentido, o que o corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (Martins, 2003: 66).

Os desvios, as interseções, as multiplicidades e as convergências presentes na performance produzem sentidos plurais em consonância com os espaços, estabelecendo um lugar de cruzamento. Segundo Martins, as encruzilhadas seriam esses lugares: de descentramento e improvisação. Para Simas e Rufino, a perspectiva do cruzo é uma possibilidade resultante do multiculturalismo trazido pelo Atlântico. Nas encruzilhadas existe um cruzamento que permite "rodopios inventivos". Nesse encontro, nos deparamos com formas de transgressões que ocorrem em uma interdição de um caminho único que abre perspectivas para novas rotas. A encruzilhada abre caminhos, tendo Exú como mensageiro e guardião dos trajetos. Exú, entidade iorubá transladada da diáspora, é o orixá da comunicação e o articulador da linguagem. Nas encruzilhadas, "Exú é quem come e bebe primeiro", nos apontando os caminhos de mundo do acontecimento, invenção, corporeidade e ética (Simas *et al*, 2018).

A perspectiva de uma pedagogia das encruzilhadas nos permite pensar nas frestas e possibilidades dentre as impossibilidades. Adentrando o contexto dos monumentos e dos tantos carregos coloniais ainda existentes, almejamos a expectação de ressignificação do ambiente geográfico e simbólico, assim como a liberdade e transgressão dos corpos por meio de gestos. O gesto ou a performance atuam como potenciais formas de ressemantização de situações como os rastros fantasmagóricos ainda existentes do monumento a Bernardo Mascarenhas, deixados na Praça Antônio Carlos.

A problemática, então, se encontra além da presença ou ausência material desses símbolos, mas também em suas relações imateriais com o território de que em certo ponto fez parte. Para a retirada dessas pedras anacrônicas, que na maioria dos casos são de extrema importância, é necessária também uma

intervenção estrutural, recontextualizando o recorte temporal e atuando de maneira educativa e formativa com o público que transpasse o local onde se situava o monumento. O mesmo falamos da produção de contra monumentos e releituras críticas, muitas destas, formalizadas em gestos, evidenciando assim multiplicidades narrativas.

3. Semeando gestos

Todo gesto é grafia. Essa manifestação de um ato provoca reações e nos situa em certas realidades espaço-temporais. Com a queda do monumento Bernardo Mascarenhas desencadeiam-se duas performances, as quais nomeei "*Eran Òrùn*" (2020) e "*Afinal de contas eu não estou no mar*" (2020). O que se colocava em questão era o preenchimento do marco em relação a uma manifestação do indivíduo, em busca de um caminho pautado no encantamento e na ritualização, a partir da repetição de uma ação. Ambas as proposições se utilizavam do corpo enquanto um instrumento simbólico inscrito no espaço da Praça Antônio Carlos. Operavam em dissonância nesses atos a pausa e o movimento, a ação e a inação, a repetição e a sequencialidade.

Dedicado ao exercício da experiência, me coloquei a pensar em imagens que reunissem e tensionassem em si as questões: como um corpo negro pode produzir ressonâncias frente as ruínas daquele monumento, evidenciando não só as narrativas passadas, veladas na construção do marco, mas também uma imagem presente dessas narrativas requalificadas no cotidiano? Como essas narrativas podem produzir um movimento de suspensão no ordinário? Como imaginar novas possibilidades para este corpo a partir de uma negridade[13] em diáspora?

Eran òrùn, em Iorubá "carne do(e) pescoço", se materializa enquanto inação de um corpo que, a princípio, se coloca como elemento estranho na paisagem daquele lugar. Entretanto, outras coisas se movimentam e criam um colapso da ordem nesse recorte de tempo – entre duas e três horas de ação. Nesse momento, evoco a nossas lembranças a representação do homem negro escravizado que segura as alavancas de um conjunto de engrenagens. Tal imagem de um corpo que aciona e que movimenta é colocada em antítese ao corpo em latência.

[13] A palavra se forma a partir de negro + -idade, sufixo latino que significa "qualidade", "maneira de ser", "estado", "propriedade".

A imobilidade é política, assim como os encontros possibilitados por ela. Lembremos da série de performances coletivas "*One minute monument*" (2000), realizadas pela artista Rachel Echenberg, em que um grupo de indivíduos se coloca em "estado de estátua" durante um minuto no intenso fluxo urbano de Montreal. Alterar os fluxos de um espaço de trânsito e deslocamento apontam para questões relacionadas à esfera de confiança e segurança pública.

A violência colonial histórica e do cotidiano vivido condiciona nossas percepções, saberes, corpos e olhares. A distinção entre a cabeça e o corpo de um indivíduo, desde sempre foi atribuída ao corpo negro (corpo-ferramenta) contrário ao "corpo universal" (corpo-pensante). Essa visão verticalizada, ocidental, se manifesta pela sublimação dos acontecimentos, nos fazendo olhar para cima mesmo quando as estruturas de poder nos condicionam a manter a cabeça abaixada.

Todavia, em Iorubá, Òrùn também é céu, mundo espiritual. Talvez o pescoço possa ser uma via de passagem entre as dores, os carregos, as afirmações e as buscas de diferentes estrelas do céu ensolarado que nos toca. Conforme o passar do tempo da ação, algumas pessoas se colocaram diante da situação, ao encontro do gesto. Neste momento figura o desejo: evidenciar o indivíduo em relação ao marco.

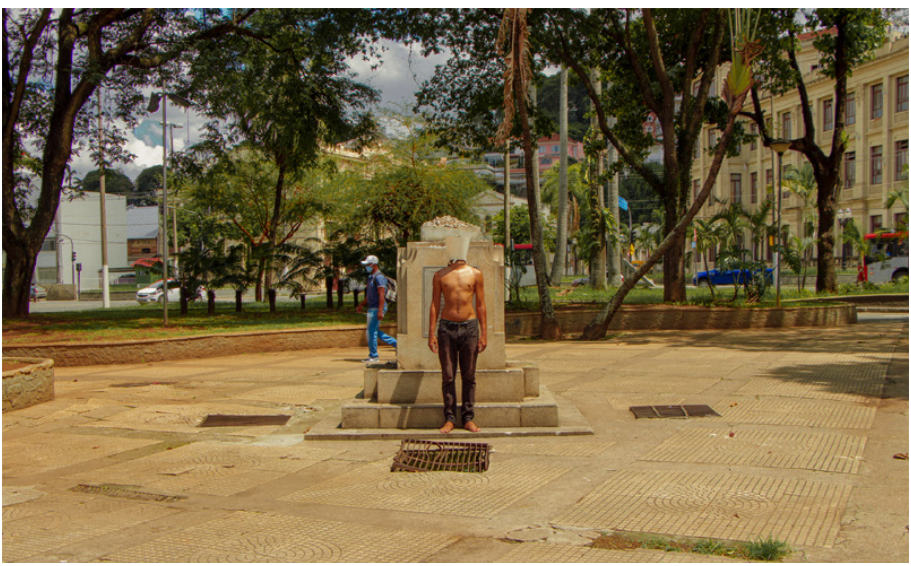


Imagem 2. **Eran Òrùn. Foto-performance, 2020. Fonte: Autoria própria.**

Imagem 3. Eran Òrùn. Foto-performance, 2020. Fonte: Autoria própria.

Em "*Afinal de contas eu não estou no mar*", o movimento e a ação insurgem de forma rítmica e sequenciada. O gesto de remar em busca de novos horizontes trazidos pelo território localizado entre as diásporas históricas e as diásporas cotidianas se manifesta em uma imagem-desejo. Durante um curto período de tempo – aproximadamente três minutos –, uma ação é construída na presença da ausência do busto do escravocrata Bernardo Mascarenhas. A busca por moção e dobra de um remar cíclico extrapola a ação de maquinaria de um corpo. A cada remada se produz uma nova circunstância, tencionando um passado de destituição dos corpos, das vidas e das identidades não muito distante, com os deslocamentos criados no sentido dos acontecimentos que nos cercam.

O deslocamento e a procura se colocam em intrínseca relação. Se faz necessário primeiro se sustentar em certo abismo, em um certo "não sei o quê". Devemos ser malandros, pois o malandro faz a curva aberta porque sabe a possibilidade de algo estar na espreita" (Simas et al. 2018: 12).

Imagem 4. Afinal de contas eu não estou no mar. *Frame Still*, 2020. Fonte: Autoria própria.

Talvez, neste momento, possamos "nas artimanhas de tecer encantarias libertadoras no precário" (Simas et al. 2019: 11) imaginar movências nessas tantas pedras materiais e imateriais que ainda se encontram nos espaços públicos e nas narrativas históricas. Um possível caminho de retorno das águas que atravessam o atlântico se apresenta como desvio, buscando os semeios de perseverança por meio de gestos. Nas palavras do poeta e pensador Aimé Cesaire, em busca de "abarcar em nós o negro imediato, plantar a nossa Negritude como uma bela árvore até que ela traga os frutos mais autênticos" (Cesaire, 1995, apud Patrice, 2003: 42).

Referências:

Benjamin, Walter (1996), "Sobre o conceito de história" in: *Magia e técnica, arte e política*, Obras Escolhidas, volume I, São Paulo, Brasiliense.

_____. (2006), "O Colecionador" In: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Canclini, Néstor García (2008), *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP.

Geraldo, C. Sheila. (1992), “Origem Do Drama Barroco: Leitura e Tentativa de Compreensão das Noções de Origem, Redenção, Mônada, Alegoria, Melâncolia e Linguagem”. *o que nos faz pensar*, n° 6.

Krenak, Ailton (2019), *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras.

Le Goff, Jacques (1990), Documento/Monumento. in: *História e memória*. Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP.

Martins, M. Leda (2003), “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”. In: *Letras: Revista do Programa de Pós Graduação em Letras – Dossiê Língua e literatura: limites e fronteiras*, Santa Maria, n. 26, pp. 63 - 81.

Mignolo, Walter D. (2017), “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, in: Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 32, n. 94, pp. 1-18.

Pelbart, Peter Pál (2020), *Espectros da catástrofe.* N-1 edições.

Patrice, Louis (2003), *ABCésaire*, Paris, Ibis Rouge.

Santos, Milton (1978), *Por uma Geografia Nova*, São Paulo: Hucitec, Edusp.

Simas, Luiz Antonio; Rufino, Luiz (2018), *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro, Mórula.

(2019). *Flecha no tempo*, Rio de Janeiro, Mórula.

Viana, Fabrício T. (2017), *Monumentos, esculturas, e espaço público: A Imaginária Urbana em Juiz de Fora/MG (1906/2016)*. 194 folhas, Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora UFJF, Juiz de Fora.

Renace la potencia "chancletuda": Movimiento estudiantil y gráfica de protesta en Costa Rica (2019)

Sergio Villena Fiengo
Universidad de Costa Rica
sergio.villena@ucr.ac.cr

En octubre de 2019, Costa Rica fue escenario de protestas estudiantiles protagonizadas por alumnos de las dos universidades públicas más importantes del país, la Universidad de Costa Rica (UCR) y la Universidad Nacional (UNA). La movilización se debía a los recortes al presupuesto universitario, originados en una regresiva reforma fiscal que se aprobó en 2018, por el gobierno nacional y la Asamblea Legislativa, pasando por alto lo establecido en la Constitución Política del Estado (CPE) en relación con la autonomía universitaria y el financiamiento a la educación superior. Los recortes habían sido en parte negociados en la "Comisión de enlace", en la que participan autoridades de gobierno y autoridades universitarias (reunidas en el Consejo Nacional de Rectores, CONARE), además de representantes estudiantiles.

Así, les estudiantes transgredían el mandato "no te movilizarás", establecido implícitamente en 2018-2019, cuando las autoridades universitarias tomaron distancia de las masivas y sostenidas protestas sociales que se opusieron tenazmente al gobierno y la Asamblea legislativa en su intención, finalmente lograda, de aprobar la llamada Ley de Fortalecimiento de las Finanzas Públicas. Contra la tradición universitaria, los rectores de las cinco universidades públicas optaron exclusivamente por una política corporativa de lobby, bajo la creencia -ingenua, como quedó demostrado- de que las universidades no serían afectadas por la "regla fiscal" y los recortes al gasto público.[1]

[1] La decisión de no movilizarse respondió a que las autoridades parecían confiar en la cercanía entre las universidades y el partido gobernante (Partido Acción Ciudadana, PAC), así como para evitar la "mala prensa", pues las universidades públicas han estado, por su papel crítico, bajo asedio mediático y político.

En ese contexto, el 17 de octubre de 2019 un colectivo de estudiantes de la UCR protagonizó, de manera espontánea, un acto de rebeldía que marcó una suerte de renacer de la tradición "chancletuda" de movilización estudiantil universitaria: tomó el "nuevo" edificio de la Facultad de Ciencias Sociales (FCS)[2]. Si bien esa práctica forma parte de un repertorio de acción estudiantil de larga data, esa ocupación presentó dos novedades: por un lado, se tomó un edificio que se suponía "intomable" (transgresión del mandado "no tomarás"), tanto por su diseño arquitectónico, como porque -construido mediante un fideicomiso bancario- era propiedad "ajena", en terrenos de la UCR; por otra parte, durante la "apropiación", el colectivo estudiantil realizó una intervención gráfica masiva del inmueble que, por lo ya señalado, se consideraba también "in-pintable" (transgrediendo entonces el mandato "no rayarás").

La toma se mantuvo por 14 días. La "devolución" se realizó el 31 de octubre, previa la suscripción de un acuerdo entre el movimiento estudiantil y las autoridades de la FCS, en el cual se estableció, entre otros puntos, crear una Comisión conjunta estudiantes-profesores para decidir el futuro de las intervenciones gráficas. Mientras esa Comisión diseñaba un mecanismo de negociación que permitiera, al menos, preservar las intervenciones gráficas más representativas, las autoridades superiores ordenaron -sin previo aviso- pintar los muros del color original -gris. Ante esa desafortunada decisión y motivados por el "deber de memoria", se inició un proyecto para constituir un archivo gráfico, recuperar testimonios estudiantiles y reflexionar colectivamente sobre la toma e intervención gráfica del edificio.

Esta ponencia responde a esa voluntad de memoria del movimiento estudiantil y presenta una aproximación a sus acciones de protesta, con énfasis en su contribución al arte público contestatario. Es un avance de resultados del proyecto "Gráfica de protesta. Memoria visual del movimiento estudiantil costarricense contemporáneo" y toma como referentes -entre otros- las reflexiones teóricas y las pautas metodológicas propuestas en dos magnas exposiciones recientes: *Insurrecciones/Sublevaciones*, curada por George Didi-Huberman (París, Barcelona, Buenos Aires y Ciudad de México, 2018-2019); *El gran río. Resistencia, Rebeldía, Rebelión, Revolución*, de Juan Barja, Georges Didi-Huberman, Lucía Jalón Oyarzun, David Sánchez

[2] El detonante fue la indignación por la represión policial -a instancias del propio rector y exdiputado del gobernante PAC- al movimiento estudiantil que, la noche anterior, había intentado ocupar la Rectoría de la UNA.

Usanos (Madrid, 2018). Esas contribuciones son leídas desde la teoría de los movimientos sociales que elabora Manuel Castells en *Redes de indignación y esperanza* (2018).

Tiempos oscuros: Neoliberalismo y pasiones tristes

> "Tiempos oscuros. Pero ¿Qué hacemos cuando reina la oscuridad? [...] La indestructibilidad del deseo, he aquí lo que nos haría buscar, en plena oscuridad, una luz pese a todo, por tenue que fuese" (Didi Huberman, *Sublevaciones*, 2017).

> "La del estudiante era, ante todo, una forma de vida, en la que el estudio y la escucha de las lecciones eran ciertamente determinantes, pero no menos importante eran el encuentro y el intercambio asiduo con los demás *scholarii*, que a menudo venían de los lugares más remotos [...] Esta forma de vida evolucionó de varias maneras a lo largo de los siglos, pero fue constante, desde los *clerici* vagantes de la Edad Media hasta los movimientos estudiantiles del siglo XX [...] Todo esto, que había durado casi diez siglos, ahora termina para siempre". (Agamben, *Requiem para los estudiantes*, 2020)

Vivimos, sin duda, tiempos oscuros. El signo de nuestra época es el "malestar en el neoliberalismo", "sistema" omnipresente que, cotidianamente y por todos medios posibles, impone un "modelo" de vida que nos aliena y sume implacablemente a la mayoría de la población en condiciones de precariedad material y carencia afectiva. Nos abruma el peso de las pasiones tristes que deshumanizan y erosionan nuestros vínculos sociales: impotencia, soledad, miedo, frustración, hastío, indiferencia, resentimiento, melancolía, ira y desesperanza... Esas pasiones tristes no son fruto de un malestar abstracto, producto de una entelequia, sino de malestares específicos, concretos y situados, de menor escala, más tangibles y cotidianos, pero no menos nocivos.

¿Cuáles malestares clavan su aguijón al movimiento estudiantil? Ya lo dijimos: los ataques del neoliberalismo a los comunes, a los bienes públicos y, en particular, a la universidad pública, atentando contra el derecho a la educación y las aspiraciones a una vida más plena. Al asedio neoliberal a las universidades, que se materializa en los recortes al presupuesto, los cuestionamientos a la autonomía y los ataques a la forma de vida universitaria, se añaden otros aguijones, menos visibles pero igualmente atentatorios, contra la vida buena en el medio académico, su vocación humanista, su

compromiso social y su organización democrática: los comportamientos patriarcales y la corporativización de la academia.

También están las alzas en el costo de las matrículas y otros servicios, así como el recorte a las becas y otros beneficios para la población estudiantil, sobre todo la de menores recursos. Asimismo, la precarización del trabajo académico y administrativo universitario, mediante modalidades de contratación como el "interinato" docente y la subcontratación de servicios administrativos externalizados[3]. Finalmente, un asunto central en la movilización que analizamos: el "malestar en la arquitectura" (Imagen 1) que impone el diseño y construcción de la infraestructura académica, cada vez más hostil a la histórica convivencia universitaria y la participación activa en la cosa pública.[4]

¿Qué hacer cuando reina la oscuridad? ¿Cómo actuar en una época sombría? Abatidos como estamos por las pasiones tristes, que derivan también de la sobrecarga burocrática que aplasta la vida universitaria, corremos - Didi-Huberman dixit- el riesgo de ceder a la oscuridad, de replegarnos y aguantar, de desmovilizarnos y recurrir a la sempiterna prudencia, cuando no a la indiferencia del "qué me importa a mí", y esperar -como se dice en Costa Rica- a "que pasen los nublados del día". Podemos sucumbir a la pulsión de muerte y someternos a la oscuridad, doblegarnos a la inercia mortífera y adherirnos sin reserva a las tinieblas. Podemos, pues, caer en la parálisis y la renuncia, abandonar la alegría de vivir, la ilusión utópica y las esperanzas de un futuro mejor. Esta parece haber sido, al menos en parte, la posición de las autoridades universitarias durante el año 2018 y 2019.

Pero también podemos indignarnos. Más aún, podemos sublevarnos, rebelarnos contra el estado de cosas, "persistir en el deseo" y buscar una luz en la oscuridad. Sacudirnos la indiferencia, levantar el puño, alzar la voz, caminar con paso firme y la frente en alto, decir "¡NO!" o "¡BASTA!" y plantarle cara al "sistema" y a sus operadores. Podemos unirnos, enfrentar los miedos, superar el desánimo, tomar el riesgo y desobedecer los mandatos.

[3] Actualmente (2021), se discute en la Asamblea Legislativa una propuesta de Ley Marco del Empleo Público, atentatoria contra el régimen laboral universitario vigente, poniendo las contrataciones y las carreras académicas y administrativas bajo control del Ejecutivo.

[4] Giorgio Agamben (2017 y 2020) ha denunciado dramáticamente que, con el neoliberalismo y la "barbarie tecnológica" de la virtualidad, la histórica pobreza –económica y espiritual- de la condición de estudiante se ha acrecentado incontrolablemente, hasta amenazar con extinguir la "forma de vida" estudiantil. La movilización estudiantil que nos ocupa ocurrió antes de la emergencia sanitaria y el "malestar en la virtualidad".

Imagen 1. El "malestar en la arquitectura". Fuente: Archivo Sergio Villena.

Podemos movilizarnos colectivamente, recuperar el deseo de luchar, pasar a la acción y exigir nuestros derechos. Podemos, en fin, dejarnos llevar por el enojo y la desesperación, desatar la "digna ira/la santa furia" y romperlo todo. Pero también, incluso antes del estallido de furia, podemos cultivar las pasiones alegres y proponer otros "modelos" de vida. Podemos, en fin y pese a todo, gritar a los cuatro vientos: "otro mundo es posible".

Nos ocupa aquí una de esas rebeliones festivas contra el "malestar en el neoliberalismo", protagonizada en octubre de 2019, un colectivo de estudiantes de la UCR realizó acciones de protesta y resistencia ante el asedio neoliberal contra la universidad pública. Por razones de espacio y por tratarse

de un encuentro sobre "arte público y el activismo", no detallaré las razones y circunstancias, inmediatas y manifiestas, que motivaron esa movilización, como tampoco las causas latentes y profundas que explican ese "pasaje a la acción" estudiantil. Para fines de esta ponencia, interesa destacar que las acciones rebeldes fueron concebidas por sus protagonistas como un "renacer de la chancletudez", reivindicando para sí un término utilizado despectivamente -como "mechudo" o "greñudo"- por quienes rechazan el "estilo de vida" de los y las estudiantes "revoltosos", a quienes caricaturizan metonímicamente por su vestuario.

Señalados de manera sumaria los malestares generales y particulares que producen la "pobreza material y espiritual" de la vida estudiantil costarricense, me concentrará en analizar "el pasaje a la forma gráfica" del malestar estudiantil, para concluir con una referencia comprensiva a los alcances de esa movilización. En el análisis de la inscripción de la rebeldía en el registro de lo sensible, utilizaré como fuente el archivo gráfico y testimonial construido en el proyecto "Gráfica de protesta: Memoria visual del movimiento estudiantil costarricense contemporáneo"[5]. Las preguntas guía son: ¿Qué rasgos caracterizan la intervención gráfica estudiantil? ¿Cuál es su contribución a la "gráfica de la protesta" y el "arte público"? ¿Cómo reaccionaron las autoridades universitarias y la "opinión pública"? ¿Cuál el resultado de la movilización, tanto en términos de sus objetivos inmediatos, como de sus alcances culturales y políticos más amplios?

Tomar la palabra: las pasiones alegres del movimiento estudiantil

> "No basta con desobedecer [...] es urgente que la desobediencia –el rechazo, el llamado a la insumisión- se transmita a los demás, en el espacio público [...] hacer circular ese gesto. Darle [...] un sentido político [...]
> ¿Qué se escribe? ¿Cómo se escribe para que lo escrito vuele tan de prisa hacia aquellos que no lo esperan? Consignas, desde luego [...]
> hay que saber levantar la lengua [...] recurrir a la poesía [...]".
> (Didi-Huberman, *Sublevaciones*, 2018).

[5] Proyecto de Extensión Cultural, inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social y ejecutado desde el Instituto de Investigaciones Sociales (UCR). Coordinado por Sergio Villena, con la participación -como investigadora asociada- de la antropóloga visual Marialina Villegas y el aporte de dos asistentes, Hawi Castañeda y Victoria Campos. Mayor información: https://graficadeprotesta.wordpress.com/el-proyecto/

El edificio de la FCS tiene un área total de 25.514 m² y 7.743 m² de huella. El movimiento estudiantil tomó la zona central, que calculamos comprende alrededor de 1.000 m²: lobby, escaleras, pasillos y baños centrales de los seis pisos, así como el comedor estudiantil; las zonas de aulas, biblioteca y administración no fueron ocupadas ni intervenidas. Durante los 14 días de la toma, la circulación de funcionarios universitarios -académicos o administrativos- fue reducida y controlada por los estudiantes, que instalaron una portería; tampoco se permitió -salvo excepciones- el ingreso de personas externas al edificio, que es un espacio público usualmente abierto a la comunidad durante los horarios laborales y lectivos[6].

El cierre favoreció la creación de una burbuja social que auto organizó comunitariamente la convivencia y logró vencer, al menos en parte, el malestar en la arquitectura que provocaba el edificio, cuyo diseño y normas de uso establecían una interdicción implícita de la "vida chancletuda". La comuna estudiantil, que en lo fundamental permaneció (en)cerrada y concentró su actividad en el área tomada, abonó la emergencia espontánea de aquello que De Certeau llamó "camaraderías imprevisibles" (1995: 41) y la formación de una "comunidad autónoma" (Castells, 2018: 31); sus protagonistas destacaron en positivo que la ocupación les permitió experimentar en profundidad -a la mayoría por primera vez- la "vida chancletuda": conocer, compartir, convivir y debatir con estudiantes de otras escuelas e, incluso, con algunes profesores y funcionaries administrativos que apoyaron la toma.

Pero no sólo eso: la convivencia asamblearia de cuerpos universitarios reunidos en "comunidad chancletuda", espacio horizontal y democracia directa, permitió también la formación de una "comunidad creativa" estudiantil, que tomó el pincel/aerosol y plasmó una abundante escritura colectiva, produciendo así un espacio público propio, ejerciendo una comunicación autónoma, libre y horizontal. Ahora bien, la intervención gráfica fue realizada principalmente en una zona interior del edificio, con algunos desbordes hacia el área externa circundante a la única entrada habilitada -y celosamente controlada- al edifico, una pequeña puerta por la parte de atrás.

[6] Abona al malestar con el "nuevo edificio" de la FCS su localización en una zona periférica del campus universitario, con muy poco tránsito de población, universitaria y externa, así como distante de la zona viva del entorno universitario; además, perdieron privacidad las asociaciones de estudiantes, lugares "liberados" de convivencia estudiantil, pues fueron ubicadas en la primera planta, a vista de todes.

En aislamiento, y desactivadas las cámaras de seguridad instaladas panópticamente en todo el edificio, el "rayado" pudo realizarse -sobre todo una vez que pasó el temor de desalojo inmediato- sin la urgencia con que usualmente trabajan quienes practican grafiti contracultural. Asimismo, por ser una intervención en un espacio interior con circulación controlada, las expresiones no fueron visibles inmediatamente para la comunidad universitaria o personas externas. Es decir, fueron realizadas únicamente ante la mirada -en general cómplice- de sus pares, al margen de la mirada del público.

Durante la toma, la circulación pública de las pintas se realizó por filtración en perfiles particulares en redes sociales. La visita presencial, incluyendo los medios de comunicación convencionales, se realizó cuando el edificio fue "devuelto", permaneciendo públicamente accesibles por aproximadamente 90 días, aunque parte de ese periodo se traslapó con el cierre debido al receso universitario de fin de año, y hubo concurrencia mermada luego, pues no hay actividades lectivas en enero. Por ello, la mayor parte de la población no accedió a las imágenes de manera directa y presencial, sino de forma mediatizada, encuadrada por las redes sociales o los medios de comunicación convencionales, lo que en el último caso implicó su editorialización, en general negativa.[7]

Otros rasgos notables de la intervención gráfica fueron su masividad, densidad y saturación. La masividad queda evidenciada tanto en las fotografías panorámicas de la intervención (ver imagen 2), que dan una impresión que oscila entre la imagen de la Cueva de Altamira y la Capilla Sixtina; como en el volumen del material gráfico recopilado y catalogado: 1310 fotografías, de las cuales se ha procesado 992, obteniendo 4278 segmentos (un segmento = un "rayado"). Esa masividad, plasmada en muros, puertas, columnas, techos y pisos, revela la necesidad que tenían las personas del movimiento de expresar tanto sus malestares como sus anhelos, convirtiendo al edificio en un enorme *cahier de doléances/cahier de souhaits*. Esa explosiva y transgresora "toma de la palabra" bien podría considerarse un ejercicio de "neo-barroco estudiantil chancletudo", capaz de conjurar el "horror vacui" generado por la prohibición de hablar con claridad y desenfado en el espacio público.

[7] Los principales medios de comunicación escrita y audiovisual, tradicionalmente hostiles a la "vida chancletuda", ignoraron los legítimos reclamos del movimiento estudiantil e intensificaron sus ataques a la "república autónoma" de la UCR, enfatizando en el "vandalismo" y la "vagabundería" que, según ellos, caracteriza al movimiento estudiantil.

Imagen 2. La "Cueva de Altamira/Capilla Sixtina" universitaria.
Fuente: Archivo Sergio Villena.

La intervención gráfica -como la toma del edificio- no fue planificada. Fue espontánea e improvisada, aunque con el transcurrir de los días se hizo algo más organizada, con la formación de una comisión artística y con la participación de algunos estudiantes de artes plásticas, quienes aportaron su conocimiento técnico a la tarea, realizada fundamentalmente por estudiantes de ciencias sociales sin mayor conocimiento o experiencia en el campo de la gráfica política y social, sea profesional o "popular". En ausencia de un grupo de "especialistas de la palabra e imagen" o de una organización política que establecieran una línea que unificara la expresión (en forma y

contenido) y la estructurara en el espacio, así como en un clima emocional en parte carnavalesco, se produjo una amplia -y en ocasiones tensa- pluralidad de temas y estilos, asimilable a las formas expresivas propias del *art brut*, tan cara a artistas como Jean Dubuffet, con amplia presencia de elementos "grutescos", como aquellos relacionados con las partes menos nobles del cuerpo (ver imagen 3).[8]

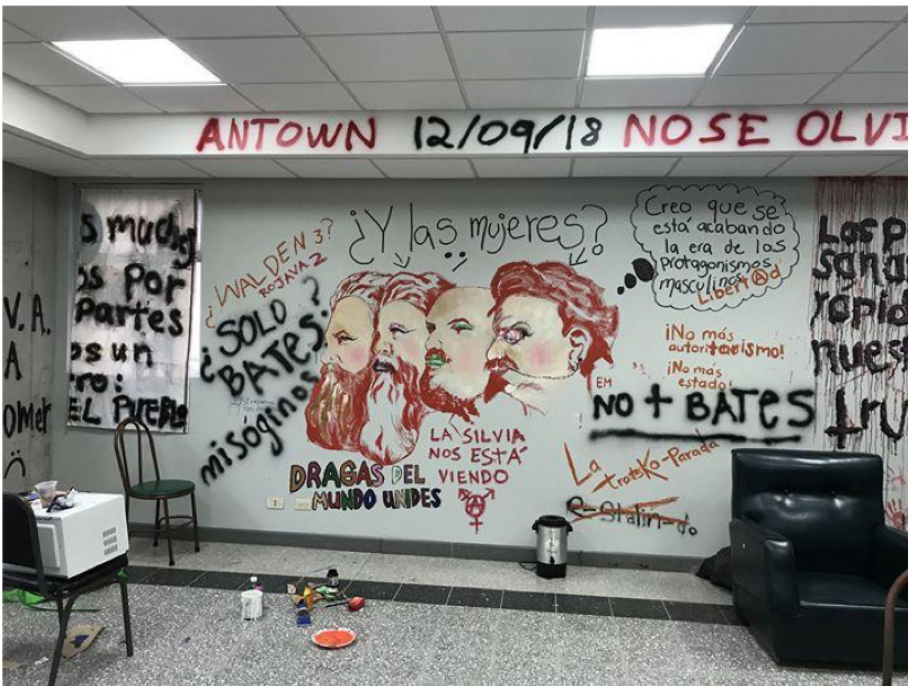


Imagen 3. "Grutesco" universitario. Fuente: Comisión especial FCS.

Así, la euforia comunicativa protagonizada por el colectivo estudiantil fue, antes que nada, una explosión de eso que Roland Barthes, al referirse al mayo francés del 68, denominó "habla salvaje": "el habla estudiantil se ha desbordado tan plenamente, brotando de todas partes, yendo e inscribiéndose por doquier, que tendríamos algún derecho a definir superficialmente -aunque tal vez también esencialmente- la revuelta universitaria como una

[8] Sobre el grotesco y su relación con el carnaval, la referencia ineludible es M. Bajtin (1995)

Toma de la palabra (en el sentido en que decimos: Toma de la Bastilla)" (2017: 241)[9]. Esa toma masiva, plural, espontánea y en parte caótica de la palabra, que utilizó como lugar de inscripción los muros y sus extensiones, si bien tuvo una motivación "furiosa", asumió un carácter fundamentalmente lúdico y lírico. Se trató, con mucho, de una modalidad de comunicación que -según Barthes- se basa en la invención, en los hallazgos de la forma y en la felicidad de la expresión. La multitud, pues, se volvió "poética" (De Certeau, 1995: 41), pero también "pictórica".

Hubo asimismo "habla misionera", si bien la misma no desbordó el espacio de la toma ni se propuso -al menos no de manera fundamental- "transportar a 'otra parte' la protesta y sus símbolos[10]. Diríamos principalmente, añadiendo una categoría a las que menciona Barthes, que se trató sobre todo de un "habla confrontativa", entendiendo como tal un lenguaje de denuncia, un gesto -en parte furioso, en parte satírico, carnavalesco- de escrache verbal y gráfico a aquellos (organismos financieros internacionales, autoridades nacionales, autoridades universitarias, profesores y estudiantes) a los cuales se consideraba adversarios, sino enemigos, responsables de la situación del país, del recorte presupuestario que amenazaba a las universidades, enajenando el presupuesto, el patrimonio inmobiliario y la propia tradición de la vida y la protesta universitaria. Más allá, la toma desbordó la agenda estudiantil, incorporando un elemento fundamental, ausente entre las demandas iniciales, pero cada vez más presente en el medio universitario: la denuncia frontal, ahora sí furiosa, de quienes con sus actos (acción u omisión) reproducen el orden patriarcal al interior de la universidad, incluso dentro del propio movimiento estudiantil[11].

[9] Añade Barthes: "Parece, retrospectivamente, que el estudiante era un ser frustrado en términos del habla; frustrado, pero no privado: por su origen de clase, por una vaga práctica cultural, el estudiante dispone del lenguaje; el lenguaje no le es desconocido, él no le tiene (o ya no le tiene) miedo; el problema era tomar el poder, el uso activo, del lenguaje. Además, por una paradoja que no es más que aparente, en el mismo momento en el que el habla estudiantil lleva a cabo una reivindicación solo en nombre de los contenidos, esta de hecho tenía un aspecto profundamente lúdico; el estudiante ha empezado a manejar el habla como una actividad, un trabajo libre, y no, a pesar de las apariencias, como un simple instrumento" (2018: 241). Barthes señala tres categorías de habla: "salvaje" (De Certeau dirá "poética"), "misionera" y "funcionalista".

[10] Algunos estudiantes que inicialmente participaron en la toma, preocupados por la "mala prensa" que acechaba sus acciones, decidieron realizar una campaña en espacios públicos concurridos para informar a la población sobre las razones del movimiento estudiantil.

[11] Les estudiantes entrevistadas destacan la problemática de género, tanto desde el feminismo como desde la diversidad: el liderazgo del movimiento -el megáfono, como dijo una de las

Asimismo, el edificio -hasta entonces un "no lugar" neoliberal de aspecto "*mall*esco"- devino "lugar de memoria", ya que la escritura sobre sus muros puso en movimiento un habla reivindicativa y un ejercicio de memoria. No sólo se trató de señalar a los responsables de los males de la época, sino también de reivindicar la historia y pertenencia al movimiento social general, evocando a sus símbolos y a sus espectros. Pero también puso en acción un habla que buscó trascender el pasado e incluso las reivindicaciones inmediatas, para cuestionar el "sistema" y sus deplorables secuelas, sobre todo las relacionadas con la destrucción del medio ambiente y el Estado de bienestar o Estado Social de Derecho. Pero no mediante un "habla funcionalista" de cuño reformista, al que refiere Barthes, sino más bien como una transvaloración, acicateada por el deseo de "vivir bien" y de inventar "mundos otros", más vivibles...comenzando por la propia "comuna" de la toma (imagen 4).

Imagen 4. **Otro mundo es posible. Fuente: Archivo Sergio Villena.**

11 (continúa) entrevistadas- fue principalmente femenino, como medida de seguridad se decidió excluir a quienes protagonizaran actos de hostigamiento, misoginia u homofobia, así como se plasmaron en los muros abundantes denuncias (anónimas) contra profesores y estudiantes señalados como acosadores o como encubridores.

Así, la toma puede entenderse como una *performance* política que desencadenó un "habla utópica, soñadora", una suerte de "utopía en acto" antes que un conjunto de peticiones puntuales, plasmadas en un programa de acción[12]. Por supuesto, como también hace notar Barthes sobre el movimiento del 68, la "comuna" universitaria de la toma desplegó símbolos y rituales propios "del trabajo revolucionario" y de la "tradición chancletuda", como es el léxico (comités, comisiones, mociones, cuestiones de orden, etc.), así como rituales de comunicación (tuteo/voceo, llamar por nombre y no por apellido, el uso de términos "no académicos", sean del habla popular, como "mae", o de los movimientos anti-statu quo, como "la cuerpa", entre otros). Siguiendo a Turner (1988), podríamos decir que la protesta es un espacio liminar, donde se socializan las nuevas generaciones estudiantiles, aún no iniciadas en la cultura de la protesta; también fue un espacio público abierto a la reflexión y discusión, como quedó claro en las entrevistas, que destacaron las diferencias entre este movimiento y sus precedentes, sobre todo en términos de la participación femenina y su distancia frente a los partidos políticos, los liderazgos fuertes y las instancias estudiantiles oficiales.[13]

Líneas de fuga

> "[...] si hay un problema de la "juventud" en la sociedad moderna,
> es que la juventud siente [y quiere expresar]
> con mayor intensidad la crisis profunda de dicha sociedad".
> (Association Féderative Générale des Etudiants de Strasbourg,
> *De la miseria en la vida estudiantil*, 1966).

> "Los espacios ocupados han tenido un papel destacado
> en la historia del cambio social [...] Al construir
> una comunidad libre en un lugar simbólico,
> los movimientos sociales crean un espacio público para
> la deliberación [...] un espacio de comunicación autónoma".
> (Castells, *Redes de indignación y esperanza*, 2018).

[12] Arditi define los performativos políticos como las "acciones y declaraciones que anticipan algo por venir a medida en que los participantes empiezan a experimentar—conforme comienzan a vivir—aquello por lo que luchan mientras luchan por ello. Lo hacen así incluso si esa experiencia tiene una vida precaria fuera de las comunidades de acción en las que esa experiencia se vive" (2013).

[13] En coordinación con otras tomas realizadas en Facultades y Sedes de la UCR, así como los movimientos en la UNA, surgió el Frente Alternativo Universitario (FAI), que marcó distancia con las instancias estudiantiles preexistentes, sobre todo con las federaciones de estudiantes de la UCR (FEUCR) y de la UNA (FEUNA)), por su papel -calificado por quienes crearon el FAI como complaciente- en las negociaciones de la Comisión de enlace. (2013).

Esta ponencia ha tratado de una movilización estudiantil que utilizó como recurso para la acción política y la toma de la palabra la ocupación de un edificio universitario y su intervención gráfica masiva. Esa movilización se desencadenó como una rebelión espontánea, pero deseada, contra los tiempos oscuros del neoliberalismo y las pasiones tristes que el mismo impone sobre la sociedad, en particular sobre las poblaciones vulnerabilizadas y precarizadas, entre las que se cuenta la población estudiantil, sometida a creciente pobreza material y espiritual. En el evento estudiado, la oscuridad neoliberal se manifiesta en la forma de un recorte a los presupuestos universitarios, en los cuestionamientos a la autonomía universitaria y el la denigración de la forma universitaria de vida, aspectos que causan un profundo abatimiento sobre la población universitaria, que -en lo que concierne a les estudiantes- ve amenazadas sus expectativas de futuro y sobre todo sus anhelos de una vida y un país mejor, sobre todo en términos de su formación y su futuro desempeño profesional, pero también de su "vida chancletuda".

Además, esos ataques a la universidad pública causan aún más desazón entre los sectores más activos del movimiento estudiantil debido al abandono por la misma comunidad académica de la tradición universitaria de protesta y el distanciamiento del movimiento social extrauniversitario, materializados en la desmovilización promovida por las autoridades superiores y las organizaciones estudiantiles federativas, así como por sectores importantes del funcionariado y el propio estudiantado, debido a la cada vez más evidente penetración de las políticas y elementos culturales neoliberales en la institucionalidad y la vida universitaria. Esas acciones inhibitorias -con frecuencia presentadas como "modernizadoras"- de la "forma de vida chancletuda" alcanzan incluso el diseño con el que se está construyendo la actual infraestructura académica, que contra su pretendida "modernidad", acaba siendo atentatoria tanto contra las finanzas universitarias (se están construyendo -y manteniendo- con préstamos cuantiosos, que obligan a invertir una parte cada vez mayor del presupuesto en el pago de intereses), como contra la forma de vida universitaria tradicional, lo que provoca incluso que el neoliberalismo tome también la forma de un "malestar en la arquitectura".

La rebelión estudiantil de octubre del 2019 contra estos y otros malestares, entre los que destaca la persistencia de comportamientos patriarcales dentro de la universidad, así como a la recurrente represión policial al movimiento estudiantil, puede considerarse un proceso de recuperación y puesta en acción de la potencia estudiantil. Esa potencia, que denominaré "chancletudez",

como lo hicieron les propies estudiantes movilizades, pone en entredicho el poder de los mandatos neoliberales y sus resonancias dentro de la propia institución universitaria, así como busca -en este caso particular- reapropiarse de dos bienes comunes que en los últimos años le están siendo arrebatados a los y las estudiantes universitarios costarricenses, agravando su pobreza material y espiritual: el espacio físico de la universidad y la esfera pública universitaria.

Si bien la movilización no logró una respuesta positiva inmediata a sus demandas puntuales, que básicamente exigían un cambio radical en la posición de las autoridades universitarias en términos de las negociaciones por el FEES, en la apariencia y los usos de la nueva infraestructura, así como en el combate a los comportamientos patriarcales dentro de la universidad, la toma del edificio y su intervención gráfica pueden considerarse una toma de la palabra, un estruendoso grito estudiantil contra el abatimiento y el letargo institucional frente al asedio neoliberal sobre la universidad pública y el anuncio del renacer de "la forma chancletuda de vida". Las opiniones vertidas por las personas candidatas a la rectoría de la UCR durante la campaña realizada hacia fines de 2020, incluidas las expresiones del actual rector, son una chispa de esperanza, pues pareciera que las nuevas autoridades universitarias han abierto los oídos a ese llamado, pese al ruido que imponen los detractores de la cosa pública. Esperemos que así sea.

Referencias

AA.VV. (2018), *De la miseria en el medio estudiantil y otros escritos*, La Rioja-España, Pepitas de calabaza.

Agamben, Giorgio (2017), "Estudiantes", https://ficciondelarazon.org/wp-content/uploads/2017/05/estudiantes_giorgio_agamben.pdf

___. (2020) "Réquiem para los estudiantes", https://cctt.cl/2020/05/25/el-modo-online-que-terminara-por-sepultar-a-la-universidad/

Arditi, Benjamín (2013), "Las insurgencias no tienen un plan—ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes", en *e-misférica*, 10.2 https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-102/10-2-essays/insurgencies-don-t-have-a-plan-they-are-the-plan-political-performatives-and-vanishing-mediators.html

Bajtin, Mijail (1995), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

Barthes, Roland (2017), *Un mensaje sin código. Ensayos completos en* Communications, Buenos Aires, Godot.

Butler, Judith (2017), *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Barcelona, Paidós.

Castells, Manuel, (2018) *Redes de indignación y esperanza*, Madrid, Alianza.

De Certeau, Michel (1995), *La toma de la palabra y otros escritos* políticos, México, Universidad Iberoamericana-ITESO.

Didi-Huberman, George (2018), *Sublevaciones*, México, MUAC.

Dubuffet, Jean (2019), *Dubuffet y el lenguaje de los muros*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Jalón, Lucía *et. al.* (2018), *El gran río: resistencia, rebeldía, rebeli*ón, revolución, 4 r, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Kauffman, L.A. (2018), *How to Read a Protest. The Art of Organizing and Resistance*, University of California Press.

Turner, Víctor (1988), *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus.

Arte contemporáneo y monumentos: prácticas performáticas y de archivo en torno al estallido social chileno

María Cecilia Olivari
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
(IECH, CONICET-UNR), Argentina
mceciliaolivari@gmail.com

Esta ponencia tiene por objetivo abordar los modos de conservación que se pusieron en funcionamiento para registrar la revuelta social en Chile desde las coordenadas que proponen dos proyectos artísticos. Asimismo, busca conciliar las perspectivas de la *performance* cultural con los abordajes más tradicionales de vinculación con el patrimonio, aquellos cuya premisa radica en la preservación y la archivación ortodoxa.

El aumento del boleto del metro en octubre de 2019, y el itinerario que se desató a partir de las manifestaciones de les estudiantes secundaries, se caracteriza por la incorporación de estrategias de protesta ligadas a actuaciones performáticas cuyo soporte fueron los monumentos y otros elementos patrimoniales. En esta línea, esta ponencia da continuidad a una idea desarrollada en trabajos anteriores que contempla las prácticas disruptivas y destructivas también como actuaciones válidas dentro del espectro performático que suscitan los bienes patrimoniales (Olivari, 2021); al mismo tiempo, en este desarrollo se apela a la reflexión en torno al registro y archivación de la memoria disruptiva. Nelly Richard distingue dos instancias en el derrotero iniciado en 2019 (2020): la primera signada por los influjos disruptivos y la ocupación de la calle, y la segunda representada por el inicio del proceso de reforma constitucional.

Nos ocuparemos de la instancia revulsiva de este itinerario, aquella que transformó los vínculos performáticos con el patrimonio cultural, constituyéndolo como un espacio de disputa, conflicto y negociación en el que —aún— intervienen múltiples formas de organizar el tiempo, de habitar los espacios y de encarnar roles y agencias que ofrecen textura y profundidad a la cristalización de los bienes patrimoniales. Algunas perspectivas de

articulación entre patrimonio y *performance* contemplan un conjunto de actuaciones que delimitan vínculos signados por la institucionalidad. Este es el caso de los aporte de Laurajane Smith, quién en la proyección de sus ideas tiene como horizonte a los eventos en sitios arqueológicos, patrimoniales, lugares de memoria o museos. La autora incluye dentro de las *performances* superpuestas en lo patrimonial acciones como visitar, gestionar, interpretar o conservar, en función de "que estos encarnan actos de remembranza y conmemoración mientras que negocian y construyen un sentido de lugar perteneciente y entendido en el presente" (Smith, 2006: 3)[1]. En el caso chileno los monumentos tuvieron —y tienen— un rol central como soporte de una serie de *perfomances* disruptivas, destacan puntualmente aquellos que codifican la ciudad contemporánea desde las coordenadas de la tradición, es decir, desde "un pasado histórico conveniente" (Briones, 2014: 104). En este sentido, lo que se pone de manifiesto en las intervenciones y acciones contra los monumentos es una disputa presente por el sentido histórico, impugnando el relato de los vencedores (Benjamin, 2008) conveniente para las tendencias más burócratas de la gestión historicista del pasado —o de los pasados del futuro—.

En este mapa de problemas, el objetivo de este recorrido es el análisis de dos proyectos vinculados al arte contemporáneo que podríamos entender como ensayos de archivación de la memoria insurrecta a partir del estallido social chileno: *Antes del olvido* e *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*. Ambos casos se proponen recuperar las transformaciones del espacio público y, sobre todo, registrar las intervenciones que tuvieron como soporte a monumentos y elementos patrimoniales del centro de la ciudad de Santiago de Chile. Comparten además una inquietud por la disponibilidad de las imágenes de una memoria no–cristalizada, el ensayo de nuevos modos de autoría y búsquedas en torno a producción colectiva de memoria y creación. Por ello, algunas preguntas que guían esta reflexión son: ¿cómo imaginar otras formas posibles de resguardo y preservación de la memoria del presente para el futuro?, ¿Cuáles son los aportes que pueden hacerse desde las artes visuales?, ¿Cómo ensayar otras formas de archivación desde coordenadas visuales?, ¿Cómo interpelar al patrimonio desde los marcos de interpretación que propone el arte contemporáneo?.

[1] "Heritage is a multilayered performance – be this a performance of visiting, managing, interpretation or conservation – that embodies acts of remembrance and commemoration while negotiating and constructing a sense of place, belonging and understanding in the present" (La traducción es propia).

El patrimonio como espacio de disputas

Los fundamentos del patrimonio en el contexto latinoamericano se erigieron a partir de los procesos de colonización y la progresiva criollización de las sociedades, posteriormente se alinearon con las cosmovisiones de las independencias y la institución de los estados nacionales. Es en este punto cuando comienzan a establecerse las coordenadas de lo nacional: héroes, eventos y espacios atravesados por sentidos que aún articulan las fiestas patrias, los calendarios y eventos escolares, y las coordenadas de circulación o habitabilidad en grandes y pequeñas ciudades. Sin embargo, en las últimas décadas, los procesos y los sentidos de la identificación se han diversificado, sobre todo en función de la dinámica mundial y globalizada de los procesos culturales. Las identidades y las identificaciones ya no están exclusivamente determinadas por los límites de la Nación y, como señala Renato Ortiz (1996), los planos de lo nacional se articulan con los espacios locales y las dinámicas globales. En el campo patrimonial, los sentidos que constituyen las dinámicas globales se establecen a partir de hitos mundializados, instituciones transnacionales y la circulación cada vez más mediatizada de la información. En esta línea, la discusión se orienta al establecimiento de un proceso de expansión del sentido de lo patrimonial que se abre hacia sus usos y activaciones (Prats, 2000; García Canclini, 1999; Smith, 2006), incorporando dentro de sus alcances a las prácticas y *performances* que se establecen en la interacción con los artefactos y objetos.

Uno de los rasgos sobresalientes de las manifestaciones que se iniciaron en octubre de 2019, con el aumento del boleto del metro en Chile, fue el impulso iconoclasta que signó las intervenciones en la calle. Los bienes patrimoniales, entonces, constituyeron uno de los escenarios privilegiados del reclamo social, el soporte donde se visibilizan las disputas del presente. En este sentido, la consigna "no son 30 pesos, fueron 30 años" da cuenta claramente de las pervivencias de una memoria irresuelta y de la herencia ominosa de la dictadura de Augusto Pinochet. Las protestas de los estudiantes secundarios frente al aumento del boleto del metro el 14 de octubre de 2019 fueron el detonante de un itinerario que rápidamente se redirigió hacia la puesta en evidencia de una crisis social y política de largo plazo de la que se hizo eco gran parte de la sociedad chilena. Lo que en principio fue un reclamo por el aumento del boleto, fue cobrando una magnitud cada vez mayor hasta culminar en movilizaciones masivas a lo largo de Chile (Urrejola, 2019) y en un proceso de reforma para sustituir la constitución de 1980. Así, el 25 de octubre de 2020 tuvo lugar el plebiscito para la creación de una nueva Carta Magna para Chile.

Modos de archivar la revuelta

Primeramente, debemos marcar que en la voluntad de registrar y documentar el estallido social chileno se entrelazan dos registros que parecieran constituir memorias inconciliables: los repertorios y el archivo. Estas categorías han sido estudiadas por Diana Taylor (2003) a propósito de su indagación en torno del *performance* como una manifestación cultural, y también como una perspectiva metodológica. En su propuesta, las nociones de 'archivo' y 'repertorio', propone cada una un sistema particular de transmisión y un tipo de memoria. La memoria del archivo opera a partir del almacenamiento y constituye la instancia escritural de los acontecimientos (Ricoeur, 2003); desde sus concepciones tradicionales, el archivo supone un marco que posibilita la existencia de enunciados, diría Michel Foucault, ya que es "la ley de lo que puede ser dicho" (2008: 170). Asimismo, tiene una vinculación toponomológica (Derrida, 1997) que ordena lo archivable según principios de reunión vinculados con la reafirmación del poder y sus narrativas. Al mismo tiempo, este tipo de registro memorial se funda en una distancia espacio–temporal con los acontecimientos que registra y utiliza soportes materiales perennes, "por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe" (Taylor, 2011: 14). Por su parte, la memoria ligada a los repertorios requiere de la presencia, es una memoria corporal que supone una experiencia "en vivo, [que] no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción" (*Ibíd*). Aunque ambos constituyen sistemas diferentes, el archivo y los repertorios se vinculan e interpelan, sus relaciones se delimitan de manera más o menos conflictiva en las diversas articulaciones entre prácticas, objetos y agentes, pero, nunca están completamente desvinculados entre sí.

Por otra parte, aquello que hace más de una década era identificado como un impulso, tendencia o pulsión hacia el archivo, hoy en día podríamos entenderlo como una *condición archivística.* Uno de los ejemplos más claros de esta condición podría ser el estallido social en Chile (2019) y las múltiples iniciativas que se propusieron registrar, inventariar y disponer el registro de este itinerario, sobre todo del primer momento caracterizado por Nelly Richard (2020) como una instancia signada por los influjos disruptivos y la ocupación de la calle. En este caso, los archivos de la insurrección y la resistencia chilena abarcan desde registros de la sonoridad de las marchas, testimonios

de vecines, colecciones que registran la labor de colectivos de artistas del *performance* y el teatro, cartografías que mapean las manifestaciones y muchas compilaciones fotográficas que dan cuenta de la transformación del paisaje urbano de las ciudades chilenas, y variedad de gráfica inscripta en el contexto de las manifestaciones. En el contexto de esta amplia voluntad de registro, me interesa destacar dos proyectos que, a mi entender, conjugan esta voluntad documental compartida por la sociedad chilena con una configuración de la interfaz de acceso al material compilado que nos permite ensayar nuevas formas de hacer archivo signadas fundamentalmente por coordenadas visuales. En este sentido, me interesa destacar lo que podríamos entender como una voluntad documental pero también la implementación de coordenadas visuales o icónicas para la consignación e interrelación entre los elementos archivados. Para ello tomaremos dos casos: por un lado, el archivo 3D y repositorio *Antes del Olvido*, y el *Inventario iconoclasta de la Insurrección Chilena*, por otro. Ambos distorsionan la figura tradicional del archivo, cada uno a su manera, y proponen experiencias interactivas en las que el público-usuario de las plataformas web puede vincularse con los materiales documentales desde sus experiencias y memorias de las manifestaciones.

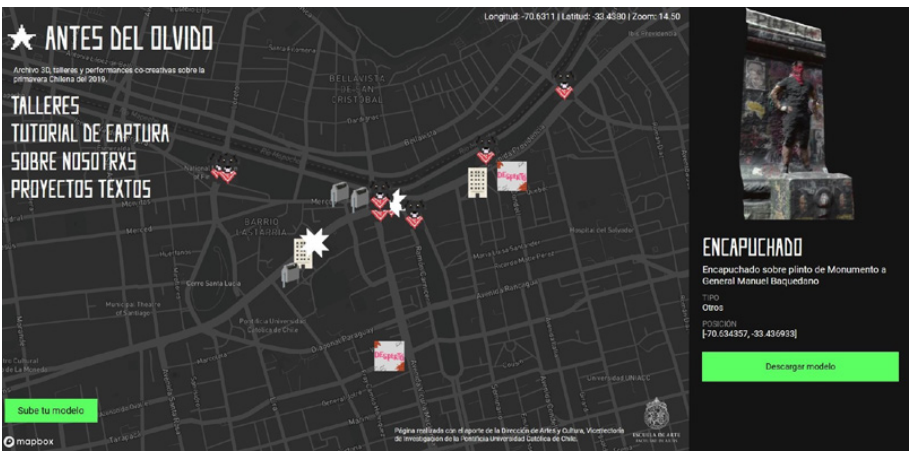


Imagen 1. Vista general página web *Antes del Olvido*. (Captura de pantalla realizada el 08/06/21)

Antes del Olvido (ADO)[2] es una plataforma co–creativa de acceso geolocalizado a un mapa colaborativo de la ciudad de Santiago de Chile, dónde se documentan y grafican las locaciones más significativas de las protestas sociales y sus intervenciones. Según Matthias Pfaller, el proyecto ADO —del colectivo homónimo— es conformado rápidamente luego del 18 de octubre de 2019 con el objetivo de documentar "sitios cubiertos extensivamente con graffitis y otras intervenciones en la trama urbana" (2020: 6). La conformación del colectivo está directamente vinculada con el desarrollo de talleres de fotogrametría y, en este sentido, podemos caracterizarlo como un grupo en expansión. En él participan y colaboran Cristóbal Cea, Felipe Baeza, Francisco Cangas, Josefina Buschmann, Vania Montgomery, Marcelo Fica, Sarai León, Josefina Mellado, Kurt Malonek, Matías Serrano, Pamela Cañoles y Valentina Riquelme (Pfaller, 2020).

Imagen 2. Modelo *Muro, Condell 125*. (Captura de pantalla realizada el 08/06/21)

En torno a este proyecto se organiza un archivo de modelos fotogramétricos en 3D, pero también talleres y *workshop*, charlas y encuentros en los que imaginar nuevas formas de pensar el registro y las memorias desde prácticas colectivas de construcción de las imágenes y lo visible. Por un lado, el archivo es caracterizado por algunos integrantes del ADO como un acopio de ruinas

[2] Véase http://antesdelolvido.cl/

que surge a partir de la urgencia frente a la pronta desaparición de esas marcas en la superficie del tejido urbano (ÉCFRASIS, 2020). En este sentido, se destaca el carácter eminentemente efímero de los testimonios gráficos que tienen a la ciudad como soporte, y el hecho de que estas huellas son borradas con celeridad con la excusa del resguardo patrimonial. Asimismo, este archivo puede pensarse como una iniciativa de conservación digital abierta, colaborativa y contra la autoría. Además de proveerse los modelos fotogramétricos en 3D realizados por el colectivo y sus colaboradores, se comparten herramientas de código abierto y software libre y se disponibilizan procedimientos, protocolos y disposiciones para el desarrollo de modelos propios.

Por otra parte, dentro de las actividades del colectivo ADO destacan la preocupación por otras formas de pedagogía. En esta línea el espacio del taller es fundamental como lugar de encuentro y de socialización de conocimientos y procedimientos, pero también un formato a viralizar. Según Cristóbal Cea (2020), los talleres son espacios en los que se experimentan con nuevas metodologías en las prácticas educativas-creativas, pero también se enseña a hacer talleres para la viralización de registro que demandan las circunstancias históricas de los últimos años en Chile que exceden las aproximaciones tradicionales. En este sentido, la figura del arconte deviene en una agencia colectiva expansiva basada en el incremento y la difusión de los conocimientos prácticos de registro y en la urgencia que suscita la restauración y normalización del espacio público.

Imagen 3. Vista general de la web *Inventario de la Insurrección Chilena*. (Captura de pantalla realizada el 04/03/21)

Por otro lado, el *Inventario iconoclasta de la Insurrección Chilena*[4] fue impulsado por la artista Celeste Rojas Mujica, quién comenzó a recolectar imágenes de redes sociales que documentaban intervenciones, asaltos y derribamientos de monumentos en el espacio público. La compilación y el inventariado están signados por las consignas espontáneas de las comunidades involucradas[5], y el proceso de reunión de estas imágenes se va haciendo a partir de *metadatos*[6] y de la selección de los *hashtags*[7] que utilizan quienes postean las fotografías en redes sociales. En este caso, el rol de la artista se orienta al registro y la compilación de una memoria viva y cambiante que se inscribe en la relación entre los cuerpos, el paisaje y la intervención en el espacio público, el registro y su posterior circulación mediática. Es una memoria en movimiento, tanto por la rápida transformación del paisaje urbano como también por el propio camuflaje de las imágenes en las mareas de datos hipermediatizados de la web. La intervención de la artista es mínima, sus operaciones se orientan a la compilación las imágenes y unificación del conjunto, para disponer y socializar el registro de la transformación del paisaje de la ciudad.

.....

[4] Véase http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/

[5] #1312 #18deoctubre #18º #25deoctubre #25N #25denoviembre #acab #antofaresiste #apruebo #asambleaconstituyente #balines #baquedano #cacerolazo #cacique #caupolican #chileaprueba #chiledesperto #chileeendictadura #chileenllamas #chileresiste #despiertachile #detenidosdesaparecidos #diegoportales #elvioladorerestu #enchilesetortura #estadodeemergencia #estallidosocial #estopasaenchile #evasionmasiva #femanalogicas #fuegoalayuta #fueramilicos #geografiahumanachile #hastaqueladignidadsehagacostumbre #hastaquevalgalapenavivir #historiadechile #instachile #instapenco #instasantiago #lacrimogena #lahuelgafeministaVA #lamarchamasgrandedechile #lastesis #lastesissenior #mapuche #metrodesantiago #murodespierto #noaltpp11 #noestamosenguerra #nomasbalines #noson30pesos #nohemosganadonada #nuevaconstitucion #nuevanormalidad #pacomuerto #pacomuertoabonoparamihuerto #pandemia #parqueforestal #pedrodevaldivia #plazabaquedano #plazadeladignidad #plazadignidad #plazadelaresistencia #plazaitalia #primaverachile #primeralinea #protestaschile #puebloenlucha #renunciachadwick #renunciapiñera #renunciapla #renunciarozas #represion #unvioladorentucamino #sinjusticianohayfutbol #somospartedeltejidosocial #valporesiste #yoapruebo #wallmapulibre

[6] La noción de metadato se usa para definir a los datos que describen o brindan información sobre un archivo, recurso u objeto digital, esta información generalmente refiere al contexto, la calidad, la condición o las características de estos elementos para facilitar su recuperación, autentificación, evaluación, preservación y/o interoperabilidad.

[7] Los *hashtags* son etiquetas de metadatos que incorporan un carácter especial para su identificación. El uso del numeral o almohadilla, #, permite reunir una serie de contenidos dispersos agrupados mediante el uso de una palabra clave cliqueable.

Imagen 4. **Monumento al General Baquedano en el aniversario del Estallido Social (Plaza Dignidad, Santiago de Chile). (Captura de pantalla realizada el 04/03/21)**

El rol que encarna Rojas Múgica como artista es el de un archivero que compila los registros de las actuaciones y acciones performáticas de la comunidad en las manifestaciones. Las imágenes de las intervenciones, los asaltos y los derribamientos de monumentos, junto con el registro de los cuerpos ocupando la calle son compilados en una página web. La forma en que estos registros aparecen responde a un montaje en forma de panel de imágenes, la posición de las fotografías no es fija, sino que en cada visita se resetea según un algoritmo[8]. Podríamos pensar este inventario como un archivo en construcción, dónde las imágenes tienen la posibilidad de dialogar entre sí, y el visitante atestigua la yuxtaposición y vecindad de lo visual como un acontecimiento irrepetible. En este sentido, si bien el *Inventario...* tiene muchos de los elementos asociados a la conformación de un archivo —un criterio de reunión, marcadores de navegación o descriptores, un espacio que reúne las imágenes–documento y que las separa del resto de las imágenes alojadas en la web—, estos no están vinculados con un todo cerrado y fijo sino abierto y cambiante. Las estrategias de un archivo blando y en movimiento permiten que la vivacidad y la afección que estos acontecimientos tienen en el presente no se cristalicen en una narrativa cerrada y autosuficiente que ignora la complejidad y plasticidad de

[8] Un algoritmo es un conjunto operaciones sistemáticas: instrucciones definidas, ordenadas y acotadas para resolver un problema o realizar una tarea. Usualmente se usan para programar acciones según un determinado patrón de funcionamiento matemático.

los acontecimientos sociales. Por otra parte, el hecho de que el lugar de reunión sea una plataforma web prioriza la disponibilidad y la interconexión entre los elementos apelando a la memoria de quien visita la página y puede establecer conexiones entre registros y acontecimientos —tanto si fue partícipe en las manifestaciones como si estuvo al tanto de lo que acontecía en las redes—.

Referencias

Benjamin, Walter (2008), "Sobre el concepto de historia", en *Obras*, libro I, Vol.2, Madrid, Abada Editores (pp. 303–323).

Briones, Claudia (1994), "Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la tradición", en *Runa,* Buenos Aires, vol. 21, n° 1, pp. 99–129.

Cea, Cristóbal (2020), "Genealogías latinoamericanas Memoria digital, patrimonio y resistencia. (Registro)", en Centro de Cultura Digital (Canal de *YouTube*), 2 de diciembre de 2020. Disponible en: https://youtu.be/iy4jmmjtqAE

Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.

ÉCFRASIS, proyectos (Canal de *YouTube*). "ÉCFRASIS/ARCHIVOS DE LA RESISTENCIA: Antes del olvido" (18',19''), 19 de mayo de 2020. Disponible en: https://youtu.be/boXDwoEtY5U

Foucault, Michel (2008 [1969]), *La arqueología del saber,* Buenos Aires, Siglo XXI.

García Canclini, Néstor (1999), "Los usos sociales del patrimonio cultural", en E. Aguilar Criado (ed.) *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33), Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

Olivari, María Cecilia (2021), "Usos y activaciones del patrimonio: formas de archivar y practicas performáticas en el estallido social chileno", en *Patrimônio e Memória,* Assis, SP, v. 17, n. 1, p. 134-156, jan./jun. 2021. Disponível em: pem.assis.unesp.br.

Ortiz, Renato (1996), *Otro Territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo,* Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Pfaller, Matthias (2020), "Monuments of dissidence: the 3D models of the social unrest in Chile by the artist collective *Antes del olvido*", recuperado de: https://docs.google.com/document/d/1ZNMJJVqX0oc7TbbYEI0OSE0acT9O-JCAI08Wosb0A0c/edit (Consultado por última vez el 08/06/21)

Prats, Llorenc (2000), "El concepto de patrimonio cultural", en *Cuadernos de Antropología Social*, N° 11, pp. 115–136.

Richard, Nelly (2020) "Proyecto Ballena. Conferencia: Nelly Richard. De la revuelta social a la nueva Constitución en Chile", en *Centro Cultural Kirchner,* 16 de diciembre de 2020. Disponible en: https://youtu.be/pIl8SJEW9Hw

Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta.

Smith, Laurajane (2006), *Uses of heritage,* New York, Taylor & Francis e-Library.

Taylor, Diana (2003), *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas,* Durham, Duke University Press.

___. (2011), "Introducción", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 7–30), México, Fondo de Cultura Económica.

Urrejola, José (2019), "La cronología del estallido social de Chile" en *Portal online de la Deutsche Welle (DW)*, 25 de Noviembre de 2019. Disponible en: https://www.dw.com/es/la-cronolog%C3%ADa-del-estallido-social-de-chile/a-51407726

Manifestar Malestar _ expresión desde la calle _ disputas de lo público

Natascha de Cortillas Diego
Universidad de Concepción de Chile
ndecortillas@udec.cl

1.- La ciudad, como lugar histórico y quizás utópico, es el lugar donde las personas deberíamos encontrarnos y asociarnos en acciones compartidas, para levantar escenarios de vida que puedan mejorar las condiciones colectivas. Sin embargo, la ciudad como espacio de diálogo y encuentro se instala desde la tensión y fisura que marca el carácter político de la ciudad. Ya que, "la ciudad es, precisamente, el lugar [...] donde se produce la encrucijada del encuentro" (Alguacil, 2008: 200).

La manifestación de la convivencia se presenta en la medida que se reproduce desde el conflicto -como proceso axiomático- para avanzar en la satisfacción de las necesidades humanas, operando desde la tensión que la conforman, así como la conquistas de estos mismos (Alguacil, 2008). Como dispositivo cultural y político –paradojalmente- se reproduce el encuentro de lo diverso al mismo tiempo que el conflicto, promoviendo complejos procesos sociales en la superación y construcción de nuevas síntesis conflictivas – convivenciales (Alguacil, 2008). Por eso, no es difícil percibir expresiones fragmentadas que, irremediablemente producen vínculos de interdependencia entre los elementos que hacen ciudad, ya que allí radica su dinámica orgánica y de constante transformación. Sería ficticio pensar un espacio sin estas elasticidades y tracciones, ya que allí radica el esfuerzo común por la coexistencia.

Por otra parte, este espacio de control, se ve reforzado y activado por una planificación urbana que enfatiza los desequilibrios de uso y bien común. Este paradigma sustentado desde un modelo de desarrollo neoliberal -antecedido por una paulatina retirada del Estado- se ha visto cuestionado e interpelado en todas sus estructuras y jerarquías, (Mota y Sandoval, 2016) ya que se instala como una demanda que privatiza los problemas públicos y supone una responsabilidad individual.

2.- La disputa que manifiesta el ejercicio de lo público, implica –paradojalmente- la articulación vital de las activaciones que las personas desarrollan día a día en su medio social y el espacio colectivo de dicha expresión. Sin embargo, este ejercicio no obedece a un vínculo estrictamente individual ni mucho menos personal, ya que se satisface justamente desde la alteridad o la otredad que se reproduce en y desde la ciudad "se nutre de lo que le altera" (Delgado, 1999: 15).

Las necesidades humanas que se satisfacen desde esta ciudad política, implican la activación de un dispositivo cultural que tensione la interactividad que en ella se produce como consecuencia del ejercicio de control, entender que las necesidades sociales de expresión conforman un sistema complejo de satisfacción, donde cada una de ellas depende de la satisfacción adecuada de las demás (Alguacil, 2008), es vital para esta activación.

Los procedimientos e instrumentos a través de los cuales se satisfacen esas necesidades son las que varían en las sociedades. "Desde este punto de vista la participación de los sujetos en la satisfacción de las necesidades es entendida como la capacidad para decidir sobre los asuntos que les afectan directamente, y es en sí una necesidad humana básica que orienta los derechos de ciudadana" (Alguacil, 2008). De este modo la participación se piensa como la necesidad humana transversal y con mayor capacidad sinérgica, donde la ciudad y el espacio público -como ejercicio político- se consideran como parte de la diversidad que permite su satisfacción.

3.- En este contexto los modelos de desarrollo, procedimientos e instrumentos que determinan y conforman las rutinas de la ciudad, se marca una clara señal respecto de la asepsia urbana que las define, allí donde las manifestaciones sociales han pugnado y puesto en discusión estas necesidades ciudadanas "como un medio expresivo público" social y cultural al rescate de estas memorias (Fox, 2005). Las manifestaciones, han cimentado un claro "concepto de memoria urbana" (Fox, 2005: 22) donde la acumulación histórica de imágenes culturalmente significativas, constituyen una pieza central para la trascendencia del espacio urbano como referente de identidad cultural (*Ibíd.*).

La gran manifestación social del 2019 llamada la revuelta social de Chile, nos ha invitado a repensar estas referencias de identidad cultural desde los espacios de circulación pública en una apuesta por desjerarquizar -espacio público- a través de activaciones masivas, denunciativas e irónicas. Así,

interrogándose respecto de la dimensión estética de las manifestaciones sociales, la visualidad, la poesía, la *performance* o la música, ponen en diálogo a las prácticas artísticas como referentes de una memoria urbana que se disputa en la calle los espacios de control, frente a las posibilidades de dar respuestas colectivas a la satisfacción del malestar.

Así, la Bandera Mapuche, la plaza dignidad, el perro mata paco, las acciones colectivas son algunas de las visualidades que interrumpen en la limpieza urbana para construir un espacio de diálogo que se tensione desde estas estéticas de manifestación.

Imagen 1. Movilización estudiantil 2011. Concepción Chile. Fotografía: Camila Leiva.

4.- En Chile se han sucedido, paulatinamente, demandas sociales que han ido poblando la discusión política colectiva y tensionando el espacio ciudad, en tanto lugar de expresión y tensión de la esfera pública. Así, las manifestaciones que desde hace 20 años han sacudido las calles de Chile, movilizan un malestar[1] que frente a la inequidad de un modelo de desarrollo (desde el regreso de la democracia el 1989[2] exponen y amplifican estéticas de la protesta. Dichas expresiones y representaciones ciudadanas son un cuerpo de visualidades que se superan a sí mismos en función de sus propios hallazgos. Un ejercicio procesual donde las imágenes se levantan para construir narrativas críticas en miras de desentramar las formas del colonialismo" (Rivera Cusicanqui, 2010).

[1] *Manifestar Malestar*. Acciones urbanas colectivas, 2018. Concepción Chile.

[2] Periodo de lucha, resistencia y demanda social frente a la Dictadura Chilena (1973-1989) y que igualmente se levantaron desde las calles.

Imagen 2. Colectivo Las tesis, acción colectiva *Un violador en tu camino*. Plaza de la Independencia, Concepción 2019.

5.- *Manifestar Malestar*, es el nombre de una serie de acciones colectivas en el contexto de las elecciones presidenciales del 2017 en las que resultó electo el presidente Sebastián Piñera. Este triunfo contrastó con el profundo malestar que se dejaba sentir en los territorios. Por ello, *Manifestar Malestar* se realizó entre enero y marzo del 2018, que implicaba juntarse todos los viernes a las 14 hs en la Plaza Tribunales de Concepción para avanzar en una fila única hasta la Plaza de la Independencia. Cada una de las integrantes crea un letrero que manifiesta su malestar y que expone silenciosamente durante todo el circuito por las calles de Concepción. Cada autoconvocada sella su presencia a partir de la repetición voluntaria de la acción visibilizando una tensión propia respecto de la norma y la naturaleza de la demanda ciudadana.

Así, problematizar el malestar supone reflexionar sobre las molestias que se dejan caer en las vidas cotidianas. Quizá resulta evidente la relación, sin embargo pensar la molestia desde un conjunto de operaciones consensuadas colectivamente, permite difuminar la fragmentación de un modelo de inequidad social. Sin duda, situarnos en el espacio político de la incomodidad

implica una demanda por mejorar las situaciones de malestar que se resguardan en la esfera pública de representación, instituciones públicas y el estado. Por ello, las prácticas artísticas defienden su carácter colectivo para dar visibilidad a un espacio social - local que se comprometa ante la experiencia de ejercicio común.

Imagen 3. Acción *Manifestar Malestar*. Concepción 2018. Rocío Vergara, Constanza Vergara, Candy Córdova, Daniela García, Bárbara Lama, Claudia Inostroza, Carolina Lara, Natascha de Cortillas (Izquierda a derecha). Fotografía: AE.

En este contexto -la serie de ejercicios callejeros de *Manifestar Malestar*- atiende a una expresión, deciden irrumpir en el espacio de resonancia de la ciudad, para exteriorizar y reverberar todo aquello que emerge sensiblemente desde la superficie de lo público, desplegándose como expresión heterogénea, orgánica y cotidiana de una posible reconsideración social. Así, estas tensiones que disputan la calle, se levantan como coreografías colectivas que se confunden en un solo paisaje (Delgado, 1999).

El despliegue callejero de la acción, se manifiesta como un dispositivo de activación colectiva que opera como expresión de un malestar social frente a una profunda desazón frente a una tremenda falta de moral (Mayol y Azocar, 2011). Las acciones que implican la relación entre el arte y la política apuestan por un arte que no (solo) contribuye a la reproducción del orden social, sino que además propone capas de sentidos en estas narrativas de visualidad.

Los gestos performáticos activados en cada ejercicio de *Manifestar Malestar* graban una impronta visual que disputa los relatos callejeros que se expresan en el espacio urbano, dicha representación puede imponer y levantar imágenes que tensionan el tránsito cotidiano y los modos de observarlos y codificarlos. Por ello, la forma de concebir las imágenes les asigna un sentido estético que el lenguaje visual encarna.

De esta manera "el registro visual nos permite descubrir los modos en que el colonialismo se combate se subvierte, se ironiza, ahora y siempre" (Rivera, 2010: 6), la imagen portadora de sentidos simbólicos complejos que funciona como espacio de subversión, resignificación y cuestionamientos ante una mirada política crítica.

Este cuerpo simbólico de acciones e imágenes propone un ensayo visual que nos permite incidir en las interacciones de los lenguajes como una articulación que no solo observa, narra o describe sino que argumenta subjetividades que sin duda seguirán construyéndose, sobre todo desde la revuelta social del 2019.

5.- Prostituir lo público: Podemos ver una desjeraquización de lo público a través de las activaciones masivas de carácter denunciativo e irónico de las manifestaciones sociales. Sus visualidades y corporeidades marcan un giro narrativo hacia la imagen visual. Disputar desde la calle desde el ejercicio ciudadano de participación ha involucrado la gesta del lenguaje como herramienta transformadora de los espacios públicos.

Imagen 4. Acción *Manifestar Malestar*, Concepción 2019. Claudia Inostroza, Carolina Lara, María José Mendoza; Constanza Vergara, Daniela García, Bárbara Lama, Claudia Inostroza, Carolina Lara, Leslie Fernández, Candy Córdova, Natascha de Cortillas (Izquierda a derecha). Fotografía: peatón de la calle.

Referencias

Alguacil, J (2008), "Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación", en: *Revista Polis*, vol. 7, no. 20, Chile, pp. 199-223.

Mota, L. y Sandoval, E. (2016) "La falacia del desarrollo sustentable, un análisis desde la teoría decolonial", en: *Revista-red de estudios sociales*, Sevilla, vol. 4, no. 6, pp. 89 - 104.

Delgado, M. (1999), *El animal público*, Barcelona, Anagrama.

Fox, H (2005), “De lo cotidiano a lo transcendente en la ciudad”, en: *Revista Urbano*, Concepción, vol. 8, no. 11, pp. 22-27.

Mayol, A. y Azócar, C. (2011) “Politización del malestar, movilización social y transformación ideológica: el caso Chile 2011“, en: *Revista Polis*, Chile, vol. 10, no. 30, pp.163-184.

Rivera Cusicanqui, S. (2010), *Ch´ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires Tinta Limón.

Sem título (1989, 1991): *Outdoors* e o espaço da cidade em Félix González-Torres

Victor Santos
PPGAV IA – Unicamp

Imagem 1. Félix González-Torres *Sem título,* 1991. Fotografia. Dimensões variáveis

A fotografia de uma cama em preto e branco. À primeira vista uma imagem extremamente banal. Não há ação ou clímax sugerido pela composição; antes, trata-se até de uma imagem que poderia ser descrita como anticlimática e, por isso, parece não oferecer muito ao olhar. Há uma monotonia que, se não é incômoda para a arte contemporânea, pode despertar aquela sorte de comentários consternados de alguns espectadores: "é isso arte?".

Um olhar mais atento permite que se encontre algo além da simples monotonia; há o desarranjo dos lençóis, as marcas de algo que pesou sobre os travesseiros e, no contexto da imagem, é algo que já comunica. Aponta

para os rastros de algo que, aparentemente há pouco, ali esteve deitado e se levantou. Os travesseiros não costumam reter por tanto tempo em sua superfície a forma das coisas que lhes pesam. O observador coloca-se diante naquele instante que a captura fotográfica pode preservar, sem o peso do corpo, o travesseiro começando a retomar sua forma anterior ao se levantar. Assim, há um diálogo entre a ausência e a presença da carne já expresso na forma visual. Não é à toa que o artista elege o vazio anticlimático, tendo como ação somente os rastros sutis de pregas de tecido em contramovimento, como o instante de sua imagem. À recusa à forma e à ênfase no negativo do corpo humano encontra no contexto histórico-cultural de sua criação razões para justificar-se - mas é evidente que não se deve reduzir a poética de Félix González-Torres somente a esta conjuntura, ainda que ela não a escape.

O período que se convencionou chamar de "guerras culturais americanas", em resumo, foi uma ofensiva conservadora em diversas frentes no espectro político ocorrida ao final do segundo mandato de Ronald Reagan, a partir da segunda metade da década de 1980, e continuada por seu sucessor ao início da década seguinte. Com um impacto de destaque, o meio cultural foi alvo constante de disputas, tendo como um de suas expressões maiores os ataques e a censura à exposição retrospectiva de Robert Mapplethorpe *The Perfect Moment* (1989) e ao órgão que a financiou, o *National Endowment For The Arts* (NEA)[1]. Fotografias representando cenas de sexo sadomasoquistas, o homoerotismo e dois nus infantis serviram de mote para a perseguição sofrida. Tendo o artista falecido, meses antes do início dos ataques em decorrência da doenças oportunistas associadas à AIDS, seu quadro clínico e a expressão de sua sexualidade foram reforçadas para reforçar a equação estigmatizante GAY = AIDS; e ainda, a partir dos nus infantis, reforçar uma outra relação estigmatizada ainda mais antiga, a da homossexualidade e a perversão sexual, à pedofilia.

Tem-se, dessa maneira, um quadro conjuntural em que crise da AIDS é definida muito por sua interdição, e não limitada ao mundo da arte. De seu início, em 1981 até 1985, a palavra não constou em nenhum discurso oficial do então presidente Reagan; não apenas invisível em seu discurso, mas é notável o engajamento do governo em ativamente não combater a disseminação do

[1] A NEA é um órgão governamental que, a partir de impostos, fomenta projetos artístico-culturais. Anos antes às polêmicas envolvendo o fotógrafo Robert Mapplethorpe, outro projeto controverso foi alvo financiado e rechaçado pela ala conservadora. Trata-se da obra *Piss Christ*, de André Serrano.

vírus ou investir massivamente em tratamentos e medidas paliativas para os enfermos. De maneira que, assim como o teor sexual explícito - em especial o da homossexualidade masculina -, adereçar a AIDS de forma direta nos espaços artísticos institucionais, com grande alcance de público, de tornou-se uma clara impossibilidade. Como relata AA Bronson, membro do coletivo canadense *General Idea*: "Sexualidade era um assunto perigoso no mundo da arte... Declarar-se como um artista gay com certeza seria a sentença de morte para a sua carreira" (Katz, 2015: 28. *Tradução minha*).

Abre-se margem para seja repensado novas maneiras de se pensar o papel de artista e de que maneira este deveria agir; qual a função dos espaços expositivos nessa correlação de forças, quais espaços alternativos se deveria disputar, quais maneiras de se engajar o público e qual seria a melhor forma de arte que estaria à altura de responder às tarefas impostas pela AIDS. Acerca de circunstâncias tão complexas, muitos artistas, críticos e historiadores da arte se posicionaram das formas mais heterogêneas. Autores como Douglas Crimp criticam o formalismo que os museus impõe à arte e, por consequência, as respostas artísticas a partir da AIDS (Crimp, 2015: 26); para ele:

> (...) Ao confrontar as respostas estéticas à Aids, é impossível ficar limitado ao museu, e não somente porque as respostas mais efetivas raramente acontecem ali. O principal objetivo da arte ativista contra a Aids não é interferir na noção que temos de arte em si, mas, em vez disso, intervir em um espaço mais amplo de representação: meios de comunicação de massa, discurso médico, política social, organização da comunidade, identidade sexual... (Crimp, 2015: 24).

Um artista como Félix González-Torres soube como tomar proveito dos novos parâmetros apresentados por Crimp em sua crítica às instituições sem, contudo, abrir mão delas. Parte do projeto estético-político do artista refere-se precisamente a estes espaços. Afirma ele em conversa com Joseph Kosuth, em 1993:

> Nesse momento eu não quero estar fora das estruturas de poder, eu não quero ser a oposição, a alternativa. Alternativa ao que? Ao poder? Não. Eu quero poder. Em termos de transformação, ele é eficiente. Eu quero ser como um vírus que pertence à instituição. Todos os aparatos ideológicos estão, em outras palavras, se autorreplicando porque este é o jeito que a cultura funciona. Então, se eu funcionar como um vírus, um impostor, um infiltrado, eu sempre vou me replicar junto destas instituições (in: Katz, 2015: 24. *Tradução minha*)

Como defende o curador e crítico de arte Jonathan D. Katz, as formas de criação como as apresentadas pela fala de González-Torres, bastante presente nessa geração de artistas informados pela epidemia de AIDS, produziu uma grande transformação na arte estadunidense, transformação que é histórica e sistematicamente, senão completamente apagada, seguramente tornada mínima. Por conta da AIDS e das imposições que provocou na esfera artística, essa geração "começou a pensar sobre suas práticas representacionais primeira e principalmente de forma *estratégica"* (Ibid, 2015: 24. *Tradução minha*). Articular uma complexa gama de sentidos, a dissimulação, "ler nas entrelinhas" e "dar pistas", deixar em aberto o significado das obras e valorizar seu silêncio - todas essas terminologias pertencem ao repertório do crítico e do artista contemporâneo (Ibid: 26. *Tradução minha*). Artistas que operavam a partir da AIDS, naquele contexto, necessitavam um nível elevado de autoconsciência crítica de suas obras; trocaram o procedimento de se dirigir à epidemia do denotativo para o conotativo (Ibid: 25. *Tradução minha*).

Assim, há um jogo ininterrupto entre a superfície da imagem e o contexto de produção dos trabalhos de Félix González-Torres com o espectador e as instituições que o exibem. Em suas próprias palavras, o artista se coloca enquanto um infiltrado: "Eu sempre quis ser um espião. Eu quero que meu trabalho se pareça com outra coisa, não-artístico e ainda belo e simples" (Ibid: 25. *Tradução minha*).

A fotografia apresentada é uma imagem "sem título"; na estratégia de camuflagem artística de González-Torres, este jogo com o nome dos trabalhos é parte integrante de seu pensamento compositivo-poético. Além de não ser nomeada, seu meio de apresentação não possui uma forma fixa. Mais amplamente exposta nos *outdoors*[2], esta fotografia da cama vazia - "Sem título (*Billboard* da cama vazia)", de 1991, a imagem é utilizada em outros contextos de apresentação pelo artista: aparece, por exemplo, também no interior dos espaços expositivos tradicionais na forma de pilhas de cartazes e nas paredes.

Há também, entre a superfície da imagem e seu contexto, uma acalorada disputa teórica sobre de que maneira se deve abordar um trabalho de arte, quais os critérios adequados à moda e àqueles que produzem os juízos de valor. Como aponta Jonathan D. Katz, o uso da estratégia da camuflagem - sendo este um termo que utiliza o raciocínio metafórico do espião e operando

[2] Apesar de *outdoor* ser uma terminação em inglês utilizada no Brasil para se referir a essa ferramenta de propaganda, nos EUA é conhecido pelo nome de *billboard*

de forma mais complexa que a dinâmica dentro/fora da metáfora do armário (Ibid: 26. *Tradução minha*) - foi necessário a esses artistas não somente para se protegerem das "respostas imunológicas do mundo da arte" (Ibid: 31. *Tradução minha*) e da sociedade num todo, como a ocorrência em *Perfect Moment*; mas também, ressalta o autor, o uso da camuflagem foi necessária para permitir a esses artistas articular recursos pessoais e expressivos em suas obras enquanto se protegem de uma geração de críticos informados pelas teorias pós-modernas e da "morte do autor", os quais se opunham a interpretações de trabalhos de arte a partir das intenções do artista e de sua biografia; opunham-se a leituras iconográficas e que destacavam a autoridade do autor sobre a interpretação do espectador (Ibid: 36. *Tradução minha*).

Não se trata, contudo, destaca Katz, de propor uma retomada aos valores de interpretação pessoalista e biografizantes das obras de arte, ou submeter o ponto de vista do espectador ao jugo da autoridade do artista-criador. Intenção do artista e significado são propostos por ele a partir de outros critérios que correspondem às habilidades necessárias às pessoas LGBT de viverem num mundo heteronormativo: "saber quando e como articular a noção de si mesmo" (Ibid: 36. *Tradução minha*). A essa "nova situação comunicativa" da arte a partir da AIDS o autor denominou "pós-modernismo poético" (Ibid: 37. *Tradução minha*).

Retomando à fotografia: a cama, a sugestão conotativa do sexo e da intimidade que, naquele momento histórico das guerras pela cultura, colocava a AIDS, a sexualidade e o amor em vias de embate tenso e constante. Mesmo a forma de sua apresentação fantasmática indica a noção da perda e do desaparecimento gerado pelas mortes. A obra data do mesmo ano em que o artista perde para a epidemia seu namorado de longa data Ross Laycock, dessa forma pode-se perceber a cena da cama desarrumada como um retrato do luto e do espaço deixado vago na intimidade do artista. Disse ele em entrevista: "Quando me perguntam: 'quem é seu público', eu respondo honestamente sem titubear: Ross. O público era Ross. O resto das pessoas só vieram para o trabalho" (Art-Sôlido, 2017. *Tradução minha*).

Caso se queira resistir a esta forma de abordagem contextual intimista/biográfica, há uma força no trabalho do artista que ainda a sustenta por outros critérios. Encontra-se ela no jogo de linguagem criado pelo próprio corpus de trabalho do artista, em seu procedimento de criação que não necessariamente necessita a chave de leitura biográfica para ativar seu trabalho. Ele pode, justamente, apresentar-se como estranho, um vazio estranho que se ancora

nos recursos da própria história da arte: as influências do minimalismo e do conceitualismo. A questão dos objetos de consumo e do consumismo aparecem em outras obras do artista, e uma distinção impossível se apresenta entre material, conceitualização da obra e meio de exposição. Há o uso mais direto desses suportes, como os *outdoors*, e há também um uso de *ready-made* e na infinitude virtual que há nessas pilhas e acumulações, aludindo à fantasia da mercadoria enquanto bem inesgotável e sempre disponível (pela apropriação da mídia de massa e suas imagens, pelas balas, lâmpadas e missangas) ao consumidor.

Quando levado em consideração o clima político do período, uma oposição tão antitética entre essas duas vertentes de análise torna-se artificial. A cama tornara-se um espaço de disputa e de aposta, e não apenas no âmbito da metáfora. A própria intimidade, historicamente imposta a comunidade LGBT pelo imperativo do sigilo ao mesmo tempo que negada a ela tanto em termos de afeto quanto judicialmente. Em 1986, o caso *Bowers v. Hardwick* abria prerrogativa para que os Estado estadunidenses criminalizassem a prática do sexo oral e anal consensuais entre adultos em ambiente privado[3]. Félix González-Torres ao trazer o âmbito do privado para o espaço público da rua, dando à fotografia espectral da cama desfeita a forma de um *outdoor*, articula em potência todas essas forças políticas em disputa a partir da sugestão visual.

O emprego desses recursos do universo da comunicação de massa é um dado que acompanha a trajetória do artista. Nascido em Cuba, em 1957, migrou posteriormente para a Espanha e para Porto Rico, onde encontrou em contato mais direto com essas linguagens que, em sua maturidade, foram rearticuladas:

> Experimentação fotográfica e nas artes gráficas, uma relação estreita com a midia, especialmente impressa; a importância do texto enquanto imagem; um diálogo com a tradição do cartaz (...) são alguns dos traços que ligam o trabalho de Félix González-Torres aos seu período formativo em Porto Rico (Fuentes, 2005: 5)

[3] Ver Cornwell Law School: https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/478/186

Imagem 2. Felix Gonzalez-Torres – *Sem título*, 1991, vista da instalação, Manhattan, New York, for Projects 34, Museum of Modern Art, 1992, foto: Peter Muscato

O espaço da rua é um espaço de confronto, local em que as demandas e exigências por mudanças sociais classicamente se constroem. Ao pensar, neste caso, como opera o trabalho de Félix González-Torres em relação ao seu contexto de produção, um período em que as ruas eram ocupadas por manifestantes reivindicando a pauta do combate ao HIV/AIDS, sua perspectiva indireta o coloca numa espécie de encruzilhada - entre sua práxis artística, seu teor de reivindicação política concreto e as teoria de interpretação vigentes da arte contemporânea. Nos registros fotográficos dos *outdoors* de González-Torres, há também um elemento documental da paisagem urbana que se expande para além da realização do trabalho propriamente dito. Sendo a ilha de Manhattan um local que está em constante transformação e reforma, é possível que a visão apresentada pela fotografia de registro já não exista mais; assim, se ecoa do desaparecimento sugerido pelo *outdoor* com as camas

Imagem 3. Félix González-Torres. *Sem-título* (1989). Vista da instalação em New York City's Sheridan Square.

Outra obra de *outdoor*, anterior a de 1991, foi originalmente concebida para o aniversário de vinte anos das Revoltas de Stonewall. Tem-se neste trabalho composto de nomes e datas referentes à história gay. É uma forma mais direta de abordar, ainda que permaneça a sutileza. Se comparado com a fotografia da cama, seu teor descritivo torna-se bastante literal. A cama é uma imagem em aberto, as palavras são mais determinantes. Usando o texto enquanto imagem, a composição formal escolhida, o fundo preto que ocupa quase a totalidade da imagem, com exceção da margem inferior, na qual em letra branca lê-se uma série de nomes e datas, não linearmente colocadas: como fio condutor, tem-se um apanhado de momentos decisivos da construção do movimento pelo direito dos homossexuais. Tem-se aqui um jogo de contraposição contra a narrativa histórica que, de costume, exclui do conhecimento comum tais personagens e acontecimentos. O *outdoor* coloca-se contra a sensação de isolamento e a historicidade comum a esta comunidade relegada aos "armários da história", a invisibilidade.

A austeridade da imagem tem algo da solenidade do negro enquanto luto e da disposição formal da lápide; ao mesmo tempo que seu vazio, se pensada junto ao uso corrente desse suporte, é subversivo: ela não dá nada a ver, senão letras, nomes e datas que para um público amplo pode ser sem referencial, portanto ininteligível. O vazio negro, um vazio estranho, contra uma paisagem urbana bombardeada por imagens de consumo e pela própria frenesi dos estímulos sensoriais dos centros urbanos é uma pausa e um silencio que possivelmente todos podem compreender. Fala-se sobre algum tipo de silêncio, de uma parte que está faltando. É um vazio que se assemelha apenas ao espaço disponível à venda, como vemos abaixo, em branco.

Quando se pensa esta obra em seu contexto de criação e considerando o projeto artístico do artista, a falta, o vazio e o enigma são elementos que começaram a ser empregados ao referenciar a AIDS. A doença em sua figuração despertou inúmeros problemáticas em termos do uso político e moral do uso da imagem das pessoas acometidas por ela como também nos sistemas de representação do corpo. Nas palavras de ordem entoadas pelo coletivo ACT UP em protesto à série *People with Aids* apresentada na exposição de Nicholas Nixon em 1988, e descrita por Douglas Crimp como imagens fóbicas que estetizavam a morte e o sofrimento daquelas pessoas (Crimp, 2015: 25), dizia-se algo como "parem de olhar para nós e comecem a nos escutar". Em 1992, alcançando um patamar ainda mais controverso, a marca de roupa Benetton, a partir da coloração de uma fotografia de Therese Frare que representava a família Kirby diante do

último suspiro de vida de seu filho com AIDS, utilizou o forte teor emocional e dramático da cena para criar propaganda sensacionalista para a empresa. Como resultado, observou-se um aumento de 24% nos lucros da empresa naquele ano (Times, 2016).

Imagem 4. Campanha da empresa Benetton, a partir da fotografia de Therese Frare, 1992. Coloração por Ann Rhoney.

As obras de Félix González-Torres permanecem em constante remontagem expositiva. Seus *outdoors* ganharam algumas apresentações ao redor do mundo, dentre elas: *Print/Out: Felix Gonzalez-Torres*, em 2012 (MoMA), em comemoração ao vigésimo aniversário de *34 Projects*: *Felix Gonzalez-Torres*, organizado em 1992 por Ann Umland para a mesma instituição (Conaty, 2012). Dois anos antes, nas cidades texanas de Dallas, El Paso, Houston e San Antonio foi organizado apresentações de treze de seus *outdoors* pelo Artpace San Antonio.(Castro, 2016). Na américa latina houve "Sem título (Bogotá, Caracas, São Paulo): a obra pública de Félix González-Torres", em território

brasileiro organizado no MAM-SP, em 2001, período em que a poluição visual da cidade ainda não havia implementado ainda a lei de 2005 Lei Cidade Limpa, que vetava o uso de *outdoors* para propagandas na cidade de São Paulo.

Referências:

"*Félix González-Torres [Untitled]*" (2017), In: *Art-Sôlido: Academic magazine of contemporary art*, 14 de Abril, 2017, Disponível em: https://artsolido.com/2017/04/14/felix-gonzalez-torres-untitled/ Consultado em: 25/06/2021

Basualdo, Carlos (2000), *Sem título: (Bogotá, Caracas, São Paulo): a obra pública de Félix González-Torres*. São Paulo, SP: CosacNaify.

Castro, Leslie Moody; Simblist, Noah; Campbell, Andy (2016), *Felix Gonzalez-Torres Billboards.* Artpace San Antonio.

Conaty, Kim (2012), *Print/Out: Felix Gonzalez-Torres. Inside/out: A MoMA and MoMASP1* Blog, Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/ Consultado em: 19/05/2021.

Crimp, Douglas (2015), "As fotografias no final do modernismo" In: *Sobre as ruínas do museu.* Tradução de Fernando Santos. [2. ed.] São Paulo, SP: Martins Fontes, 2015

Fuentes, Elvis. (2005), "Felix Gonzalez-Torres In Puerto Rico: An Image to Construct" *In: ArtNexus* 59, vol.4 , pp. 1-5 Panamericana Formas e Impresos AS.

Félix Entrevistas e outras coisas. Disponível em: https://queerculturalcenter.org/felix-gonzalez-torres/ Consultado em: 19/05/2021.

Katz, Jonathan D. (2015), "How AIDS Changed American Art". In: *Art AIDS America*: edited by Jonathan D. Katz and Rock Hushka. Washington: University of Washington Press, pp. 24-45.

"*The Face of AIDS* - 100 photographs: the most influential images of all time" (2016) In: *Time Magazine* Youtube. [11'13''], Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jxaCvvPr98E&list=PLYOGLpQQfhNKZWrx-1v96O7zvDVSngJLW&index=5. Consultado em 19/02/2021.

Arte pública na Amazônia urbana: a relação micropolítica nas obras de Lúcia Gomes e Éder Oliveira

Isabela Miranda de Azevedo
isabela.m.profissional@gmail.com
ICA-UFPA

Ubiraélcio da Silva Malheiros
ubiraelcio@ufpa.br
ICA-UFPA

A arte pública na Amazônia, no caso específico de Belém do Pará, nas primeiras décadas do século XXI, pode ser tratada como agente que conecta a esfera da micropolítica aos espectadores, a partir da resistência cotidiana. Relaciona-se à territorialidade amazônica como fator importante para a construção de resistência micropolítica ativa, abordada na análise de correlação de algumas obras da performer Lúcia Gomes (1966) e do pintor Éder Oliveira (1983), que têm em comum, em seus processos artísticos, as intervenções no espaço público. A análise das obras foram referendadas pelas perspectivas de curadores e críticos de arte do norte do país. Para olhares despercebidos, esses artistas não têm muitos traços comuns; desenvolvem investigações artísticas distintas, assim como técnicas e escolha de materiais. Entretanto, suas trajetórias se conectam e compartilham a mesma territorialidade.

Segundo Vera Pallamin (2000: 30), "a concepção de territorialidade está ligada a ordens de subjetivação em relação ao espaço, envolvendo condutas, representações e sentimentos de pertencimento expressos individual e coletivamente". Essas ordens de subjetivação incluem aspectos psicológicos, geográficos, econômicos e culturais, relações essas construídas através do coletivo.

A construção de forma mais palpável de territorialidade se dá através de memória coletiva. Segundo Deutsche (1991:54), "esta prática crítica da arte pode efetivar-se através da crítica institucional e da representação no trato com a "especificidade local" da obra. Faz-se como um modo de intervenção nas relações sociais que estruturam as organizações espaciais aí envolvidas,

retrabalhando-se seus vínculos históricos e ideológicos" (Pallamin, 2000: 41).

Portanto, pode-se dizer que a territorialidade "associa-se à promoção de identidade", à fatores climáticos e geográficos como a chuva da tarde e a influência da maré alta e da lua no trânsito da cidade de Belém. Culturalmente, a região norte diferencia-se do restante do Brasil devido às influências e presenças indígenas, negra e europeia portuguesa, com a utilização medicinal das ervas, a dança, a música agitada, a culinária, a religiosidade e as histórias e conhecimentos ancestrais. Estes aspectos estruturam a noção de pertencimento a um local através das experiências individuais transformadas em memórias produzidas no território e que compõem uma subjetivação coletiva.

Tratando-se especificamente do Pará, existem passagens históricas importantes, como a Cabanagem (1835-1840), para a construção da identidade amazônica. Existe uma retomada desse sentimento de afirmação, de pertencimento amazônico em forma de resistência, com desejo de autonomia.

> Segundo Castells, os revolucionários se tornaram brasileiros com um *status* ainda inferiorizado, como no sistema colonial, e esta lógica elaborou uma identidade de resistência (Castells,1999:24, apud Rodrigues, 2019:183).

Em essência, o ser amazônico, que Rodrigues define, "caracteriza de modo indelével os que nasceram ou habitam na região e cuja maneira de viver traduz suas indissociáveis raízes étnico-culturais demarcadas pela floresta, seus rios e mitos." (Rodrigues, 2019: 183). Enfatizo aqui a *afirmação* de pertencer a um estado do norte, pois em um país em que a organização social ainda é colonial, a hierarquia entre as regiões economicamente mais e menos ativas gera um falso sentimento de superioridade cultural dos dominantes para com as demais regiões. Portanto ser amazônico é resistência para existir, múltiplo e pluricultural. É ser subalterno em vários aspectos para os eixos sul e sudeste do país, e no campo da arte não poderia ser diferente.

A arte pública em estudo refere-se a obras dos artistas em questão, que se situam em um campo ampliado muito além da quebra da lógica do monumento e da escultura tradicional. Trata-se de intervenções urbanas, que remetem não só a espaços físicos da cidade (a rua, a praça, o porto e as feiras), como também a formas e a imagens mais democráticas e sensíveis, que revelam as vísceras das cidades em representações que indicam um caminho de visibilidade, afeto e resistência e que se referem a questões socioeconômicas e culturais da região.

Segundo Fernando Silva (2005: 21), arte pública "não se limita à própria edificação física, mas transita pelo Imaginário, por meio das relações sociais e culturais, pelo cotidiano dos frequentadores da obra". Pode-se compreender que ela se realiza para além dos espaços convencionais do circuito das artes visuais, como em museus e galerias. Desta maneira, pode-se enquadrar a arte pública aos espaços comuns da sociedade, passando de lugares físicos, como a rua, para o espaço cibernético. Portanto, a arte pública, antes atrelada quase exclusivamente à arquitetura e aos monumentos no espaço urbano, atualmente habita múltiplos territórios e segue no fluxo de intermitentes transformações da arte contemporânea.

Ou seja, como elucida Vera Pallamin em seu pensamento, a arte pública está atrelada com a arte urbana, e esta "configura-se como agente de memória política", uma apresentação e representação do imaginário dos indivíduos de uma cidade. E, no caso de Belém, talvez devido ao número de habitantes, com uma diversidade maior de pessoas em espaços mais compactos, seja mais intensa a necessidade de transformações no espaço urbano.

Segundo Nicolas Bourriaud, a arte relacional recebe destaque contemporâneo na busca de ressignificar a relação com o ambiente, principalmente no espaço urbano. De acordo com revista de arte "Página 22", 2011:

> "Os significados das obras de arte deixam a esfera da elite, do gueto especializado, para assumir as interpretações que cada um formula ao vê-las, senti-las ou ouvi-las. Não se tratam mais de tela e tinta a óleo, bronze ou mármore branco: a matéria-prima agora é a palavra, o som, a cor, que, vez ou outra, incorporam-se sob a forma de um lambe-lambe, uma parede iluminada, uma *performance* corporal. O artista passa a ser um cidadão que interfere na realidade à sua volta e, ao mesmo tempo, um trabalhador do cotidiano."(Página 22, pagina22.com.br, 2011).

Assim, percebe-se que as obras de Lúcia Gomes têm uma forte ligação com o conceito de arte relacional, pois sua poética está intensamente presente nas múltiplas linguagens e formas de expressão. Por um lado, algumas obras da artista circulam na macropolítica, ou seja, entre grandes bandeiras de militância social (ditadura militar, violência infantil, LGBTQI, feminismo). Já outras, estão ligadas aos afetos, aos abraços e ao amor, usando o próprio corpo como linguagem e formato, como forma de expressão.

Os aspectos de arte relacional inseridos nas obras de Éder Oliveira não são muitos. O principal a ser percebido é a cor vibrante, geralmente vermelha,

e estudos de tons de pele. A poética de Éder está norteada pelo estereótipo do homem amazônico (entre tons de pele ocre, vermelho e marrom) através do inconsciente coletivo, associada ao rótulo do marginal; reflete seu corpo no trabalho, utilizando a técnica da pintura para se expressar. Seu trabalho também extrapola / transcende para macropolítica, quando a inquietação com o corpo surge pela associação ao rótulo do marginal.

A micropolítica como ponto de interseção nas obras de Gomes e Oliveira

O conceito de micropolítica pode ser explicado como uma ordem de organização social no âmbito das ações cotidianas, que partem das duas formas de absorver o mundo, através da "subjetividade" e do "sujeito", como explica a Psicanalista Suely Rolnik em entrevista para o *site* :

> "(...) tenho que falar de dois tipos de experiências que fazemos no mundo. A primeira é a experiência imediata, baseada na percepção que nos permite apreender as formas do mundo segundo seus contornos atuais – uma apreensão estruturada segundo a cartografia cultural vigente. Em outras palavras, quando vejo, escuto ou toco algo, minha experiência já vem associada ao repertório de representações de que disponho e que, projetado sobre este algo, lhe atribui um sentido. Este modo de cognição é indispensável para a existência em sociedade, porém essa é apenas uma entre as (múltiplas) experiências que a subjetividade faz do mundo e que operam simultaneamente. Trata-se da experiência do que chamamos de "sujeito". Em nossa tradição ocidental, confunde-se "subjetividade" com "sujeito", porque nesta política de subjetivação, é apenas esta capacidade que tende a estar ativada. No entanto, a experiência que a subjetividade faz do mundo é potencialmente muito mais ampla, múltipla e complexa." (Rolnik, A hora da micropolítica - Entrevista com Suely Rolnik: Goethe-InstitutBrasilien, 2016)

A micropolítica são ações, sentimentos e situações 'pequenas' do cotidiano por vezes até banalizadas como "desejo, sexualidade, família, afetos, corpo, cuidado, enfim, tudo que é íntimo, e que por isso mesmo, precisa ser valorado"(Rolnik, 2018: 18 apud Lambert, 2020: 125). A micropolítica ativa está diretamente relacionada à resistência, com "r" minúsculo, como explica Rolnik em entrevista originalmente publicada pela revista Re-visiones, escrita pela Fernández Polancos, reescrita por Antonio Pradel, no Goethe Institut Brasilien:

> “ [...] são práticas que incidem na dimensão micropolítica da existência coletiva e que não param de proliferar. Elas nos oferecem condições favoráveis para problematizar e ressignificar a palavra resistência, que ainda pode nos servir para qualificar a força das ações de desmontagem do intolerável, já que por ora não dispomos de uma palavra que tenha mais sintonia com o tipo de ativismo que vem sendo praticado.”(Rolnik, A hora da micropolítica - Entrevista com Suely Rolnik: Goethe - Institut Brasilien, 2016)

A palavra resistência está comumente associada à militância, a quem defende uma causa e participa ativamente a favor de um ideal político ou social. A resistência ativa, acima proposta por Rolnik, consiste no sentido ampliado da palavra, para além das grandes manifestações e greves nacionais, é a resistência que pode ser feita em casa, nas comunidades, em seu bairro.

O ato de ser artista é resistência, pois trata-se de um exercício de liberdade em meio às tantas amarras sociais, independente da linha poética estar declaradamente ligada a grandes causas e lutas políticas. É necessário desconstruir essa visão, no campo das artes, sobre a perspectiva de hierarquia de importância e/ou relevância da obra.

A artista Lúcia Gomes (1966), com mais de 20 anos de carreira, nascida em Belém do Pará, tem uma posição bem consolidada no mercado da arte, tanto nacional quanto internacionalmente. A artista tem uma postura ativa e muito perspicaz; atenta para a realidade ao redor, coloca seu trabalho no plano do real. Lúcia trabalha entre diversos meios para realização de suas obras, adotando novos modelos de ação, sempre a “procura de constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (Bourriaud, 2009:18).

Na obra *Pipaz,* 2006 (figura 1), que consistia em empinar pipas, em que cada uma tinha uma letra grande para formar a palavra ‘paz’ escrita no céu, a artista convida os trabalhadores e transeuntes a do mercado do Ver-o-Peso a ocupar esse espaço e manifestar sua obra, que foi uma ação da exposição do salão Arte Pará 2006.

Assim, a obra se dá pela ação e pelo processo; rasga o céu do lugar formando uma coreografia simulada pelas pipas em sobrevoo. Assim, a artista deixa a sua mensagem, relacionando “a corriqueira disputa entre garotos ao empinarem suas pipas – nossos tradicionais papagaios e gandulas – no céu, tentando derrubar uns aos outros [...] a artista fala das disputas de adultos,

não menos infantis, na política em que o mundo se inscreve, imerso em guerras" (Maneschy, 2006). Estão incluídos também a disputa desse espaço e seus conflitos, entre as diferentes esferas e ambientes que se relacionam a esse lugar – como público e privado, a preservação da memória e/ou o compartilhar diferentes usos e significados que os habitantes lhe atribuem.

Lúcia Gomes constrói obras efêmeras em anos espaçados, mas com as mesmas inquietações. Tanto em "Pipaz (2006)", quanto em "Pacíficos" (2013) – quando a artista convida ao público a compartilhar um abraço dentro de um coração desenhado a giz no chão onde a ação ocorre –, são ações micropolíticas de ampliação do sentido de resistência de esquerda, pois estas ações específicas falam de compartilhar o amor coletivo entre aqueles dispostos a participar da sua obra. De maneira colaborativa, atua na identificação de "pequenos" gestos que podem ser realizados no dia-a-dia para despertar indivíduos que podem agir como multiplicadores em suas esferas sociais, e refletir diferentes questões sociais refletidas e vivenciadas em no espaço urbano.

Figura 1. PIPAZ, Lúcia Gomes, 2006, Performance. Fonte: Lúcia Gomes, 20 anos de Arte e Ativismo – XUMUCUÍS (xumucuis.org).

Nessa perspectiva, a obra "É só uma gripezinha? Ditadura Nunca Mais! Respeite a Saúde e a Democracia Brasileira! AI5 NÃO!", consiste em uma fotografia lançada nas redes sociais (figura 2), fazendo alusão a uma fala do presidente da república brasileira, em discurso oficial, sobre as medidas contra o Covid-2019, em março de 2020. Faz uma crítica ao governo desumano e comprometido com o descaso à saúde pública brasileira atual, aludindo a um dos períodos mais sombrios da história do país, a ditadura militar (1964-1985). Assim, utiliza o ciberespaço para fazer a sua arte em época de isolamento. Por meio de um *post*, convoca o público a replicar o seu gesto (enviar fotografias com máscaras, fora do lugar usual) e faz com que todos que compartilhem do seu posicionamento possam se manifestar, gerando uma ação artística e política, possível pelo engajamento dos seguidores da artista.

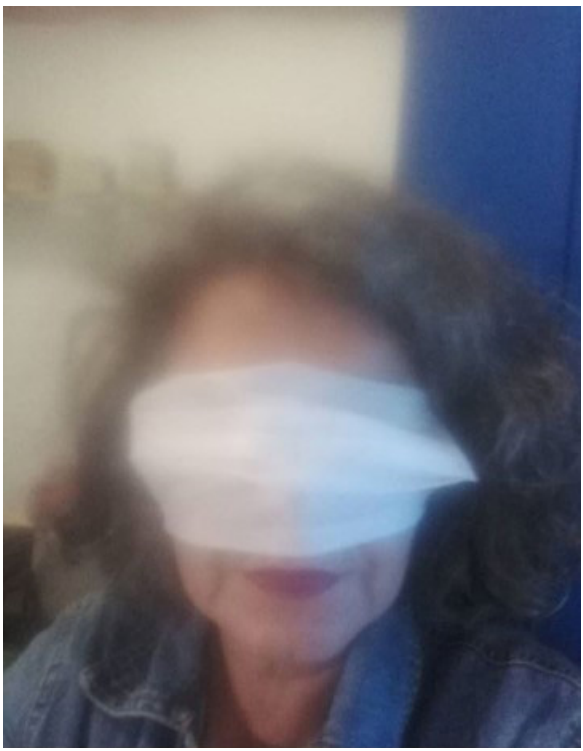


Figura 2. Lúcia Gomes, 2020, É só uma gripezinha? Ditadura Nunca Mais! Respeite a Saúde e a Democracia Brasileira! AI5 NÃO!,2020. Fonte: instagram da artista(@luciagomes411).

Esta ação no espaço cibernético foi um convite aos seguidores da artista a gerar um movimento militante através dessas réplicas, criticando o governo e comparado-o à ditadura militar (1964-1985). Sobre a atuação de Lúcia no meio virtual, o pesquisador da arte Gil Vieira aponta que

> "O ciberespaço, enquanto ferramenta para produção, disseminação a recepção de práticas artísticas, faz com que sejam postas em prática novas dinâmicas, muitas vezes alheias ao sistema da arte contemporânea. As obras de Lúcia Gomes enviadas através do ciberespaço não passam por nenhuma espécie de seleção *a priori* feita pelos agentes do discurso da arte (artístico). Entretanto, se dizemos que estes objetos virtuais são objetos artísticos, automaticamente estamos inserindo-os no circuito da arte contemporânea – é o fazemos simplesmente pelo fato de Lúcia Gomes já fazer parte do discurso da arte, enquanto artista."(Vieira, 2012: 1984).

Gomes é ativa nas redes sociais. Como pessoa, assume uma postura militante que transpassa para suas obras, e sempre se posiciona politicamente – fato visível na relação Arte/ativismo presente na vida e obra da artista – de tal maneira que se pode traçar uma linha de frequência nas ações e *performances* realizadas com a intenção artística voltada para a Ditadura Militar que ocorreu no Brasil de 1964-1985, além de outras temáticas relacionadas à mulher, à comunidade LGBTQI e à ecologia.

Éder Oliveira (1983), tem quase 20 anos de carreira, e nasceu em Nova Timboteua, localizada na região bragantina, nordeste do estado do Pará. Para ele, a cultura da cidade recebia uma forte influência da periferia de Belém. A questão da identificação física, da diferença que predominava no início dos anos 2000 entre os frequentadores da Universidade Federal do Pará (UFPA) e os habitantes dos bairros Guamá e Terra Firme, onde está localizado o campus do curso Artes Visuais, era muito inquietante, pois ainda não havia políticas públicas, como o sistema de cotas, para mudar as desigualdades sociais, que refletem diretamente em quantidade de oportunidades.

A poética do artista Éder Oliveira se manifesta pela forma mais tradicional, através da pintura, com variação de suporte entre muros e telas. A identidade do homem amazônico é uma inquietação que está expressa em seu trabalho desde o início da carreira do artista, questionando a sociedade sob o fato do homem mestiço, negro amazônico estar ligado ao estereótipo marginal, criminal e, através do apontamento, registrando a necessidade de desconstrução deste rótulo.

Sobre a construção da intenção artística, Oliveira revela que "pintar os muros da cidade foi o melhor meio que encontrou para se contrapor", a um sistema violento de criminalizar o corpo negro, mestiço, indígena, que é maioria entre a população nortista. Segundo o professor e pesquisador Orlando Maneschy

> "com sua produção, Éder Oliveira nos expõe uma condição fatídica que os menos favorecidos enfrentam em um país em que uma vergonha histórica persiste, erigida na discriminação imposta aos desvalidos, num estado de exceção calcado na opressão do herdeiro do sujeito nativo e, mesmo sendo este um país mestiço, a fantasia estética anglo-saxônica se impõe. (Maneschy, 2018: 159).

As pessoas anônimas, tiradas de fotos de jornal policial, que provavelmente não eram mais transeuntes, não estavam mais andando pelas ruas, por alguma situação criminal. Oriundos, geralmente, de outras cidades e municípios do estado, e habitando o entorno da cidade, esses jovens sem oportunidades acabam tomando o caminho da marginalidade. Segundo Resende e Andrade (2011: 2), "Em geral, enquanto a literatura internacional ainda apresenta discordância em torno da significância, os trabalhos nacionais encontram uma relação recorrentemente positiva e significante para a desigualdade de renda como determinante do crime."

A cor é um aspecto de muita relevância no trabalho do artista, pois depois da descoberta do daltonismo, transformou a aparente desvantagem em uma potencialidade e a agregou em seu trabalho, adotando tons mais intensos e cores primárias no início, com ênfase no vermelho, como a demonstra (Figura 3) a seguir.

A obra artística, que foi pensada para ocupar um espaço público, não conta apenas com o artista como seu construtor, pois está sujeita aos impactos do clima, das circunstâncias urbanas e das ações humanas. Acredito que a efemeridade da obra apresenta um aspecto interessante, como existir/resistir num tempo. A importância do registro, da memória sobre um lugar, é equivalente à construção do pensamento sobre as transformações no presente.

A inquietação de Éder, sob a perspectiva da micropolítica, está mais ligada ao aspecto do corpo, conectado a ele o desejo de ir para além das significâncias que a sociedade colonial-capitalista atribui a esse corpo. O artista toma algo da esfera do seu íntimo para transmutar em resistência através da potência criativa. E isso pode ser trabalhado dentro das duas esferas citadas

anteriormente, sujeito e subjetividade, cabendo, nessa última, a liberdade do artista para criar conexões, redes e estratégias de resistência para rever, reconstruir e ressignificar-se como sujeito, utilizando-se da subjetividade para expandir as possibilidades do sujeito masculino, em particular amazônico mestiço e negro expressar-se e existir no mundo.

Figura 3. Éder Oliveira, 2015, sem título, intervenção urbana, Belém-Pa. Fonte: site do artista.

Em uma sociedade patriarcal, como bem sabemos, existem dois "papéis" a ser exercidos: um para a figura "feminina" e outro para a figura "masculina". O primeiro, felizmente, vem sendo desconstruído e combatido ativamente nos últimos séculos, até o nível alcançado atualmente, mas que ainda tem muito espaço para crescer. Mas e quanto à busca de autenticidade masculina, agora que o homem branco não pode mais gritar aos quatro ventos que é "universal"?. Como se identificam e se reconhecem os homens que não fazem parte de grupo seleto?!

O trabalho de Éder acontece não só nas ruas, mas também dentro das galerias, seja como *site specific* ou em pintura sob tela, como é o caso da obra

“Autorretrato”, 2016. Na cena da obra, o artista se representa de perfil; seu braço cruza a tela, passando por cima do rosto, na região dos olhos em vermelho, de um rapaz negro centralizado na tela. Para manter-se erguido, o rosto do rapaz é segurado por um braço uniformizado com as cores da polícia. A investigação de Éder Oliveira revela um princípio de movimento em busca de arquétipos, a partir do seu lugar de fala de homem não-branco, em uma busca incessante de nuances micropolíticas dentro de um mesmo aspecto: o homem negro, mestiço, indígena é sinônimo de criminoso?!

Figura 4. Éder Oliveira, 2016, Autorretrato, óleo sobre tela, 297 x 205 cm. Fonte: site do artista.

A obra acima “Sem Título”, 2018 (Figura 4), pintada sob um conjunto de oito telas, demonstra a necessidade do artista se incluir paulatinamente em suas obras, colocando-se na questão da representatividade. Ao se colocar entre outras duas figuras, de homens com a estética comum amazônica, está pontuando que é um deles, mesmo em segundo plano, quase camuflado com o fundo negro.

O artista, muitas vezes, sofre uma pressão interna para pensar sobre si. A condição de estar no lugar subalterno o levou a exercer uma resistência em campo expandido através da pintura em muros, representando o homem amazônico. O início nas ruas exprime a necessidade de ter seus iguais/semelhantes vistos pela cidade, com a possibilidade de serem lidos de outra maneira, já que só andam em páginas policiais, enquanto os *outdoors* mostram apenas os brancos.

Conclusão

A micropolítica está inserida na poética dos dois artistas paraenses: para Lúcia, os afetos, para Éder, o corpo, a identidade e, em certa medida, o desejo de se ver representado. São esferas que estão inseridas dentro da definição de um campo ampliado da arte pública amazônica. Os artistas atuam com maestria no campo íntimo do indivíduo e no coletivo, fazendo com que questionemos a nossa atuação em nossos ciclos individuais. Basta estar atento ao derredor, perceber o que nos afeta e como afetamos os outros e, por sua vez, reproduzir ações conscientemente, com impacto positivo ou não, para as pessoas dos lugares onde esses artistas expuseram. O impacto será mais intenso para os que se identificarem com eles, seja pelo tema do trabalho, seja pelo gênero, raça, ou território, no caso, a região amazônica.

Éder projeta-se em suas obras; a singularidade do seu trabalho vem através do ato revolucionário de buscar satisfação e auto-estima através da representação do próprio corpo; escolhe criticar a sociedade pelo rótulo absurdo que nos vendem, literalmente, nas bancas de jornal e, simultaneamente, o artista constrói pontes que conectam com os transeuntes e espectadores, que sentem a mesma ausência de múltiplas formas de estar representado em vários espaços e meios de comunicação.

Lúcia, por sua vez, envereda pela micropolítica de outra maneira, exercendo a resistência ativa, pois suas ações estão sempre direcionadas a gestação de movimento. Seu trabalho é dinâmico, como um pulmão que inala problemas sociais e expira performances, em que faz-se necessária a participação de pessoas para que se mantenham vivas, como é o caso das obras citadas neste artigo. Este movimento individual da artista busca, de tempos em tempos, conscientizar as pessoas sobre questões sociais importantes. Mas no mundo frenético que valoriza mais as notícias ruins, é difícil, às vezes, acompanhar o que é necessário e urgente. A artista faz o trabalho de curadoria de problemas

que estão em seu entorno e os joga para o público, como um rio que traça caminhos diferentes, mas seguindo sempre na mesma direção, desaguando no mar. O grande paralelo que pode ser traçado entre Lúcia e Éder é a resistência; nele, o instigar a esfera do íntimo; nela, o puro ato de apontar problemas do coletivo, para o coletivo resolver, mesmo que em pequena escala.

Referências:

Lambert, Nathalia (2020). "Que caiam todos! Memória, afetos e levantes!". Universidade Federal Fluminense. *Arte Pública no Brasil: contextos e interações*, editora PPGCA-uff, pp. 115-128. Disponível em: https://geapbr.files.wordpress.com/2020/11/geap-br-2020-anais-6-11-2020.pdf. Acesso em: 19.11. 2020.

Maneschy, Orlando (2007). "A vida e o trabalho de Lúcia Gomes". ANPAP, art. 046. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/046.pdf. Acesso em: 08.11. 2020.

Maneschy, Orlando (2018). "Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos". Revista Estúdio. 150-159. Disponível em: Eder_Oliveira_a_Amazonia_nao_e_para_os_fracos_Revista_Estudio_v9n23a16420200408-113359-wjngmb.pdf (d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net). Acesso em: 25.02.2021.

Pallamin, Vera (2000). *Arte Urbana. São Paulo: Região Central (1949- 1998) Obras de caráter permanente e temporário*. FADESP, pp. 30-45.

PÁGINA 22 (2011). Arte Relacional. Revista Página 22. Disponível em:Arte relacional - Página22 (pagina22.com.br). Acesso em: 22.11.2020.

Rolnik, Suely (2016). "Entrevista com Suely Rolnik A hora da micropolítica". Goethe Institut Brasilien, Madrid. Disponível em: A hora da micropolítica - Entrevista com Suely Rolnik: Goethe - Institut Brasilien. Acesso em: 10.02.2021.

Resende, João P.; Andrade, Mônica V. (2011). "Crime social, castigo social: desigualdade de renda e taxas de criminalidade nos grandes municípios brasileiros". São Paulo J, Estud. Econ., vol.41, nº1. Disponível em:

http://dx.doi.org/10.1590/S0101-41612011000100007. Acesso em: 12.03.2021.

Rodrigues, Deise Simões (2019). *Revolução cabana e construção da identidade amazônida.* Editora da Universidade do Estado do Pará-EDUEPA, Belém, p. 183- 185.

Silva, Fernando Pedro (2005). *Arte Pública- Diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte, Editora C/Arte.

Viena, Gil (2012). "Proposições Artísticas da Paraense Lúcia Gomes e as Multiterritorialidades na Arte Contemporânea". ANPAP, simpósio 11.

Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/gil_vieira_costa.pdf. Acesso em: 20.11.2020.

Indio Muerto Vive: Prácticas Artivistas y lenguajes de posibilidad ante la crisis socioambiental contemporánea

Rocío Arisnabarreta
IIGG-UBA

En el presente trabajo exploraré los cruces entre lucha socioambiental y prácticas artivistas a través del análisis de una performance efectuada en el año 2017 en defensa del humedal[1] "Indio Muerto", ubicado en el Partido de Saladillo, en el centro de la provincia de Buenos Aires. Se trata de un trabajo que rescata los sucesos desde la subjetividad y la afectividad de sus hacedores, haciendo uso de entrevistas en profundidad y del archivo digital disponible sobre el acontecimiento rememorado.

Dicha intervención estuvo organizada por el Centro Rural de Arte (CRA), un colectivo orientado a la generación de proyectos artísticos en territorios rurales que desde el año 2013 funciona en la localidad de Cazón, un pueblo de 300 habitantes ubicado a 12 km de la ciudad de Saladillo. El grupo está formado por cuatro miembros pertenecientes a la actividad teatral, la danza, la gestión de eventos y la producción agropecuaria; esta pauta de intercambio de haceres es una marca constante en los proyectos de CRA, no sólo debido a la procedencia interdisciplinaria de sus miembros, sino también por los intereses y saberes de otros colaboradores que se suman a sus iniciativas.

Las acciones del colectivo pueden inscribirse dentro de las prácticas "artivistas". Se trata de prácticas culturales que combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa y se distinguen por su tendencia a la hibridación, la interdisciplinariedad, el papel nodal concedido

[1] Se trata de ecosistemas que permanecen en condiciones de inundación o con su suelo saturado con agua de forma permanente o semipermanente. Constituyen una de las principales fuentes de agua para las poblaciones humanas y son reservorios de biodiversidad. De ellos dependen, la provisión de agua para distintos fines; la recarga y descarga de acuíferos; la protección de recursos de agua dulce contra la salinización; la mitigación de inundaciones; el control de la erosión; y la estabilización de costas y de microclimas.

a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación, el cuestionamiento a distancia entre creador y creación o entre público y acción a través del carácter cooperativo y autogestionado de sus producciones, las súbitas intervenciones en lugares inesperados y la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos (Delgado, 2013: 70).

Imagen 1. Acción Indio Muerto Vive. Foto: Ramiro Iturrioz.

La *performance* "Indio Muerto Vive" es el resultado de una residencia realizada por el grupo que convocó a artistas de diferentes partes del país y la región a residir por cuatro días en Cazón, con el objetivo de asociar sus motivaciones personales con los disparadores que se derivaban del territorio.[2] Vecinos del pueblo -con y sin trayectorias en el ámbito artístico- y artistas "foráneos" convivieron en un campamento y participaron de diferentes actividades y talleres. Uno de esos días, el grupo ECOS -una organización socioambiental del partido- presentó la problemática del humedal de Indio Muerto, el cual se encuentra en una situación dramática debido a una acelerada sequía producida por la construcción de canales clandestinos generando gran mortandad de biodiversidad. En el afán de "aumentar el rendimiento y productividad" de los campos aledaños al humedal, los productores

[2] Los colectivos participantes fueron : PAPO – La Paternal (Buenos Aires), Pedaludico cheLA (Buenos Aires), La Sede (Buenos Aires), Baró – Cutró (Buenos Aires), Revista Boba (La Plata), Ecos (Saladillo), Espacio Liberatta (Saladillo), Proyecto Reserva Protegida Laguna Indio Muerto (Saladillo), Eco lectivo (Buenos Aires), Empoderadas (Saladillo), Huertas y Frutos (Saladillo), Proyecto Hermosura (Cura Malal), Archipiélago (Buenos Aires), f.a.d.a.c.m.a. (Mercosur y alrededores), colectivo micro (Buenos Aires), IQ Lab (Buenos Aires), Casita de las Vías (Saladillo), C.C.Cielo Abierto Armando Labolita.

construyen canales para acelerar el escurrimiento de áreas puntuales reduciendo así las inundaciones que son parte natural del ciclo del ecosistema. En este trabajo, utilizo el término "*performance*" para referirme a acontecimientos-protestas políticas, rituales, teatro, danza, etc.- que implican comportamientos teatrales o relativos a la categoría de evento. Se trata de una práctica generalmente separada de otras que la rodean, representando un evento diferente de la vida cotidiana. El hecho de que se encuentre separada de otras prácticas sociales no implica que la *performance* no sea "verdadera", por el contrario, la misma puede "destilar una verdad más verdadera que la vida misma" (Taylor 2013: 31). A continuación, presentaré lo ocurrido durante la *performance* -a través de un relato construido por una de las participantes durante una de las entrevistas- para luego analizarla en diferentes apartados.

I- La *performance*

> Te voy contando lo que me acuerdo y después mecho. La intervención en sí fue en Indio Muerto, tipo 3 de la tarde. Había gente pescando y eso. Así que la gente no entendía nada de lo que estaba pasando. Yo llego y era como que ya estaban todos con plumas en la cabeza, cosas colgadas y máscaras. Habían hecho máscaras. Con todas cosas naturales porque las habían hecho en Cazón.
>
> Bueno y estábamos ahí para disfrazarnos, pero nadie hablaba de disfraces. Ese es el tema. Cuando estás haciendo la intervención, estábamos todos como, re compenetrados de lo que hacíamos ¿no? No lo pensábamos como un disfraz, pensábamos, yo creo en serio esto, pensábamos que estábamos haciendo una ceremonia.
>
> Se había hecho un tótem también, porque habían pensado que quede algo, que no sea sólo un 'hacemos la ceremonia y nada más'. Sino que quede algo. Entonces se hizo un poste, que se buscó ahí un palo de un quincho y le clavaron todos...*slogans*. Yo le digo *slogan*, ellos le dicen *hashtag.* Así, cartelitos. Y eso se clavó, en la punta de Indio Muerto, del *camping*, en donde entra el agua. El tótem tenía un riñón, porque los humedales son los riñones del planeta.
>
> También habían llevado silo-bolsa, tenían como unas capas, otros ya habían ido todos de negro. [...] Yo me puse el poncho de silo. Varios se pusieron el poncho de silo, y fuimos todos caminando, caminando, caminando.
>
> Bueno y ahí entra la parte de Rosario. Rosario. Fuimos todos cantando, todos cantando, todos cantando. Rosario cantaba 'Indioooooooooo', pero con una voz... impresionante. Y todos la seguíamos.

Bueno íbamos así cantando, 'Indio Muerto Vive, es el humedal, Indio Muerto Vive...' Algo así era la canción, ¿no tenés ahí la letra? Hace un rato la tenía, ahora la perdí. Era sencilla, pero muy clara. Fuimos caminando así cantando, hasta la punta y clavamos el tótem y bailamos y cantamos.

Y ya se estaba poniendo el sol y se produjo como un momento, sí. Muy místico.

(Andrea Tortorolo, Integrante del grupo Ecos, participante de la *performance* Indio Muerto Vive).

Imagen 2. Acción Indio Muerto Vive. Foto: Centro Rural de Arte.

II-Chthuluceno: lenguajes de posibilidad, lucha socioambiental y práctica artística

Los movimientos socioambientales se instalan en un campo de difícil disputa. En el plano global, deben confrontar directamente la acción de las grandes empresas transnacionales que se han constituido en los actores hegemónicos del modelo extractivo-exportador. Mientras que, en el plano local, deben confrontar con las políticas de los gobiernos -municipales, provinciales y nacionales-, que en su mayoría consideran que las actividades extractivas

constituyen la vía más rápida hacia un progreso y desarrollo, siempre trunco y tantas veces postergado en estas latitudes (Svampa y Viale, 2017: 38).

En este contexto, asumir la crisis socioecológica conlleva el desafío de pensar alternativas al modelo de producción dominante, elaborar estrategias de transición que marquen el camino hacia una sociedad post-extractivista, que habiliten otras miradas en la relación con la naturaleza. Implica inventar otros modos de nombrar el mundo, otras historias sobre nosotros que permitan abrir posibilidades de existencia; una tarea para la que las prácticas artísticas parecen particularmente pertinentes, sobre todo aquellas -como las desarrolladas por CRA- que abiertamente exploran los límites entre arte y ciencia activando movimientos especulativos, de empuje a los límites estéticos y epistemológicos.

La crisis socioambiental enfrenta a los sujetos a una disyuntiva paralizante: seguir creyendo en las promesas del progreso que nos han traído hasta aquí o abandonarnos a la distopía decadente del fin del mundo. En este punto Haraway (2019) propone la figura poética y política del Chthuluceno que invita a aprender a vivir y morir en un planeta irremediablemente herido. Chthuluceno es una caja de herramientas para pensar y hacer en el presente:

> [...] un artefacto denso y provocador que captura todo el vacío de sentido que suscita la crisis socioambiental y a la vez llama a abordarlo desde la experimentación, la imaginación, el juego, pero también la urgencia, la responsabilidad y el cuidado mutuo. Un instrumento para asumir lo que ocurre en los ríos, en las aguas, en los océanos y las atmósferas para habitarlos sin miedo, pero con coraje. El Chthuluceno es una figura experimental que abre un tiempo-espacio otro (Ptqk, 2019: 22).

La *performance* analizada puede entenderse en relación a esta figura ya que invita a la experimentación con lenguajes y saberes disímiles para afrontar la crisis socioambiental del presente. Durante la residencia se pusieron en juego una serie de ejercicios liminares que se encuentran en los pliegues entre el arte y lo político, entre lo real y lo ficticio, entre lo rural y lo urbano, entre lo que es y lo que podría ser.

III- Entre lo rural y lo urbano

Las representaciones del espacio en las Ciencias Sociales se apoyan en la idea de que las culturas son entidades que ocupan espacios naturalmente

separados entre sí. Se anudan determinadas culturas a determinados lugares convirtiendo al espacio en una especie de plano neutro sobre el cual se inscriben las diferencias culturales, las memorias históricas y las organizaciones sociales. Desde esta óptica las nociones de lo "rural" y lo "urbano" no se problematizan, asumiéndose como espacios naturalmente dados a los que se enraizan diferentes formas de ser y estar en el mundo (Grupta y Ferguson, 1992: 234).

Dicha perspectiva impide pensar los modos jerárquicos a través de los cuales el "campo" y la "ciudad" se conectan y constituyen mutuamente. Al sustraer el espacio del ámbito analítico se invisibiliza que la dualidad campo/ciudad no es algo dado, sino una construcción asimétrica de lugar que se instauró en el proceso de consolidación y expansión del capitalismo. Se trata de una operación simbólica que "espacializa las subjetividades" -asociando lo civilizado a la ciudad y lo salvaje al campo- a la vez que "espacializa el tiempo" -colocando el pasado en lo rural y el presente/futuro en el espacio urbano- (Kropff, 2011:81). En este sentido, la *performance* resulta disruptiva ya que yuxtapone, en un mismo tiempo-espacio, actores y prácticas que -según esta dicotomía- deberían estar separados.

A través de la *performance* se disputan las configuraciones espaciales. En su análisis sobre la Fiestas del Rosario de Iruya, Averburg (2015: 33) interpreta que el despliegue espacial de las actividades contribuye a darle a Iruya una identidad distintiva de la que emerge su constitución como lugar. Al igual que las calles de Iruya van adquiriendo sacralidad a medida que pasan las procesiones llevando a la virgen, los participantes de la *performance* dotan de sacralidad al espacio del humedal a medida que avanzan en su caminar "mantralizando el espacio" con su canto (López, 2018: 12).

A través de esta *performance* el espacio re-emerge como lugar, generando un contra-emplazamiento ante la lógica espacial hegemónica. Mediante esta "ritualización del espacio" los lugares cambian, se modifican -al menos por un tiempo- durante y luego de que una movilización acontece, convirtiéndolo en un "lugar practicado" (López, 2018: 16).

Imagen 3. **Acción Indio Muerto Vive. Foto: Centro Rural de Arte.**

IV-Entre lo natural y lo artificial: lo que oculta o muestra un disfraz

> ¿Que son los vestuarios? ¿Son elementos rituales o festivos? ¿Revelan pensamientos mágicos, poéticos, lúdicos? ¿Nos muestran o nos ocultan? ¿Separan o incluyen? (Nilda Rossemberg, Proyecto Hermosura, participante de la *performance*).

A pesar de su carácter extraordinario, el evento no es vivido como algo totalmente ficticio y separado de lo real, en palabras de mi interlocutora: "estábamos ahí para disfrazarnos, pero nadie hablaba de disfraces, yo creo que realmente pensábamos que estábamos en una ceremonia". Retomando estas reflexiones me pregunto: ¿Qué son/hacen los vestuarios en una *performance*? ¿Qué revelan y ocultan sobre la realidad? Detrás de estas preguntas se encuentra un interrogante más general: ¿De qué maneras se entreteje la *performance* con lo cotidiano, lo ficticio con lo real y la imaginación con la acción política?

Desde una mirada esencialista podría parecer contradictorio el uso de silo-bolsa en una acción de defensa del humedal ya que significa utilizar un material directamente asociado al modelo del agronegocio que se pretende criticar. En la *performance* no se representa un sujeto "tradicional" ni "liberado" o libre de tensiones: vemos un sujeto enmarañado y contaminado que busca

conectarse e implicarse con la crisis socioambiental que lo atraviesa. Este posicionamiento no busca retornar a un lugar idílico, una suerte de jardín edénico original, en donde los humanos se relacionaban en supuesta armonía con la naturaleza. Tampoco busca resignarse ante el avance del sistema, sino que trata de operar sobre el presente apostando por las alianzas entre humanos, plantas y tecnologías. De esta manera, en la *performance* se materializa una figura irónica -seres vestidos con hojas/ramas y silo-bolsas- que está precisamente en el origen del problema.

V- Entre lo real y lo ficticio: mitos y agencias inquietantes

En el contexto del activismo socioambiental, el arte puede generar una interrupción en lo cotidiano mediante la construcción de situaciones envolventes que dislocan las dinámicas de los espacios habilitando aperturas que invitan a visualizar y sentir diferentes ontologías, visiones de lo común y formas de relacionarnos con el territorio (Melinski y Serafini, 2020: 20). La siguiente leyenda, construida durante la residencia, expresa esta exploración de otras ontologías:

> Según cuenta la 'Leyenda del Indio Anfibio' en la vasta zona de humedales que atraviesan estos territorios habitaba una tribu indígena dentro de la cual uno de sus integrantes era una mezcla de ser humano y pez. La narración indica que tras una temporada en la que el humedal creció mucho más de lo previsto, toda la tribu desapareció, aunque este indio (el más joven de su grupo) habría sido el único sobreviviente. Quienes sostienen que los integrantes de la tribu se ahogaron, justifican la supervivencia del indio anfibio en las aletas y branquias que poseía.
>
> Sin embargo, hay también quienes dicen que, habiéndose transformado todos los integrantes de su tribu en distintas especies de aves y peces, este indio (vivo) es el encargado de proteger el ciclo natural del humedal para que ellos puedan sobrevivir. Es por ello que actualmente está extendida la creencia de que el indio maldice las tierras de quienes realizan canales que modifican los cursos naturales de agua, haciendo que el rendimiento de los campos sea muy bajo, y destinando al fracaso a los pocos recursos que surjan de ellos" (Texto subido por los participantes a Wikipedia).

En sus reflexiones sobre las concepciones indígenas del territorio, Echeverri (2004: 262) propone una noción no-areolar del territorio, en donde el mismo es concebido como un tejido, una red en la cual los sujetos ocupamos un

nodo. La noción areolar de territorio se ajusta bien a la representación en mapas bidimensionales -en donde el observador se encuentra por fuera y por encima del territorio- en cambio la noción no-areolar se ajusta mejor a una representación modelada como un cuerpo viviente que se alimenta, se reproduce y teje relaciones con otros cuerpos. Desde estas definiciones, podríamos pensar que la *performance* implica una perspectiva no-aerolar del territorio en la medida en que los participantes conciben al humedal como un conjunto de agencias, con las cuales hay que estar en "buenas relaciones".

El mito del indio anfibio explora modos alternativos de vincularse con la naturaleza que cuestionan la lógica occidental en donde ésta es concebida como una "canasta de recursos" cuya única función es satisfacer las aparentemente infinitas necesidades humanas (Gudynas, 2015: 272). En este sentido este mito tiene sus resonancias con la cosmología amerindia que concibe que todas las entidades de la naturaleza son humanas. Desde el punto de vista de las cosmologías amerindias "los occidentales no vemos más allá que los reflejos y simulacros de nosotros mismos, en lugar de abrirnos a la inquietante extrañeza de las relaciones con infinidad de agencias, a la vez inteligibles y radicalmente otras, diseminadas por todos el cosmos" (Danowski y Viveiros De Castro, 2019: 21). El mito del Indio Anfibio retoma, con ironía, esta cosmología despertando cierta "inquietante extrañeza" al imaginar que los seres vivos poseen un origen humano.

La creación de este mito implica que los participantes jueguen con la historia local: no es un invento desde cero, sino que está construido a partir de relatos que circulan en la comunidad sobre el origen del nombre de las lagunas. La construcción de mitos es un modo de accionar político, implican actos de nombrar al mundo y de expandirlo (*Ibíd*). El régimen semiótico del mito es perfectamente indiferente a la verdad o falsedad objetiva de su contenido, lo que nos lleva al carácter simultáneamente real y ficticio que se juega constantemente en el caso analizado. La experiencia artística fue una invitación a fabular, entendiendo que inventar mitos sobre el mundo es también darle sentido al presente y articular procesos de cambio.

VI- Entre ellos y nosotros: los límites de una comunidad

> Ellos venían de afuera, no nos conocían, no les gustaba el nombre "Indio Muerto", lo querían cambiar sí o sí. Y nosotros diciéndoles 'bueno, es cultural, es de acá. No le podés cambiar el nombre'. Eran muy, muy porteños ¿viste? Eso se puede

> cambiar, pero no así con toda la gente de afuera. Porque ¿Qué bola le va a dar la gente de acá a los de afuera?.
> (Silvia Pérez, vecina del pueblo de Saladillo, participante de la *performance*).

Como ilustra el fragmento de entrevista precedente, durante el proceso creativo surgen preguntas relativas al sujeto político "legítimo" para accionar: ¿Qué pueden decir y hacer sobre la lucha del Humedal Indio Muerto personas "ajenas" al ámbito donde se desarrolla la problemática específica? ¿En qué sentidos los afecta la temática? ¿Cuál es el impacto de esa acción si quienes participan no son "afectados directos"?[3] Detrás de estos cuestionantes se encuentra un interrogante más radical respecto a quién es parte de una comunidad y hasta dónde llega el "nosotros" legítimo para accionar en el territorio. En este sentido, resulta interesante cómo la propia noción de qué es vivir "en carne propia" una problemática se fue redefiniendo en la experiencia. Por ejemplo, uno de los artistas proveniente de la ciudad de La Plata comentaba:

> Hace poco se cumplieron 4 años de la inundación del 2 de abril, donde el agua superó, en algunos barrios de nuestra ciudad, los 2 metros de altura. En el encuentro de Cazón se recordó este hecho. El conflicto del humedal, los canales ilegales y los sistemas de control de inundaciones hacen que el agua siga de largo y desborde en otro lugar. Desde hace 4 años los gobiernos agrandan algunos cauces de arroyos y desagües de la ciudad, sin una mirada integral que contemple la incidencia de los canales ilegales que se hacen más arriba, con el fin de ensanchar las hectáreas de campo para la siembra, donde prevalece una mirada de lucro a costa del ecosistema de los humedales. Este tipo de encuentros nos hace volver la mirada y encontrar las redes humanas y geográficas que unen los territorios.
> (Colectivo boba, fragmento de nota publicado en su página web, 2017).

Las acciones realizadas durante la residencia pueden pensarse como modos de tejer comunidad encontrando "conexiones parciales" entre lo que en principio se consideraba separado y radicalmente diferente. La expresión "conexiones parciales" es propuesto por Haraway (2019) para dar cuenta de la constitución de comunidades abiertas, precarias, mutantes, donde la conexión entre los participantes no es total ni resulta de una semejanza

[3] Esta cuestión es de vital importancia en los estudios de memoria en nuestro país donde la lógica del "familismo" presente en las organizaciones de derechos humanos ha privilegiado la voz de los llamados "afectados directos" para hablar sobre el pasado dictatorial.

esencial. Siguiendo a esta autora podríamos decir que no hay una identidad esencial que sirva de denominador común para unir a la comunidad que se teje en la *performance*, pero esta falta no provoca disolución, sino que opera como condición de posibilidad para forjar otro tipo de relación.

La posibilidad de construcción de esta comunidad está dada por la "estética dialógica" que se pone en juego en este tipo de prácticas: la producción semántica ocurre en el intersticio entre el artista y el colaborador, a través de una relación igualitaria con éste a partir de un conocimiento consensual, provisional y local, basado en la interacción colectiva (Kester en Pérez Balvi, 2014:11).

VII-De lo que pasa entre los cuerpos

> No me interesan aquí mis sentimientos, en tanto que míos, pertenecientes a mí y a nadie más que a mí. No me interesa lo que de individual hay en ellos, sino cómo son atravesados por lo que no es mío. Por aquello que emana de la historia del planeta (Preciado, 2008: 12).

Lo afectivo parece ser una dimensión significativa en la experiencia de la performance, en palabras de mi interlocutora:

> Lo más lindo de todo esto es participar. Participar en estas cosas. Más vale que mi mente racional, convencional le trata de encontrar una explicación. Te preguntan '¿Qué hiciste?' y como que no sabés decir qué hiciste. Participaste de cosas que te hicieron sentir bien. Están involucrados un montón de sentimientos. No es una experiencia solo personal, no son cosas solo mías, lo que siento cuando estoy ahí. Te sirve para transformar cosas [...] Saltábamos, cantábamos, que se yo, no sé cómo se explica. No sé si hay que explicar. Bueno, eso lo verás vos, no sé cómo lo irás a explicar.
> (Andrea Tortorolo, integrante del grupo Ecos, participante de la *performance*)

El mundo occidental ha considerado a las emociones como oscuras y confusas en oposición a las certezas y claridades del pensamiento racional. Esto ha llevado a que gran parte de los investigadores evitaran hablar o reflexionar de todo aquello que remitiera a la esfera del sentimiento, la emoción o el afecto dado que se entienden como ajenas al ámbito de la razón, experiencias imposibles de explicar (Abramovski y Canevaro, 2010: 13).

La teorización sobre los afectos se ha encontrado una y otra vez –y sigue haciéndolo– frente a este dualismo y, más o menos expresamente, se ha visto empujada a tomar una posición: ya sea para sostener y justificar el binarismo, o para intentar disolverlo y trascenderlo. En mi caso, podría ignorar este tipo de apreciaciones de mis interlocutores, asumiendo que los sentimientos se encuentran en un dominio totalmente ajeno a la razón y por ende no pueden ser objeto de reflexión teórica. Así, estaría desechando de mi análisis una dimensión que parece ser, según los actores, central en su práctica. En este sentido, mi posicionamiento como investigadora es no desechar lo que se impone, tomarlo en serio. Es decir, si me dispongo a estudiar una *performance* y en el camino me encuentro con materiales que involucran lo afectivo y lo emocional considero que es menester no hacerlos a un lado.

En este orden de ideas, "pensar los afectos" tiene que ver con la voluntad de ir más allá de los binarismos, o al menos de advertirlos y no reforzarlos. Esta tarea no persigue la construcción de fronteras fijas, sino que conduce a zonas desprolijas y contradictorias en las que se gestan lazos e identidades, se construyen sensibilidades y se generan sociabilidades (*Ibíd*).

A la hora de describir la experiencia afectiva los actores mencionan que ese sentir no es individual, sino que se vive de manera colectiva: "no es una experiencia solo personal, no son cosas solo mías, lo que siento cuando estoy ahí". Esta idea de sentimiento como experiencia colectiva se contrapone a los sentidos dominantes donde los mismos son relegados a la esfera de lo íntimo y personal.

El lenguaje hegemónico sobre la emoción se basa en la presunción de interioridad. Se asume que los sentimientos son experiencias internas que luego pueden ser expresadas: primero uno "siente" algo y luego expresa ese sentimiento. La lógica es que uno primero tiene sentimientos que luego se mueven hacia afuera, hacia los objetos o los otros, se trata de un modelo de "adentro hacia afuera" (Ahmed, 2004: 31).

Sin embargo, lo señalado por los actores invita a pensar que las *performances* construyen atmósferas afectivas en donde los sentimientos no están en las personas, sino que se mueven entre los cuerpos. De hecho, el afecto es definido por algunos autores como "algo que pasa entre los cuerpos":

> El afecto marca el pasaje por el que un cuerpo deviene otro cuerpo, o bien alegre o bien dolorosamente; el afecto siempre es un acontecimiento que pasa entre cuerpos, en el umbral móvil entre estados afectivos mientras los cuerpos se fusionan o

> se desintegran, mientras devienen otra cosa que ellos mismos. [...] El afecto es otro nombre para la variación continua que caracteriza los encuentros infinitos entre los cuerpos, y los desplazamientos y transformaciones, constituciones y disoluciones, que de ellos resultan (Jon Beasley Murray en Del Mármol, 2016: 75).

Al igual que las descripciones que realiza Del Mármol (2016) sobre las clases de teatro en el circuito independiente platense, la *performance* es descripta por los actores como un ambiente "intenso" o "energético", pareciera que no todo está contenido en cada individuo, sino que hay mucho circulando a través del grupo: en una "vorágine" cargada de información por medio de la cual se producen transformaciones infinitas, en un proceso que no acaba de actualizarse.

Imagen 4. Acción Indio Muerto Vive. Foto: Martín Flugelman.

Como si a través de la conexión con los demás uno se armara y rearmara, a partir de esas sensaciones que no están contenidas en los individuos sino en permanente circulación. Así, estas experiencias de grupalidad parecieran ofrecer una vía para salirse de uno mismo. Como si en determinados

momentos pudiera lograrse una conexión más profunda con esa dimensión colectiva, en la que los vínculos afectivos se potencian, y los límites del sujeto parecieran difuminarse (*Ibíd*). Así, la *performance* tiene la capacidad de crear atmósferas particulares a través de la inducción, circulación, modulación de determinados estados de ánimo, sentimientos e intensidades que se sienten, pero al mismo tiempo no pertenecen a nadie en particular.

Reflexiones finales

La *performance* Indio Muerto Vive puede ser pensada en términos de experiencias heterotópicas, es decir, cómo configuraciones espacio-temporales que reflejan de manera oblicua las formas de vida estandarizadas y al hacerlo son capaces de desnaturalizarlas e impugnarlas. A diferencia de las utopías, cuya condición esencial es la de un no-lugar, las heterotopías constituyen contraemplazamientos que desafían los límites espacio-temporales de lo habitual configurando otros mundos de vida posibles (Botticelli, 2019: 91).

Así, las prácticas artísticas de CRA constituyen "contraconductas" en la medida en que no se reducen a una contrapartida ni a un fenómeno negativo al poder, sino que son capaces de activar algo tan inventivo, móvil y productivo como el poder mismo (Foucault, 2006: 221). Las contraconductas suponen movimientos en los que no solo se lucha contra cierta modalidad del poder -en este caso el Agronegocio- sino que además se buscan conductas otras, movimientos impulsados por el deseo de ser conducidos de otra manera, a través de otros procedimientos, otros métodos, hacia otras metas y otros objetivos (Botticelli, 2019: 98).

Estas cuestiones permiten pensar estas prácticas artísticas como prácticas de libertad entendiendo que la libertad no es una sustancia ni la contracara del poder sino una práctica de transformación y creación constantes de un "nosotros" que se manifiesta en actitudes que buscan generar espacios-otros.

Referencias

Abramowski, A., & Canevaro, S. (2017), *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Ahmed, S. (2004) *La política cultural de las emociones*. México, PUEG- UNAM.

Avenburg, K (2015) "Escenificando procesos y contrastes en la Fiesta del Rosario de Iruya. ¿Cultura local versus mundo occidental?", en *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas Época III*, vol. 21, N°41.

Botticelli, S (2019). "Lo singular y lo universal: supuestos e implicancias de la moral antiestratégica foucaultiana", en *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, N° 6, pp. 81-107.

Danowski, D., de Castro, E. V., & Álvarez, R. (2019), *¿Hay mundo por venir?: ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires, Caja Negra.

Del Mármol, M. (2016), *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata* (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Delgado, M. (2013), "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos", en: *QuA-deerns-e Institut Catalá de Antropología*, Cataluña, vol. 2, N° 18, pp. 68-80.

Echeverri, J.A. (2004), "Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: diálogo intercultural?" en Alexander Surrallés y Pedro García Hierro (eds.) *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno,* Lima, Grupo Internacional de Trabajo Sobre Asuntos Indígenas (IWGIA).

Foucault, M. (2006), *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975- 1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gupta, A.; Ferguson, J. (2008), "Más allá de la 'cultura': espacio, identidad y las políticas de la diferencia", en: *Antípodas*, no. 7, pp. 233-256

Gudynas, E. (2015), *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*, Cochabamba, Cedib.

Haraway, D. J. (2019), *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno,* Bilbao, Consonni.

Kropff, L. (2011), "Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito *punk* y las recuperaciones de tierras", en: *Alteridades*, Buenos Aires, Vol 21. N° 42, pp. 77-89.

López, M. (2018), "Acción colectiva, feminismo y ritualización del espacio urbano. Una aproximación a la intervención de la colectiva Las AmAndAs", en *X Jornadas de Sociología de la UNLP*, Ensenada, Argentina, Memoria Académica.

Merlinsky, G., & Serafini, P. (2020), *Arte y ecología política*, Buenos Aires, CLACSO-IIGG.

Pérez Balbi, M. (2014), "Sobre los puntos suspensivos: Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico", en *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4207/ev.4207.pdf

Ptqk, M. (2019), "La vida infinita" en Ptqk, *Especies del chthuluceno panorama de prácticas para un planeta herido*, Barcelona, Sicorax.

Svampa, M ; Viale, E. (2014), *Maldesarrollo: La Argentina del extractivismo y el despojo*. Buenos Aires, Katz editores.

Taylor, D. (2016), *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Recursos online

Diario de una Utopía Húmeda. Colectivo boba. Disponible en: http://www.boba.com.ar/diario-de-una-utopia-humeda/

Indio Muerto Vive. Documental Sonoro. Disponible en: https://soundcloud.com/centro-rural-de-arte/indiomuertovive

Indio Muerto Vive. Audiovisual. Disponible en: https://vimeo.com/249837558

ARTE PÚBLICO ENTRE LO OFICIAL Y LO MARGINAL

O lugar da arte pública no contemporâneo: "o que não tem espaço está em todo lugar"[1]

Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense
luizsergio@id.uff.br

Introdução: aproximação do problema

Pensar a arte pública como categoria parece ser um desafio permanente diante dos desdobramentos *ad continuum* da arte contemporânea. As noções tradicionais de arte pública há muito deixaram de ser suficientes para o que propõe a arte nos espaços públicos contemporâneos. Em momentos da história da arte moderna (e mesmo antes), o processo de ocupação celebratória do espaço público parecia convergir com a expansão do mercado para o escultor. Por outro lado, as produções de artistas contemporâneos têm se transformado e têm revelado, cada vez com maior nitidez, sua dependência em relação à arena pública, aos espaços das cidades marcados por encontros e trânsitos de gentes, de histórias e de visões do mundo díspares, não necessariamente convergentes. Essas produções dependem vigorosamente de contato e de articulações com as coisas do mundo e com as pessoas que habitam esse mundo para que se realizem em sua plenitude política e conceitual, perseguindo seus objetivos de se realizarem em articulação direta com as percepções e visões do mundo mundano.

Em nossas reflexões, procuraremos articular um pensamento crítico que engolfe, por um lado, as práticas tradicionais de arte pública, representada pela instalação celebratória de monumentos com referências históricas ou esculturas modernistas "semiautônomas", algo que, convencionalmente, tem sido identificado com a ideia de arte pública *par excellence*. Por outro lado, a produção de artistas contemporâneos que têm a inscrição de seus projetos

[1] O subtítulo deste trabalho faz uma referência à obra *Sem título (a fuga só acontece porque é impossível*, 2018, de Jota Mombaça, instalada na mostra *Arte Democracia Utopia: quem não luta tá morto*, realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) entre setembro de 2018 e maio de 2019, com curadoria de Moacir dos Anjos.

e ações artísticas nos espaços públicos como condição incontornável diante de sua necessidade de articulação direta com as coisas do mundo em suas perspectivas sociais, culturais, políticas, históricas, econômicas e éticas.

Para dar sustentação e materialidade às reflexões aqui deitadas, trabalharemos em articulação com as práticas artísticas e discursivas do coletivo carioca Opavivará!, "que desenvolve ações em locais públicos da cidade [do Rio de Janeiro], galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas" (website do coletivo). Daremos especial atenção à proposição do coletivo, realizada sob encomenda do Museu de Arte do Rio (MAR) para coincidir com a inauguração do museu em 1º de março de 2013, intitulada *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*.

O espelho reverso da arte pública

O curador brasileiro Ivo Mesquita, em uma conversa-depoimento na cidade de San Diego, Estados Unidos, em 1997, pontuava que "não temos tradição de [arte no] espaço público na América Latina. Por isso, foi um pouco difícil escolher os artistas do México para baixo, porque não há tradição de obras patrocinadas [para o espaço público]... e sobretudo efêmeras, o que é uma tradição nos Estados Unidos e Canadá"[2] (inSite, 1997). Na mesma ocasião, Mesquita sugeria que faltava um certo tipo de audácia para que algum artista (ou grupo de artistas) propusesse, por exemplo, uma parada-carnaval que atravessasse a fronteira entre México e Estados Unidos (ou, se preferirmos, entre América Latina e Estados Unidos), algo que parecia estar no horizonte dos interesses e desejos dos curadores da mostra inSITE97.[3]

Independentemente de como recebemos as assertivas de Ivo Mesquita a respeito do artista latino-americano (ressalte-se, em uma conversa em 1997), interessa-nos aqui refletir o que eventualmente aproxima e o que definitivamente aparta a arte pública tradicional, assumida como tal em obras, projetos e monumentos celebratórios, daquela produção de arte

[2] Conversa gravada em VHS e não publicada, com depoimentos, obras e projetos de Ivo Mesquita, Nari Ward, Marcos Ramirez ERRE, Kim Adams, Jamex e Einar de la Torre, José A, Hernandez, Spring Hurlbut.

[3] Em 1997, Ivo Mesquita assinou a curadoria da mostra inSITE97 ao lado de Sally Yard, Jessica Bradley e Olivier Debroise.

contemporânea orientada para os espaços polissêmicos dos centros urbanos, seus habitantes e seus contextos.

É possível perceber nas preocupações e proposições dos artistas contemporâneos que inscrevem suas produções nos espaços públicos uma articulação vívida com o cotidiano, na qual prevalece a desnecessidade de que essa inserção seja vista sob a categorização de arte pública, mesmo que essas produções sejam dependentes e que estejam imbricadas com os espaços públicos, com aqueles e aquelas que transitam e/ou ocupam esses espaços, para que se realizem em sua plenitude política e conceitual. Para esses artistas, a inscrição de sua arte nos espaços das cidades contemporâneas, atingindo e sendo atingida por aqueles e aquelas que nelas transitam, é parte constitutiva da obra. Conforme observado por Hilde Hein, trata-se de "uma arte pública [que] se tornou vernacular", que lida "com o ordinário, com pessoas comuns em lugares ordinários e com os eventos ordinários de suas vidas mundanas" (1994: 3, tradução nossa). Esse lidar com o ordinário, com as coisas comuns e com as questões corriqueiras que nos cercam (corriqueiras porque habituais, porque banham nossos cotidianos, não porque sejam de menor importância), tem estado presente nas proposições dos artistas que se debruçam sobre a vida cotidiana em suas produções.

A arte contemporânea que elege os espaços públicos como lócus para sua instauração raramente se apresenta sob a designação de arte pública e, quando o faz, essa nomeação é invariavelmente acompanhada por qualificações que a distanciam da arte pública tradicional, representada pela instalação em caráter permanente e com fins celebratórios de monumentos nos centros das praças ao redor do mundo. Essas qualificações revelam que a arte pública conservadora, atrelada à tradição, tornou-se uma prática congelada em um tempo pretérito, sob riscos de desaparição, já que não consegue lidar com as complexidades dos interesses sociais, éticos, políticos e culturais que impactam nosso cotidiano e nossa existência.

Assim, as menções à arte pública, quando ainda permanecem, são ressignificadas com qualificações que ampliam sua dimensão em direção a uma arte performativa, efêmera, desmaterializada, impermanente e transitório. Tendo como pano de fundo uma assertividade política e comprometida com uma visão crítica e ativa diante das inequidades sociais, essas manifestações se apresentam como arte pública efêmera, novo gênero de arte pública, arte conversacional, arte dialógica, arte pública baseada-na-comunidade, arte no interesse público, arte relacional, arte participativa ou

arte pública desmaterializada, para elencar algumas possibilidades (Phillips, 1998; Lacy, 1996[4]; Bhabha, 1998; Kester, 2004; Kwon, 2002; Raven, 1993; Bourriaud, 2002; Almenberg, 2010[5]; Heartney, 1999[6]).

Apesar das discrepâncias entre a arte pública tradicional e as novas práticas contemporâneas da arte nos espaços públicos, é necessário anotar que uma convergência se delineia entre essas práticas e a arte pública tradicional, uma convergência firmada em um parâmetro caro a ambas – a excelência da opção de inserção nos espaços públicos. Os artistas contemporâneos, embora não se identifiquem com a ideia de uma "arte pública", têm a eleição dos espaços públicos das cidades como definição do lócus de seus projetos de arte e de suas realizações, algo que se apresenta como incontornável diante de práticas e ações de arte baseadas na auscultação social, no engajamento político e nas transformações comunitárias. Essas atividades se manifestam em performances coletivas, feiras, eventos, paradas, desfiles, conversações e interações de diversos tipos e de diferentes formatos, em processos que visam a participação comunitária e o enfrentamento de questões que impregnam o cotidiano dessas comunidades.

Assim, para esses/essas artistas afirma-se a dependência desses espaços públicos, dos espaços comunitários onde os encontros sociais se tornam possíveis, espaços que propiciam e patronizam esses encontros, fazendo com que essas práticas de arte sejam sócio-dependentes, já que se articulam

[4] Para Suzanne Lacy, as práticas identificadas como "novo gênero de arte pública" caracterizam-se como "artes visuais que usam tanto meios tradicionais como não tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência ampliada e diversificada acerca de questões diretamente relevantes para suas vidas. Para a autora, os artistas envolvidos com essas práticas "utilizam ideias das formas de vanguardas, mas acrescentam uma sensibilidade desenvolvida sobre a audiência, estratégias sociais e efetividade que é única para as artes visuais como conhecemos hoje". (Lacy, 1996:19-20, tradução nossa)

[5] De acordo com Gustaf Almenberg, "arte participativa é a arte em que o espectador tem que deixar seu papel tradicional de ser predominantemente passivo e entrar ativamente em um processo criativo aberto a fim de experimentar do que se trata fundamentalmente esta arte". (2010: 19, tradução nossa)

[6] Eleonor Heartney reciclou, em 1993, o termo consolidado por Lucy Lippard em *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley, Cal.: University of California Press, 1973, 272p.), mesmo que a própria Lippard houvesse denunciado a imprecisão do termo, "uma vez que uma peça de papel ou uma fotografia são tão objetuais ou tão 'materiais' 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". (Lippard, 1973, p. 5-6, tradução nossa)

e se "materializam" com a presença de um outro que está além do nós. "A arte é um estado de encontro", nas palavras de Nicolas Bourriaud (2002: 18, tradução nossa)

Neste sentido, os espaços públicos aparecem como condição imprescindível tanto para a arte pública tradicional quanto para aquela produção contemporânea que se inscreve nesses mesmos espaços em conjunção com suas perspectivas sociais e políticas. Quando tratamos da arte pública tradicional, o espaço público se apresenta como uma demanda incontornável, aparecendo como condição pétrea para que assim seja considerada: arte pública. Entretanto, como tem sido exaustivamente apontado, isso não é garantia nem hipótese suficiente para a instauração de uma arte efetivamente "pública". Ao contrário, conforme destacado por Lucy R. Lippard, arte pública significa uma "arte acessível de qualquer espécie que cuida, desafia, envolve e consulta à audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente". (Lippard, 1997: 264, tradução nossa).

A relevância dessa definição está na ênfase da perspectiva de escuta à comunidade, o que implica em afirmar que, em seu processo de produção, essa arte consulta e respeita a comunidade para a qual e com a qual é produzida, iluminando as porosidades das práticas artísticas dialógicas. Nesse cenário em que as comunidades são trazidas para o centro das inquietações do processo de criação, cumpre-se um deslocamento e uma ressignificação das audiências, conforme apontado por Mary Jane Jacob:

> Na medida em que os artistas têm dado maior consideração à audiência no desenvolvimento de seus projetos, trazendo para dentro de seus trabalhos aqueles usualmente ausentes das instituições de arte, [...] muitos da audiência [tradicional] da arte têm se afastado. [Dessa maneira] a audiência não tem sido ampliada, mas substituída. (Jacob, 1996: 59, tradução nossa)

Miwon Kwon, por sua vez, pontua que muitos artistas envolvidos com a produção de arte contemporânea nos espaços públicos "não veem suas obras dentro do universo histórico da arte pública. Ao contrário, [esses artistas] inscrevem suas práticas – uma forma contemporânea de arte política ativista e socialmente consciente – dentro do escopo da vanguarda estética [dos anos 1960]". (Kwon, 2002: 106, tradução nossa)

Dessa maneira, a ocupação dos espaços públicos, quer seja permanente ou temporária, denota a indispensabilidade e a inevitabilidade desses espaços como lugar de inscrição tanto para a arte pública tradicional quanto para uma

parcela importante da arte contemporânea, aquela que se fez política e que territorializa seu engajamento e seus compromissos sociais em ações diretas nos exatos espaços em que a vida cotidiana, com sua plena riqueza e seus inúmeros percalços, se materializa.

Portanto, neste ponto parece construir-se uma convergência (precária, é verdade) entre arte pública tradicional e um tipo específico de arte contemporânea: a eleição dos espaços públicos como o único lugar possível para a inscrição tanto de uma quanto de outra arte, tanto da arte pública quanto daquela que não se apresenta como tal, embora assuma e tenha entranhado seus compromissos públicos e sociais.

Cabe ainda salientar que esses processos de ocupação da arte nos espaços públicos das cidades contemporâneas, quer seja com a arte pública tradicional ou com algum tipo de produção identificado com a arte contemporânea, têm sido invariavelmente apresentados sob o registro das práticas democráticas, independentemente se se trata de uma escultura de escala monumental e celebratória que pretende "levar arte ao povo", ou se, ao contrário, apresenta um escopo diferenciado de um projeto-ação-acontecimento pleno em efemeridade e que se realiza diretamente com os contextos e com as pessoas desses contextos com os quais busca interagir. Aqui podemos apontar outra convergência entre as práticas da arte pública tradicional e aquelas da arte contemporânea nos espaços públicos: ambas buscam se alinhar sob os cânones da democracia.

A privatização dos espaços urbanos e da arte pública

Podemos avançar um pouco mais nessas reflexões para além da constatação de convergências que acolhem, em um mesmo espaço público e em uma mesma prática discursiva democrática, tratamentos, compromissos e intenções de arte absolutamente díspares. Podemos ponderar, com algum risco, que a arte contemporânea que se instaura nos espaços públicos, aquela que não se autonomeia nem tampouco pleiteia a condição de arte pública, é mais pública do que aquela que, de antemão, se anuncia como tal, que se afirma como arte pública, uma arte que, embora se apresente como pública pouco de "público" tem.

Isso porque essa arte pública parece oscilar entre objetivos que visam a validação de narrativas privativas e a revitalização/reocupação de espaços

urbanos em favor do capital, deflagrando processos de gentrificação. Com isso, tanto através da instalação de esculturas modernistas ou proto-modernistas em áreas a serem revitalizadas quanto através da instalação e/ou manutenção de monumentos que replicam relações de poder e naturalizam narrativas a sustentar versões privativas da história, estabelece-se um paradigma de arte pública que "Judith Baca nomeia como 'canhão no parque' – a exibição de esculturas glorificando uma versão de história nacional que exclui amplos segmentos da população" (Lacy, 1995: 21, tradução nossa), sentenciando-os à invisibilidade e à subalternidade.

A presença e a permanência da violência perpetrada em monumentos celebratórios, vinculados a uma história parcial e excludente, provocou uma onda de protestos populares que derrubou estátuas-monumentos de seus pedestais e que atravessou fronteiras, ecoando um grito de consternação e de indignação diante do assassinato do George Floyd no centro da cidade de Mineápolis, Estados Unidos, em maio de 2020, um grito contido por séculos em favor de milhões de vidas suprimidas e descartadas ao longo da história.

Podemos argumentar também que a ocupação permanente de frações dos espaços públicos com manifestações culturais que não raro articulam arte, educação estética, discursos celebratórios e história, através da encomenda, produção e instalação de esculturas de artistas modernos ou contemporâneos, caracteriza um processo de privatização desses espaços públicos, configurando-se como mais um entre tantos modos de usurpação dos espaços sociais urbanos. São situações que, de uma maneira ou de outra, carreiam a marca do autoritarismo ao impor "valores eternos para um audiência ampliada com diferentes formações e com frequência com diferentes imaginações verbais e visuais" (Phillips, 1998: 303, tradução nossa).

O artista polonês Krzysztof Wodiczko traz uma contribuição que adensa essas reflexões ao sugerir que os artistas "precisam entender, como a maioria dos ativistas políticos e sociais entendem, que o espaço público é um espaço minado e monopolizado pelas vozes daqueles que nasceram para falar e que foram preparados para tanto" (citado por Phillips, 2003:46), o que implica em dizer que os espaços públicos são/estão desde sempre privatizados. Ainda a respeito da ocupação dos espaços da cidades com esculturas modernistas, eventualmente lida como parte de um processo de expansão do mercado para a escultura, Wodiczko aponta que

> tentar "enriquecer" esta galeria de arte dinâmica e poderosa (o domínio público da cidade) com encomendas e coleções de "arte artística" – tudo em nome do público – é decorar a cidade como uma pseudocriatividade irrelevante para a experiência e o espaço urbanos. [...] a nobre ideia de acesso público provavelmente será recebida como excesso privado. (Wodiczko, 1998: 41, tradução nossa)

Carreando invariavelmente um caráter celebratório que visa a disseminação de narrativas e a representação de interesses de segmentos sociais específicos, a ocupação permanente dos espaços das cidades com a arte pública, tanto com monumentos históricos de uma estética tradicional como com esculturas modernistas, leva adiante uma prática discursiva, alicerçada nesses monumentos-documentos, que é hospedeira da marca da privatização dos espaços públicos, configurando-se como um dos paradoxos da arte pública. Uma arte que, embora se autodenomine como "pública", parece se distanciar se de compromissos que valorizem a partilha do comum para, através da especulação imobiliária, do uso exponencial da propaganda e do consumo, de acordos e parcerias público/privada entre municipalidades e corporações, participar acriticamente do processo acelerado de privatização dos espaços urbanos, dos serviços públicos, do uso do solo e das diversas instâncias da vida social nas centros urbanos contemporâneos (Ribalta, 2003; Deutsche, 1992; 1996; Hein, 1994; Oliveira, 2012; Palmer, 2016).

Coletivo Opavivará!, a Pequena África e gentrificação da zona portuária

Na tarde/noite de 1º de março de 2013, o coletivo carioca de arte Opavivará! estava pronto, ao lado do integrantes da Escola de Samba Mirim Pimpolhos da Grande Rio, para ganhar as ruas do Santo Cristo em direção à Praça Mauá, em um percurso de 2,5 quilômetros pela região portuária da cidade do Rio de Janeiro que finalizaria no Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado naquela data pela presidenta Dilma Roussef.

Por questões de segurança reforçada em decorrência da presença da presidente, do governador, do prefeito e de outras autoridades, os integrantes do coletivo Opavivará!, ao lado das crianças e dos adolescentes da Pimpolhos da Grande Rio, ficaram retidos no barracão, enquanto negociações entre integrantes do coletivo, curadores do museu e autoridades da Guarda Municipal do Rio de Janeiro buscavam a superação dos impasses e a liberação da realização do desfile-performance *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*.

A autorização, no entanto, somente chegaria ao barracão em um momento em que já havia se instaurado a desmobilização dos participantes (dispersão, para usar um termo dos desfiles do carnaval carioca), acabando por inviabilizar a realização da performance-desfile, algo acalentado nos sonhos de Ivo Mesquita nos idos de 1997 para a travessia da fronteira entre México e Estados Unidos.

Imagem 1. Cartaz da performance-desfile *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*, Opavivará e Pimpolhos da Grande Rio, 2013. Fonte: Arquivo Opavivará!

Cabe destacar que o Museu de Arte do Rio, ao lado do Museu do Amanhã e do AquaRio, integra a tríade de equipamentos culturais e de entretenimento do projeto municipal de reformas urbanísticas que tem o objetivo de "reciclar" a cidade no lastro dos grandes eventos esportivos que aconteceram na cidade em 2014 (Copa do Mundo de Futebol da FIFA) e 2016 (Jogos Olímpicos). Como legado dessas grandes atrações internacionais, pretendia-se, para uso externo, que o Rio de Janeiro consolidasse uma posição relevante como destino turístico nacional e internacional, a exemplo do que ocorreu com a cidade de Barcelona e os Jogos Olímpicos em 1992. Para uso interno, entretanto, o que estava (está) em jogo é a parceria público/privada que visa o processo de revitalização e de implantação de novos usos para áreas abandonadas da região portuária da cidade. Essa degradação de uma extensa região central da cidade é decorrência do fenômeno da "conteinerização" (Hein & Schubert, 2021; Kostopoulou, 2013) que impactou as modalidades de transporte e o comércio marítimo e, em consequência, as estruturas portuárias ao redor do mundo a partir da década de 1960, e que chegaria aos portos da América do Sul com um atraso significativo, já nos anos 1980.

Esse é um ponto nodal para nossas reflexões em torno da produção de arte contemporânea nos espaços públicos e do enfrentamento dos processos de privatização dos espaços urbanos, na medida em que uma das questões que seriam enfrentadas pelo coletivo Opavivará! em sua performance-desfile *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África* era exatamente o processo de gentrificação em curso na região portuária da cidade do Rio de Janeiro.

Os planos da prefeitura da cidade, renovados com o retorno em 2021 de Eduardo Paes, reeleito para o cargo de prefeito no último trimestre de 2020, apontam para os investimentos em favor da reconfiguração do uso do solo nas áreas degradadas da região portuária da cidade, que inclui os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Uma parte significativa da região dos 5 milhões de metros quadrados que integram o projeto Porto Maravilha está em franco desuso desde a década de 1980, quando foram abandonados os armazéns construídos em áreas aterradas na reforma portuária da primeira década do século XX, empreendida pelo prefeito Francisco Pereira Passos, o "Haussmann tropical" (Benchimol, 1992 *apud* Silva, 2019: 8).

Imagem 2. Mapa da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, com destaque para a área de atuação do projeto Porto Maravilha. Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Já em seus seis primeiros meses, a nova gestão do prefeito Eduardo Paes dá sinais contundentes da retomada dos projetos de revitalização e de remodelação do uso do solo da região portuária da cidade, com a aprovação de nova legislação que visa o estímulo a investimentos privados na região, além de lançamento de novos empreendimentos imobiliários (O Globo, 2021). Os processos de revitalização, de remodelação de ocupação do solo e destinação

para novos usos da região do Porto Maravilha apontam, como consequência, para a chegada de novos moradores na região, o que acarretará um processo de gentrificação que atingirá bairros antigos e tradicionais na história habitacional da cidade do Rio de Janeiro (Saúde, Gamboa e Santo Cristo), bairros que acolheram os negros recém-libertos ao final do século XIX e seus descendentes, além de imigrantes ibéricos – em especial, portugueses – em diferentes momentos da história da cidade.

O desfile-evento do Opavivará!, criado em parceria com integrantes da Pimpolhos da Grande Rio como uma ação artístico-ativista sob encomenda do Museu de Arte do Rio para sua inauguração, percorreria as ruas dos três bairros que compõem a região portuária em um cortejo carnavalesco liderado por um carro-alegórico, criado pelo grupo com a representação de uma cozinha, enquanto seguiria embalado por uma batucada realizada em panelas por crianças e adolescentes da escola de samba. No caminho e na chegada ao museu, estava prevista a distribuição de alimentos.

Imagem 3. Detalhe da ação do Opavivará! no barracão da Pimpolhos da Grande Rio em 2013, diante da tentativa frustrada de realização da performance-desfile *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*, Opavivará. Fonte: http://g1.globo.com/platb/yvonnemaggie/2013/03/03/arte-barrada-na-inauguracao-do-mar/.

No entanto, a performance do Opavivará![7], em parceria com a Pimpolhos da Grande Rio, não foi autorizada pela Guarda Municipal da cidade. De acordo com Daniel Toledo, um dos artistas do coletivo, a restrição imposta pela segurança presidencial não foi digerida pelo grupo: "Isso parece desculpa de última hora. A prefeitura não tinha interesse que nossa ação fosse apresentada, porque era uma ação política, contra as remoções nessa área, [contra] a gentrificação da zona portuária." (Folha de São Paulo, 2013).

Referências:

Almenberg, Gustaf (2010) *Notes on Participatory Art*, Milton Keynes, Inglaterra, AuthorHouse.

Bhabha, Homi (1998) "Conversational Art" in: Jacob, Mary Jane (Ed.), *Conversations at the Castle*: *Changing Audiences and Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational Aesthetics*, Dijon, França, Le Presses du Réel.

Deutsche, Rosalyn (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Deutsche, Rosalyn (1992) "Art and Public Space: Questions of Democracy", in: Social Text, no. 33, pp. 34-53.

Folha de São Paulo. "Artistas contratados por museu são impedidos de fazer performance na inauguração" Folha Ilustrada, 1 de março de 2013. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1239430-artistas-contratados-por-museu-sao-impedidos-de-fazer-performance-na-inauguracao.shtml?origin=folha. Consultado em: 17.06.2021.

inSite (1997) inSITE97: Material Documental vol. 1, VHS, cor, 49 min., não-editada.

inSite (1998) inSITE97: Private Time in Public Space / Tiempo privado en espacio público (Editado por Sally Yard), San Diego / Tijuana, Installation Gallery.

Heartney, Eleanor (1997). T"he Dematerialization of Public Art", in: *Critical Condition:* American Culture at the Crossroads, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, pp. 206-218.

Hein, Carola; Schubert, Dirk (2021) "Resilience and Path Dependence: A Comparative Study of the Port Cities of London, Hamburg, and Philadelphia", in: *Journal of Urban History*, vol. 47, no. 2, pp. 389-419.

Hein, Hilde (1994) "What is Public Art? Time, Place, and Meaning", in: *Journal of Aesthetics & Art Criticism,* inverno, v. 54, pp. 1-7.

[7] Mais informações sobre as atividades do coletivo Opavivará! podem ser obtidos no website do grupo, disponível em http://opavivara.com.br/.

Jacob, Mary Jane (1996) “An Unfashionable Audience” in: LACY, Suzanne. *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys* In: Lacy, Suzanne (Ed.), *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*, Seattle, Washington, Bay Press, pp. 50-59.

Kester, Grant H (2004) *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art,* Berkeley, California, University of California.

Kostopoulou, Stella (2013) “On the Revitalized Waterfront: Creative Milieu for Creative Tourism”, *Sustainability*, n. 5, pp. 4578-4593.

Kwon, Miwon (2002) *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity,* Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Lacy, Suzanne (1996) “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys” in: Lacy, Suzanne (Ed.) *Mapping the Terrain - New Genre Public Art*. Seattle, Washington, Bay Press, pp. 19-47.

Lippard, Lucy R. (1973) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,* Berkeley, California, University of California Press.

Lippard, Lucy R. (1997) *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*, Nova York, New Press.

O Globo. “Zona Portuária terá residencial com três torres de 20 andares” 1º Caderno, 5 de junho de 2021, p. 16. Disponível em https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPaginaa&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FPDFs. Consultado em 05.06.2021.

Oliveira, Luiz Sérgio de (2012) “A mundanidade da arte”, in: ARS, São Paulo, v. 10, pp. 137-146.

Opavivará! Website do coletivo. Disponível em http://opavivara.com.br/. Consultado em: 2/2/2021.

Palmer, Joni (2016) “Why Public Art? Urban Parks and Public Art in the Twenty-First

Century” in: Cartiere, Cameron e Zebracki, Martin (Ed.), *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusión*, Nova York, Routledge, pp. 208-222.

Phillips, Patricia C. (1998) “Temporality and Public Art” in: Senie, Harriet F. e Webster, Sally (Ed.), *Critical Issues in Public Art*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.

Phillips, Patricia C. (2003) “Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko”, in: *Art Journal (College Art Association),* v. 62, n. 4, inverno, pp. 32-47.

Ribalta, Jorge (2003) “On Public Service in the Age of Cultural Consumption”, in: *Parachute*, n.111, jun./jul./ago., pp.144-155.

Silva, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da (2019) “Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos”, in: *urbe, Revista Brasileira de Gestão Urbana*, n. 11, e10180179.

Wodiczko, Krzysztof (1998) “Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?” in: Foster, Hal (Ed.), *Discussions in Contemporary Art,* Nova York, The New Press.

Monumento a Aparicio Saravia: reparación histórica y democratización de las narraciones materiales

Gonzalo Menéndez Baisón
Universidad CLAEH, Uruguay

El 18 de mayo de 1956 fue inaugurado el *Monumento a Aparicio Saravia* en la ciudad de Montevideo, en la zona del Prado, en la intersección de las avenidas Millán y Luis Alberto de Herrera. Fue realizado por el escultor José Luis Zorrilla de San Martín bajo encargo del Comité Pro-Monumento, creado en 1921, integrado por las principales figuras del Directorio del Partido Nacional[1] de la época.

El hecho real y simbólico de que Aparicio Saravia[2] pueda ser inmortalizado en bronce, evidencia la existencia de otro contexto político y cultural en el país. Este estuvo marcado por una revisión de la historia, propiciada por los festejos del centenario de su vida independiente, que revalorizó a lo criollo como elemento de identidad nacional[3]. La obra se constituyó en un ejemplo tardío de la consagración material de este discurso.

La escultura ecuestre homenajea al caudillo, líder nacionalista de la última guerra civil (1904), en términos heroicos. Introduce su figura en Montevideo,

[1] Partido Nacional o Blanco, es una de las colectividades políticas tradicionales del Uruguay. Nace como divisa que identifica a los partidarios de Manuel Oribe en la Batalla de Carpintería (19 de setiembre de 1836), donde se enfrentan a los revolucionarios colorados que seguían al caudillo Fructuoso Rivera. La divisa blanca tenía la inscripción "Defensores de las Leyes".

[2] Caudillo del Partido Nacional (Cerro Largo, 16 de agosto 1856, Santana do Livramento, 10 de septiembre de 1904). Cuarto hijo del matrimonio brasileño conformado por Pulpicia de Rosa y Francisco Saraiva. La familia era propietaria rural a ambos lados de la frontera. La estancia "El Cordobés" fue el lugar que utilizó como base de su accionar político. Participó de la "Revolución de las Lanzas" (1870-1872), "Revolución Tricolor" (1875), "Revolución de 1897" donde obtuvo gran reconocimiento, y de la "Revolución de 1904" donde fue su máxima figura. En esta última fue herido de bala en la batalla de Masoller, que luego le costaría la vida.

[3] El contrato definitivo de la obra fue firmado el 28 de julio de 1933.

identificada históricamente con el Partido Colorado[4]. Esto reviste gran importancia ya que la capital representa la imagen de la nación (Vanegas C., 2020: 70), de la que se encontraba ausente.

El comitente tuvo interés en que la obra fuera emplazada en la ciudad, ya que esta "[...] es la gran divulgadora para que mayores públicos tengan potencial acceso a esos contenidos nuevos o eternos" (Jiménez, 2011: 275).

Figura 1. Vista lateral del *Monumento a Aparicio Saravia*, 1956, Montevideo, Uruguay. Fuente: Web Wikipedia Archivo Aparicio Saravia – Estatua Ecuestre https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Aparicio_Saravia_-_Estatua_Ecuestre.jpg

[4] Es una de las colectividades políticas tradicionales del Uruguay. Nace como divisa de los partidarios de Fructuoso Rivera en la Batalla de Carpintería (19 de setiembre de 1836). Es el partido de gobierno del país en términos históricos.

Las imágenes tridimensionales tienen la capacidad de ser atraídas al mundo de los vivos, representando algo diferente al original, constituyéndose en individuos casi por derecho propio, "Estás vivo, pero no eres una amenaza" (Gombrich, 2003: 139). Esta construcción subjetiva, implica mecanismos racionales y emocionales, generados a partir de una materialidad narrativa que la sustenta, y a la cual se puede aludir.

En 1956 fue necesario para la colectividad blanca, despojar a Aparicio Saravia de toda alusión a su condición de caudillo revolucionario. El monumento en bronce y granito construye una narrativa de figura nacional, defensora de las libertades, de la democracia, generando unidad a la interna del partido, consolidando una imagen frente a los ciudadanos que potenciara sus posibilidades de gobernar al país[5].

Este tipo de escultura con sus dos dimensiones: la decorativa, y la simbólica, pretende reconfigurar una identidad en el imaginario popular (Vanegas C., 2020: 70). El monumento permitió visualizar al caudillo nacionalista dentro de las grandes figuras políticas del país, constituyéndose en un ejemplo de reparación histórica, ya que fue relegado por la estatuaria monumentalista promovida desde el Estado, gobernado por el Partido Colorado. Reafirma lo anterior, que este fuera financiado íntegramente por donaciones de ciudadanos que adherían al caudillo.

Ficha Técnica del Monumento a Aparicio Saravia

Autor: José Luis Zorrilla de San Martín.

Fechas:

- enero de 1921: nace el Comité Pro-Monumento a Aparicio Saravia, vinculado a la repatriación de sus restos.
- 28 de Julio de 1933 se firma el contrato entre el Comité Pro-Monumento a Aparicio Saravia y el escultor José Luis Zorrilla de San Martín.
- 19 de abril de 1956 primera fecha propuesta para la inauguración fallida.

[5] El Partido Nacional ganó las elecciones nacionales de 1958 y retornó al poder después de noventa y tres años.

- 18 de mayo de 1956 inauguración oficial del *Monumento a Aparicio Saravia*.
- 7 de Setiembre de 1976 declaración de Monumento Histórico Nacional.

Emplazamiento: Av. Millán y Av. Dr. Luis Alberto de Herrera.

Materiales: Estatua ecuestre de bronce. Basamento en granito gris.

Medidas: Estatua ecuestre 2,50 m.

Comitente: Comité Pro-Monumento a Aparicio Saravia – Partido Nacional. Miembros: Luis Alberto de Herrera, Roberto Berro, Ismael Cortinas, L. Enrique Andreoli, Arturo Puig, Jorge Martínez Haedo, Escolástico Imas, Guillermo García, José R. Amargós y Pedro Etchemendy. (*Diario Del Plata* 8/1/1921: 3), (Lindahl, 1960: 98), (Haedo, 1990: 20), (Pérez, 2001: 48,148).

Taller de fundición: Fundición Vignali.

El artista en su época

Apuntes biográficos

Nació en la sede diplomática uruguaya en Madrid, el 5 de septiembre de 1891, debido a que su padre, el poeta Juan Zorrilla de San Martín[6], era embajador en ese país. Sus inquietudes artísticas fueron impulsadas por su medio familiar, en un hogar que recibió a referentes de la cultura nacional e internacional. El escultor plasmó en barro, cierta resonancia romántica heredada de su padre (Argul, 1975: 222). Inició sus estudios en el círculo de Bellas Artes de Montevideo con Felipe Menini, y con el pintor Vicente Puig. Fue admirador de Carlos Federico Sáez. Provenía de una familia creyente, siendo esto relevante en su formación. Concurrió al Club Católico, participó del Ateneo como centro cultural y educativo referencial para su generación. Ambas instituciones sintetizaron aspectos de su personalidad, marcada por la tensión entre espiritualismo y positivismo.

[6] Escritor, periodista, docente y diplomático (Montevideo 28 de diciembre de 1855, Montevideo 3 de noviembre de 1931). Su literatura estuvo influenciada por el romanticismo. Autor de *La epopeya de Artigas* (1910). Activista católico. Fundador de la Unión Cívica y del periódico *El Bien Público*. Ministro plenipotenciario ante España y Portugal (1891), París (1894) y Roma (1897).

En sus viajes a Europa fue influenciado por el arte barroco y gótico. Frecuentó el taller del impresionista Alfredo Müller en Florencia, donde se convenció de la importancia de ampliar la conexión entre el Uruguay y la cultura grecolatina, vital para comprender su lenguaje escultórico.

Fue amigo de uno de sus maestros, el escultor francés Émile Antoine Bourdelle[7] discípulo de Rodin, que influenció su obra por su monumentalidad. Tuvo como referentes a otros artistas post rodinianos como Despiau y Maillol. Además de su intenso trabajo escultórico realizado en su taller de Punta Carretas[8], se desempeñó como director del Museo Nacional de Artes Visuales entre 1940 y 1961. Falleció el 24 de mayo de 1975 en Montevideo, a los ochenta y tres años de edad.

El escultor en el campo artístico

Mantuvo distancia de las colectividades políticas tradicionales, aunque fue cercano a los nacionalistas por su formación religiosa, y por familias allegadas a su persona que eran de ese partido. Esto explica que el Estado no lo tuviera como artista de su preferencia, salvo en aquellas obras realizadas por concurso. Fue requerido por diversos comitentes, legitimando a las obras, gracias al lugar que ocupaba en el campo artístico. Fue uno de los responsables de iniciar la escultura nacional, ya que "Su obra tuvo la virtud de incorporarse fluidamente al entorno urbano. Integrándose así a la vida ciudadana, tanto que varios espacios tradicionales de Montevideo han llegado a identificarse por sus monumentos" (Kalenberg, 1992: 8).

Su vocación escultórica se sustentó en la idea de trascendencia, sus obras lo sobrevivirían, lo que explica el carácter monumentalista de estas. Sumó a lo anterior su gran riqueza cultural, para la formulación poética de sus creaciones, nutridas de conocimientos sobre mitología clásica, y catolicismo.

[7] Fue uno de los exponentes más destacados de la *Belle Époque*, y uno de los precursores de la escultura monumental del siglo XX (Montauban, 30 de octubre de 1861, Le Vésinet-Yvelines, 1 de octubre de 1929). Asiste a la escuela de dibujo de Montauban. En 1876 accede a la Escuela de Bellas Artes de Toulouse y en 1884 a la Escuela de Bellas Artes de París. Fue ayudante de Rodin (1893- 1908). En 1909 se desempeña como maestro en la Academia de la Grande Chaumière. Su vínculo con José Luis Zorrilla de San Martín es de esta época, en plena madurez artística.

[8] Se encuentra en la calle Tabaré 2474 (Montevideo).

El tema central de su obra fue José Artigas, donde se destacan el *Artigas Civil*[9], y el *Monumento a Artigas*[10] que se encuentra frente a la Estación Central de Ferrocarriles de Montevideo. Realizó esculturas a otras figuras del Uruguay, *Estatua a José Batlle y Ordóñez*, *Monumento a Monseñor Soler*, y *Monumento a Juan Zorrilla de San Martín*.

En el interior del país se destacan: *La Batalla de Sarandí*[11] y el *Grito de Asencio*[12]. En Montevideo realizó: *El Viejo Vizcacha*[13], *Monumento al Gaucho*[14], *Obelisco a los Constituyentes de 1830*[15], *Fuente de los Atletas*[16], que evidencian la importancia del artista en la cultura e identidad nacional. En el exterior realizó el *Monumento a Artigas*[17] en Buenos Aires, así como otras tres figuras del prócer que se encuentran en Roma, Nueva York y Washington D.C. En la capital argentina realizó una obra en homenaje al dos veces presidente Julio Argentino Roca[18].

.....

[9] Ubicada en Cerrito 351. Realizada en bronce. Fue encargada en el año 1946 por los funcionarios del Banco República, para homenajear a la institución en el cincuentenario de su fundación. Inaugurada el 19 de junio de 1949.

[10] Escultura en Bronce, inaugurada el 1 de junio de 1949.

[11] Emplazado en la Plaza Gallinal de Sarandí Grande (Departamento de Florida). Costeada por Alejandro Gallinal, quien condicionó su aporte a la obra a que el autor fuera José Luis Zorrilla de San Martín. Realizada en piedra arenisca sobre base de granito. Inaugurada 12 de octubre de 1923.

[12] Ubicada en la Plaza Independencia de la ciudad de Mercedes (Capital del Departamento de Soriano). Realizada tras ganar concurso convocado por la Intendencia de Soriano (1936). Inaugurada en 1941.

[13] Ubicado en la Plaza Varela, Montevideo. Encargado por una Comisión de Estancieros de la Federación Rural. Escultura en bronce. Inaugurado el 1 de octubre de 1930.

[14] Ubicada en la Avenida 18 de Julio y Constituyente (Plazuela Lorenzo Justiniano Pérez). Escultura ecuestre en bronce sobre un pedestal de granito. Realizada tras ganar concurso organizado por la Federación Rural del Uruguay. Se inaugura el 30 de noviembre de 1927.

[15] Ubicado en Br. Gral. Artigas y Av. 18 de Julio. Encargado al artista por una comisión de bancos privados del Uruguay con el objetivo de donarlo al Estado. Obra de 40 metros de altura, realizada en bronce y granito rosado. Inaugurado el 25 de agosto de 1938.

[16] Ubicada en el Parque Rodó (Montevideo Av. Gonzalo Ramírez y Joaquín de Salterain). Realizada con el objetivo de presentarse en el Salón de Otoño de París (1925), donde fue premiada. Adquirida por el Municipio de Montevideo en 1930. Escultura en bronce sobre pedestal de granito rosado.

[17] Ubicado en Av. Del Libertador entre Austria, Tagle y Figueroa Alcorta. s/n– Recoleta (Plaza Uruguay). Bronce. Encargado por el gobierno argentino (1960) mediante el Embajador de ese país en Uruguay Alfredo Palacios. Inaugurado en abril de 1973.

[18] Plazoleta Ricardo Tanturi, Avenida Presidente Julio A. Roca (Diagonal Sur), Barrio de Monserrat, Buenos Aires. Escultura ecuestre en bronce sobre pedestal de mampostería recubierto en granito. Realizada tras ganar el concurso internacional organizado por el gobierno argentino. Del basamento se encargó el escultor Alejandro Bustillo. Su altura es de 14 m. Inaugurada el 19 de octubre de 1941.

Sus obras demuestran una profunda convicción sobre las posibilidades humanas, a los que retrató divinizándolos. Sus figuras son intensas, expresivas en su anatomía, algo que lograba por medio de concepciones envolventes (Kalenberg, 1992: 85). Son principios de su lenguaje clásico, la armonía, el equilibrio, la riqueza de su planteamiento espacial, y un estudio pormenorizado de la luz. Esto se ve reforzado por su tono elocuente y enfático.

El monumento y su comitente

La idea del monumento, enero de 1921

El operativo político de rescate de la figura de Aparicio Saravia se encuentra ligado a Luis Alberto de Herrera[19], y al proceso de construcción de su liderazgo dentro de los nacionalistas. En setiembre de 1920 asumió la Presidencia del Directorio del Partido Nacional, y promovió la anhelada repatriación de los restos de Saravia[20]. Al respecto señalaba Eduardo Víctor Haedo[21], "Les trajo al caudillo muerto para que vieran al caudillo vivo" (Rocha, 1986: 64). En este contexto nace la idea de homenajear al caudillo mediante un monumento ecuestre en bronce y granito, consagratorio de su inmortalidad.

La valorización de su figura se realizó mediante discursos y notas de prensa; que tuvieron como objetivo la concreción de la obra.

> El día 10, cuando la comitiva transponga la frontera y los restos se encuentren ya en territorio nacional, se iniciará la suscripción destinada a levantar el monumento que perpetuará la memoria del caudillo. La comisión de hacienda, y sus comisiones delegadas están facultadas para recibir todas las contribuciones que se le presenten (*Diario del Plata*, 6/1/1921: 3).

[19] Abogado, político, periodista e historiador del Partido Nacional (22 de julio de 1873, 8 de abril de 1959). Inició su actividad política en 1892, participó en las revoluciones de 1897 y 1904. Admirador de Aparicio Saravia. Fundó los diarios: *La Democracia* (1900), y *El Debate* (1931). Desempeñó diversos cargos públicos: diputado, senador, miembro de la Asamblea Nacional Constituyente. Apoyó el golpe de Estado de Gabriel Terra (1933). Integrante del Consejo Nacional de Gobierno (1955-1959). En 1958 realizó un acuerdo electoral con Benito Nardone (Ruralismo), permitiéndole ser el sector más votado del Partido Nacional, en una dura batalla con la Unión Blanca Democrática (UBD), donde los blancos retornan al poder.

[20] Durante más de tres lustros sus restos permanecieron en territorio brasileño, cerca de la frontera con Uruguay, en el panteón familiar de la familia Pereyra de Souza, en una zona conocida como "Rincón de Artigas".

[21] Periodista y político nacionalista (Mercedes, 28 de julio de 1901, Montevideo 15 de noviembre de 1970). Presidente del Consejo Nacional de Gobierno (1961-1962). Ministro de Instrucción pública, presentó el proyecto para crear la Facultad de Humanidades y la Comedia Nacional. Tenía obra del escultor en su casa "La Azotea" de Punta del Este.

La organización y esfuerzo necesario para la realización de la obra se generó desde las estructuras partidarias, con el directorio a la cabeza, pero comprometiendo a todos los nacionalistas del país en la tarea. El día 9 de enero de 1921 partió un tren expreso de Montevideo a la ciudad de Rivera, con las figuras políticas nacionalistas más importantes y familiares de Saravia, con el objetivo de repatriar los restos del caudillo. Tres días después se les dio sepultura en el Cementerio Central capitalino. En los discursos pronunciados en el entierro fueron constantes las referencias al monumento, presentándolo como una necesidad imperiosa. Señalaba Luis Alberto de Herrera,

> Ellos apuraron en estos países el horario de la historia; su huella marca ruta cierta a las multitudes libres; gracias a la formidable protesta, hay un poco más de verdad en el ambiente cívico y es menos negado hoy el verbo popular. Apenas desaparecidos aquellos campeones magníficos, el bronce hierve con impaciencia en los crisoles, reclamando molde para su estatua; aunque ningún monumento iguala al agradecimiento de los pueblos, que ellos conocieron, delirante, cuando abstraídos marchaban al frente de sus voluntarios que los escolta fidelísimo en la muerte, Orlando su asombrosa leyenda (Diario del Plata, 11/1/1921: 3).

Plantea la urgencia de la obra con pasión, en forma de agradecimiento, y de ingreso a la inmortalidad del caudillo. Otra figura que hizo uso de la palabra fue Carlos A. Berro[22], su discurso resultó profético en torno al sentido del monumento inaugurado treinta y cinco años después.

> Es que en efecto la obra de Aparicio Saravia, como guerrero y como ciudadano, es digna del más alto elogio, merecedora, a justo título, de que el pueblo uruguayo, no ya solo el Partido Nacionalista, esculpa en bronce su glorioso nombre al lado de los altos próceres de nuestra patria, como luminoso ejemplo de acendrado patriotismo, de relevantes virtudes cívicas y de valeroso y abnegado denuedo en defensa del derecho y la justicia (*Diario del Plata*, 13/1/1921: 3).

El monumento

El escultor fue elegido directamente por el comitente. Este quería homenajear al caudillo, mediante un lenguaje similar al utilizado por otros artistas, al abordar figuras políticas del país. La obra fue planteada en términos

[22] Abogado y político nacionalista (Montevideo 17 de enero de 1853, 15 de octubre de 1930). Participó en las revoluciones de 1897 y 1904. Representó una tendencia conservadora dentro del partido.

glorificatorios de la figura de Saravia, aludiendo a su condición de caudillo, representado por una escultura ecuestre. Esta obra conmemorativa monumental, mantuvo características típicas. Fue enmarcada en un gran espacio público, el basamento de granito gris se encuentra en el centro de este, y oficia de mediador entre el emplazamiento, y el signo representacional constituido por la escultura ecuestre (Krauss, 1996: 292). La elección de los materiales, granito y bronce se debe a que,

> [...] se está trabajando sobre el pasado para proyectar una memoria a futuro, debe ser un material que perdure, pero principalmente que sea noble. [...] El uso de determinados materiales está cargado de significaciones simbólicas y adjetivaciones que refuerzan la idea de la nobleza que se asocia a la nobleza del tema a trabajar, de permanencia y hasta de unión nacional (Tomeo, 2015: 7).

El artista revela su condición de excelente estatuario, en el tratamiento del caballo que luce aperos criollos, y en la figura de Aparicio representada como caudillo gaucho. Despojó a Saravia de cualquier alusión a la violencia y de su condición de blanco, solo visible en su sombrero donde figura la frase "Por la Patria".

El emplazamiento

Al inicio de las conversaciones entre el comitente y el artista (1921), y cuando se firmó el contrato definitivo (28 de julio de 1933), no se contaba con un lugar donde emplazar el monumento. Será el comitente en el contexto cercano a la inauguración, el encargado de encontrar un sitio. La capital fue su destino lógico, aunque existieron posibilidades de que se instalara en el interior del país. Se inauguró en un espacio público, poco urbanizado en 1956, zona con tradición blanca[23] sobre todo durante la Guerra Grande (1839–1851). La apropiación de este espacio fue "El producto de una interpretación sobre la relación entre la forma urbana y la cultura política de un momento determinado de la historia" (Vanegas, 2019: 3). Esto evidencia la importancia del Partido Nacional en el contexto, y la aceptación forzosa de la obra por parte del Partido Colorado que gobernaba en la época.

[23] Durante el sitio de Montevideo ocurrido en la Guerra Grande, muchas familias blancas adineradas, vivieron en sus casas quintas de la zona del Prado.

Figura 2. Detalle del monumento. Fuente: Web Wikipedia Archivo Aparicio Saravia - Monumento https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_a_Aparicio_crop.jpg

Para impulsar la realización del monumento dos senadores[24] nacionalistas, Dr. Felipe Ferreiro[25] y Dr. Eduardo Rodríguez Larreta[26], presentaron un proyecto de ley[27] en el Parlamento Nacional en el año 1954.

.....

[24] Ambos senadores pertenecen en 1954 a dos partidos políticos diferentes. Ferreiro al Partido Nacional sector herrerista. Rodríguez Larreta al Partido Nacional Independiente escindido del anterior en 1931, por diferencias con la figura de Herrera. El Nacionalismo Independiente volverá a formar parte del Partido Nacional en 1956, constituyendo un espacio político denominado Unión Blanca Democrática (UBD).

[25] Abogado, doctor en ciencias sociales, docente, e historiador (Río Branco, Cerro Largo, 23 de agosto de 1892, Montevideo, 31 de julio de 1963). Perteneció al sector herrerista dentro del Partido Nacional. Fue integrante de su directorio durante muchos años y abogado personal de Luis Alberto de Herrera

[26] Abogado, periodista y político del Partido Nacional (11 de diciembre de 1888,15 de agosto de 1973). Nacionalista independiente opuesto al herrerismo. Promueve la formación de Reconstrucción Blanca (1954), central para la unidad del Partido Nacional.

[27] Sin acudir al inciso 12 artículo 85 de la Constitución de la República, que se refiere a pedir "honores públicos a los grandes servicios" de determinadas personalidades.

Figura 3. El monumento y su emplazamiento. Fuente: Web Foursquare City Guide https://es.foursquare.com/v/monumento-gral-aparicio-saravia/5387ae46498e54d858cf1c0c

Su aprobación obligó a la Junta Departamental de Montevideo, a destinarle un sitio en la capital. Esto permite visualizar las dificultades que existían para generar este tipo de obras, vinculadas a personalidades blancas, del pasado reciente del país. El Estado se limitó a apoyar mediante un proyecto de ley aprobado por el parlamento, sin que existiera respaldo del Poder Ejecutivo al monumento. Se reclamó la capital como destino, por la visibilidad que esta permite. Para lograr esto se invocaron argumentos jurídicos, a los que se sumó el haber sido financiado en su totalidad por los nacionalistas.

Ambos senadores le atribuyeron valor artístico a la obra, "La hemos admirado modelada en yeso y con segura conciencia no vacilamos en asegurar que lograda y emplazada en un espacio libre adecuado a sus magnas proporciones puede exhibirse en cualquier gran ciudad del mundo" (Proyecto del Ley Monumento a Aparicio Saravia, 16 de marzo 1954, Carpeta N º 1636, Libro 18, Folio 307).

Figura 4. Monumento a Aparicio Saravia a escala real en yeso. Taller J. Zorrilla de San Martín. Fuente: Fotografía propia. 9/2/2020.

Esto fue utilizado como argumento, para obtener el respaldo de los miembros de la cámara alta, reclamando un emplazamiento acorde a su calidad e importancia. Se insistió en razones estéticas, embellecer la ciudad, poniendo en un segundo plano lo político partidario. No obstante, invocaron el artículo N º 141 de la Constitución de 1830, historiando su presencia en todas las cartas magnas del país. Señalando que

> [...] esta disposición Constitucional vigente consagra de antemano el reconocimiento por parte del Estado al derecho del pueblo nacionalista -y en su caso el de cualquiera otra agrupación cívica- a erigir donde mejor le plazca y se haga visible a los demás, el monumento expresivo de su permanente homenaje al recuerdo de aquel de los suyos que en su concepto -por uno u otro motivo- merece tan especial distinción (Proyecto del Ley Monumento a Aparicio Saravia, 16 de marzo 1954, Carpeta N º 1636, Libro 18, Folio 307).

Defendieron la importancia de narrar libremente a partir de monumentos, sin que el Estado sea el único capaz de realizarlo. La utilidad del discurso generado por la materialidad les parece trascendente por su permanencia, frente a lo efímero de la palabra oral y escrita.

Para los legisladores fue central lograr el voto de los parlamentarios, para cumplir con "[...] su antiguo y notorio propósito de levantar en esta ciudad -eminencia del suelo nacional- la estatua ecuestre, por el costeada enteramente, de su Jefe "sin ejemplar" en jornadas históricas ya lejanas [...]" (Proyecto del Ley Monumento a Aparicio Saravia, 16 de marzo 1954, Carpeta N.º 1636, Libro 18, Folio 307).

La Ley N.º 12.136 Aparicio Saravia fue aprobada el 9 de setiembre de 1954 por la Asamblea General. El texto señala en su encabezado, "Se autoriza el emplazamiento de un monumento en la ciudad de Montevideo" (Sala de Sesiones de la Cámara de Representantes, en Montevideo, 9 de setiembre de 1954), evidenciando la importancia que el tratamiento parlamentario tuvo en la consolidación y ubicación del monumento. Esta contó con dos únicos artículos, siendo el primero el más importante, "Autorizase al "Comité Pro-Monumento a Aparicio Saravia" a emplazarlo dentro de la ciudad de Montevideo, en el lugar público que al efecto le señale oportunamente el Gobierno Departamental" (Sala de Sesiones de la Cámara de Representantes, en Montevideo, 9 de setiembre de 1954).

Existió un contexto favorable a la obra por parte de la Intendencia Municipal de Montevideo a partir del 15 de febrero de 1955, cuando los representantes blancos Julio Hugalde, Luis Guarnaschelli, y Juan Pivel Devoto[28] lograron integrar en minoría el Consejo Departamental de la ciudad. Fue necesario que los nacionalistas tuvieran responsabilidades, en las estructuras ejecutivas municipales, para que la obra fuera inaugurada. Pivel Devoto desempeñó un rol central como impulsor del monumento. Además, fue uno de los oradores

[28] Historiador, docente y político nacionalista (Paysandú, 22 de marzo de 1910, Montevideo, 11 de febrero de 1997). Docente del Instituto de Profesores Artigas (IPA) desde 1951 a 1982. Director del Museo Histórico Nacional, editor del Archivo Artigas, así como de la Revista Histórica y de la Colección de Clásicos Uruguayos. Colaborador de Marcha desde 1948. Inició su carrera política en el Herrerismo, luego acompaña al sector de Daniel Fernández Crespo (1954), y finalmente a Wilson Ferreira Aldunate (1971). Desempeñó diversos cargos públicos: integrante del Concejo Departamental de Montevideo (1955-1959), presidente del Sodre (1959–1963), Ministro de Instrucción Pública (1963–1967), presidente de la Comisión del Patrimonio Artístico de la Nación (1970), y presidente del CODICEN (1985–1990).

en la inauguración, siendo claro en sus conceptos sobre el sentido que se le pretendía otorgar.

La Junta Departamental de Montevideo determinó el emplazamiento "[...] en la intersección de las avenidas Larrañaga y Millán, será señalada en el plano de fojas 19 como "3ª." En el centro del cantero enjardinado mirando hacia el Oeste de la avenida Larrañaga" (Junta Departamental de Montevideo, 20 de setiembre de 1955, Resolución N º6011). La opción aprobada obligó a la comuna a ampliar el cantero, siendo la única institución pública que invirtió dinero en la obra, viabilizando su realización y legitimándola institucionalmente. Algo que había realizado el Parlamento Nacional presionado por las circunstancias, pero que resultaba insuficiente para su concreción.

Pivel Devoto en su doble condición de político blanco e historiador, señala en su discurso el día de la inauguración.

> Uno de los partidos fundadores de la República lo glorifica, pero Aparicio Saravia trasciende divisas. Está más alto que la lucha aspérrima en la que puso su valor, más alto aún que la jornada en que dio su sangre. El simboliza, hasta su corporeidad física admirablemente expresada por el artista, la forma de poder y de prestigio político de todo un siglo. Así como ejemplar de una estirpe desaparecida, como intérprete de una concepción heroica de la vida, como figura nacional, lo recibe el gobierno de la ciudad de Montevideo, bajo cuyo cielo, en esta hora de justicia histórica hay lugar para todas las estatuas. Así lo entrega a la custodia colectiva. Aparicio Saravia, recibirá desde este instante el ardiente amor de muchos orientales y, también el homenaje reverente de todos aquellos que habiendo podido ser sus adversarios, saben inclinar su cabeza ante las grandezas auténticas (*El Bien Público*, 19/5/1956: 3).

A modo de cierre

Al inaugurarse el monumento a Aparicio Saravia finalizó un capítulo importante en el largo proceso de reparación histórica de su figura, algo trascendente y necesario para el Partido Nacional en el contexto de 1956. La obra se constituyó en un dispositivo central en la lucha por la construcción de la memoria del caudillo y de esta colectividad política, como protagonistas en la edificación del estado democrático, alejando definitivamente su pasado violento y revolucionario. La obra reviste gran importancia, al margen del posicionamiento político que expresa, ya que abrió la estatuaria monumentalista a figuras políticas diferentes a las promovidas por el Estado, moldeado por el Partido Colorado.

El proyecto de ley redactado por los doctores Ferreiro y Rodríguez Larreta, con el objetivo de impulsar la concreción del monumento, posibilitó la reivindicación del derecho a erigir monumentos en homenaje y recuerdo de figuras relevantes, por parte de diversos colectivos, en el espacio que crean oportuno, y siendo visibles a los demás ciudadanos. Este argumento democratizó las posibilidades de realizar narraciones materiales de la historia, centrales en la construcción de los imaginarios sociales y de la identidad nacional.

Referencias

Libros

Argul, J.P. (1975), *Proceso de las artes plásticas del Uruguay*, Montevideo, Talleres Gráficos Barreiro y Ramos.

Gombrich, Ernst (2003), *Los usos de las imágenes*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Haedo, Eduardo Víctor (1990), *La caída de un régimen. T 2*, Montevideo, Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay.

Jiménez, José (2011), *Una teoría del arte desde América Latina*, Junta de Extremadura,

Turner-MEIAC.

Kalenberg, Ángel (1992), *José Luis Zorrilla de San Martín 1891 – 1991*, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales.

Krauss, Rosalind (1996), *La escultura en el campo expandido.* Madrid, Alianza.

Lindahl, Göran (1960), *Batlle fundador de la democracia en el Uruguay*, Montevideo, Arca.

Pérez, Wilfredo (2001), *Grandes Figuras Blancas*, Montevideo, Ediciones de la Plaza.

Rocha, Ricardo (1986), *Los blancos*, Montevideo, Banda Oriental.

Tomeo, Daniela (2015), *Los caminos que llevaron a Artigas a la Plaza Independencia*, Montevideo, Cuadernos del CLAEH. Vol. 34. Número 102.

Vanegas Carrasco, Carolina (2020), "Aproximaciones a la escultura conmemorativa de fines de siglo XIX y comienzo del siglo XX", Lima, *Arquitextos*, año 27, no. 35.

Periódicos

Diario del Plata. Montevideo, 6 enero 1921, p.3.

Diario del Plata. Montevideo, 8 enero 1921, p.3.

Diario del Plata. Montevideo, 11 enero 1921, p.3.

Diario del Plata. Montevideo, 13 enero 1921, p.3.

El Bien Público. Montevideo, 19 mayo 1956, p.3.

Actas de sesiones

Proyecto del Ley Monumento a Aparicio Saravia. Montevideo, 16 de marzo 1954, Carpeta N º 1636, Libro 18, Folio 307.

Sala de Sesiones de la Cámara de Representantes, Montevideo, 9 de setiembre de 1954

Junta Departamental de Montevideo, Montevideo, 20 de setiembre de 1955, Resolución N º6011.

Monumentos de água: disputas sobre a escultura monumental e a água no oitocentos brasileiro

Alberto Martín Chillón
Universidade Federal do Rio de Janeiro
albertomchillon@eba.ufrj.br

A pandemia de COVID-19 modificou todas as esferas da vida como a conhecíamos e, num momento tão difícil, cada ato de adaptação é um ato de sobrevivência. Naturalizando a tragédia, continuamos pesquisando e escrevendo, como ato de resistência, nas condições mais desfavoráveis, mas também como um ato de privilégio, ao mesmo tempo em que corremos atrás de uma produtividade que nos classifica e dá "valor".

Como não podia ser de outra forma, também o ato de pesquisar teve que se reinventar, longe de arquivos, bibliotecas e fontes. Novas miradas para velhos conhecidos podem trazer também discussões diferentes, podem aguçar a nossa vista e desafiar a nossa prática. A chamada *Constelações de arte pública: contextos, paisagens, saberes*, do Grupo de Estudo de Arte Pública na América Latina (GEAP Latinoamerica), nos convidou a "abrir um espaço para o debate de uma série de temas que contribuem para refletir sobre as obras, intervenções e lugares de enunciação da arte pública, considerando os debates atuais e históricos, mesmo as perspectivas que de diferentes disciplinas constituem e contribuem para complexificar este campo de ação artística e social." Em resposta a esta provocação, propomos neste texto um olhar diferente para os monumentos públicos imperiais no século XIX brasileiro (Knauss, 2010; Migliaccio, 2004): o olhar através da água.

A seleção deste eixo para nos guiar pelo fascinante campo escultórico monumental brasileiro se deu pela constatação de que, dentro das não muito numerosas reflexões monumentais, a água ocupava um lugar principal como motor de discussão artística. Esta constatação surgiu durante o doutorado na Tese "A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1844-1889)" (Chillón, 2017) e continuou no artigo "A hidra da anarquia e o império brasileiro: imagens de tirania e liberdade" (Chillón, 2020). O primeiro grande

debate surgiu em torno do projeto para um monumento em comemoração à vitória na Guerra do Paraguai, obra dos arquitetos Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá (1836-1915) e Paul Bénard (1834-1886), apresentado na Exposição Universal de Viena em 1873, mas idealizado e realizado pelo menos desde 1866, que usava água na sua base. Depois, será o monumento ao ministro Manuel Buarque de Macedo que incendiará a imprensa, liderada por Alfredo de d´Escragnolle Taunay (1843-1899), especialmente em 1884, com opiniões contrárias à sua inauguração, já finalizado, e que levará à separação entre o pedestal, também uma fonte, e a escultura.

Como afirma Agulhon (1994: 122), a "estatuomania" oitocentista, a construção de monumentos de homens ilustres pertence principalmente à história do decoro urbano, mas introduz uma série de outras tipologias monumentais:

> Efectivamente es la ciudad del siglo XIX, que ha crecido volviéndose amplia y ventilada, la que multiplica plazas y bulevares, paseos y alamedas, recurriendo a los monumentos para amueblar sus espacios. A este respecto, las estatuas de hombres ilustres forman uma parte (numericamente importante, y quizá la más importante) de uma categoria más vasta en la que podemos también incluir las construcciones semi utilitarias (fuentes monumentales, a menudo decoradas con um motivo ornamental en el centro, tomado de la geometría o de la estatuaria mitológica); otras construcciones no utilitárias pero de mensaje educativo; monumentos religiosos (cruces de misión y, sobre todo, estatuas de la Virgen María), monumentos políticos (estatuas de la república) o histórico-políticos (conmemoraciones de batallas, sitios, revoluciones, monumentos a los muertos de tal o cual guerra); incluso alegorias puramente decorativas, inspiradas en la mitologia, o también destinadas a glorificar a la ciudad misma.

Partimos então da definição de Agulhon (Ibid: 122) de monumento misto, aquele que reúne duas ou mais tipologias monumentais por ele enunciadas, como a fonte monumental com alegoria política, por exemplo, a que mais nos interessa. Assim, pensamos, como ele, o monumento como história do decorado urbano, a integração da arte didática e gratuita na cidade.

Como primeiro passo de uma pesquisa mais ampla, neste momento inicial, neste texto, identificamos a água como elemento importante, mapeamos os monumentos ligados a ela e focamos na definição das categorias ligadas com a água e o monumento para dar conta da complexidade monumental brasileira, na qual as fronteiras não resultam tão claras, muito influenciadas pela tradição colonial das fontes e chafarizes, também monumentais, como

signo de civilização e promoção do governo. Assim, pretendemos, através do monumento à Victória da Guerra do Paraguai, entender o difícil, mas relevante, papel da água como elemento monumental, revisando a tradição monumental carioca, especialmente nos projetos não realizados, e ao mesmo tempo sua importância para o entendimento do monumento público, como motor de reflexões e discussões. Para este olhar monumental através da água propomos algumas categorias: *monumentos fonte*, *fontes monumentais* e *fontes monumentalizadas*, que pretendem dar conta das diversas funções e relevância da água nos diversos monumentos.

A presença da água cria um conflito na hierarquia e nas fronteiras dos gêneros, marcando, em maior ou menor grau, uma oscilação entre monumento e fonte, passando por diversos estágios intermediários. Partimos então do conceito *monumento fonte*, em decorrência da superioridade tradicionalmente adjudicada ao primeiro termo sobre o segundo, pois uma *fonte monumento* imporia o destino de escultura decorativa ou ornamental à obra. Os *monumentos fonte* então se caracterizariam pela presença de água num monumento comemorativo, com um papel secundário, ligado à concepção do monumento. Nesta definição incluímos o projeto ao monumento à Victória na Guerra do Paraguai de Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá e Paul Bénard, 1866, e o monumento a Manuel Buarque de Macedo, 1881-1884, projetado pelo arquiteto Francisco de Paula Bicalho e o escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Do mesmo modo, incluímos aqui alguns projetos anteriores, como o projeto para um monumento comemorativo de 7 de abril de 1831, dia da abdicação de D. Pedro I, de Grandjean de Montigny.

Já outros exemplos, como o projeto de monumento comemorativo à chegada da Imperatriz Leopoldina, 1844, nos leva a outro dos estágios intermediários entre monumento e fonte: a *fonte monumentalizada*. Este caso nos mostra uma das muitas fontes ou chafarizes da Corte reconvertidas em monumento com a inserção de uma estátua, no caso da Beneficência, como aparece num projeto de Grandjean de Montigny, e que contou com a concorrência de artistas como Marc Ferrez ou Joseph Dubordieu, evidenciando uma prática pelo menos não alheia à tradição local.

Esta obra nos permite pensar atualmente nas fontes e nos monumentos como categorias mais fluidas e não excludentes, ampliando o próprio conceito de monumento, ainda que na própria época a água fosse um elemento polêmico. No entanto, não podemos assumir ingenuamente que a água fosse exclusivamente a motivação para os debates em torno dos monumentos,

pois enquanto dispositivos de memória e domínio espacial e político, outros muitos fatores devem ser levados em consideração. Apontando alguns destes múltiplos fatores que puderam influenciar mais ou menos no julgamento destes monumentos de água, focaremos aqui na crítica contemporânea e na água como elemento unificador, conscientes da incapacidade deste elemento de explicar totalmente as disputas monumentais, mais convencidos de sua relevância para o entendimento da escultura oitocentista brasileira.

Como terceira grande categoria, as *fontes monumentais* nos servirão de ponto de partida, percorrendo um caminho regressivo, desde o fim do Império até o século XVIII, mostrando como algumas destas fontes e chafarizes, limitados pelo seu entendimento como elementos ornamentais, se mostram na sua concepção como monumentos comemorativos relevantes, como a conhecida como Fonte da Cabocla de Salvador de Bahia, verdadeiro monumento político, nacional (Cardoso, 2000; Coli, 2016) e identitário.

Partindo então da divisão hierárquica entre gêneros apontada pela própria crítica oitocentista nos *monumentos fonte*, tentaremos mostrar como, na prática, tanto nos *monumentos fonte* como no caso das *fontes monumentalizadas* e as *fontes monumentais*, estas categorias se misturam e como um olhar fora desta dicotomia para a realidade brasileira oferece novas possibilidades e panoramas.

Estas categorias bastante difusas e permeáveis se estruturam em torno de um conceito fundamental, de um gênero artístico que representa o ápice da escultura, o monumento. As primeiras reflexões sobre o gênero se encontram nos escritos de Felix Emile Taunay, como bem analisa Elaine Dias (2008), que destaca o papel do mesmo na construção da imagem nacional e da memória de um povo, ao mesmo tempo em que deve aunar a beleza e a virtude, sendo instrumento para a educação cívica, e ser grandioso, também como imagem para o exterior. Segundo Dias (2008: 204), "para Taunay, o artista seria o responsável por um grande "serviço à sociedade", justamente por unir o belo físico ao belo moral ao representar as ações virtuosas da sociedade".

Um dos poucos textos dedicados ao monumento público, seguindo as ideias de Taunay, será o publicado por Manuel de Araújo Porto-Alegre na *Ilustração Brasileira* em julho de 1854, com o título *O novo estatuário*. Ao mesmo tempo em que é uma reflexão sobre o monumento como gênero e sua história no Brasil, o texto é também uma defesa da estatuária diante da escultura, e do papel do estatuário e sua obra como reflexo da civilização e o estado moral da sociedade. Como aponta Carolina Vanegas (2020: 69):

> para las élites de América Latina la incorporación de monumentos no sólo apoyó sus intenciones de legitimación política sino que se constituyó –no sin contradicción– en una práctica introductora de aspectos centrales en el pensamiento decimonónico como lo eran las nociones de "modernidad", "progreso" y "civilización", identificadas estrechamente con Francia, la cual se había con- solidado como el faro cultural del momento.

O estatuário, como historiador do povo, era o "traductor da gratidão nacional, o ostensor da gloria, o que perpetua a memoria do homem, e o que o immortalisa". (Porto-Alegre, 1854: 139) Para Porto-Alegre (Ibid: 39):

> O estatuario é quem demonstra ao mundo intelligente o estado moral do povo para quem elle trabalha: se opera para immortalisar o heroismo, ou outra virtude social, a sua obra magnifíca o paiz em que elle está, exorna o solo em que se mostra, e ensina na praça publica o culto de todos os dotes da moral eterna.

O monumento à Guerra de Paraguai de Caminhoá e Bénard (Imagem 1) foi idealizado já em 1866 para ser erigido no Campo da Aclamação e os arquitetos fecharam um contrato com a Câmara Municipal para sua construção, chegando a elaborar uma maquete em grande tamanho em Paris pelos escultores Ambroise Choiselat (1815-1883) e Felix Jacqmarcq. O primeiro já tinha experiência com obras deste tipo, pois junto com Jules Klagmann idealizou o Chafariz Ross, e também trabalhou na fonte do Jardim de Luxemburgo em Paris. O monumento, projetado como uma grande coluna triunfal, é definido assim na imprensa:

> Sobre um globo com vinte estrellas, symbolisando as provincias do Imperio, eles figuram, coroando a coluna em um grupo colossal, o Brasil sob a fórma de uma guerreira subjugando o monstro da tyrannia. A base desta columna apresenta nas quatro faxes, quatro medalhões, figurando em relevo as principaes batalhas de toda a campanha: Riachuelo, Tuytuy, Lomas e Peribebuy. Nos angulos as quatro famas, symbolisando a marinha, artilharia, infantaria e cavalaria. Trophéos de armas, grinaldas e outros adornos de arte completam a decoração desta parte. O pedestal consta superiormente de oito estatuas differentes em grupos de duas, representando os principais rios do Império; e separadas por proas de navios: terminadas estas por monstros marinhos, de cujas narinas jorra água, que precipita-se em bacias semi-circulares, collocadas inferiormente; e d'ahi para a bacia geral, produzindo um contraste harmonioso entre as águas que jorram e as que cahem formando cascatas. Os grupos se apoiam sobre urnas que despejam também aguas, formando cascatas multiplas. (Semana, 1873)

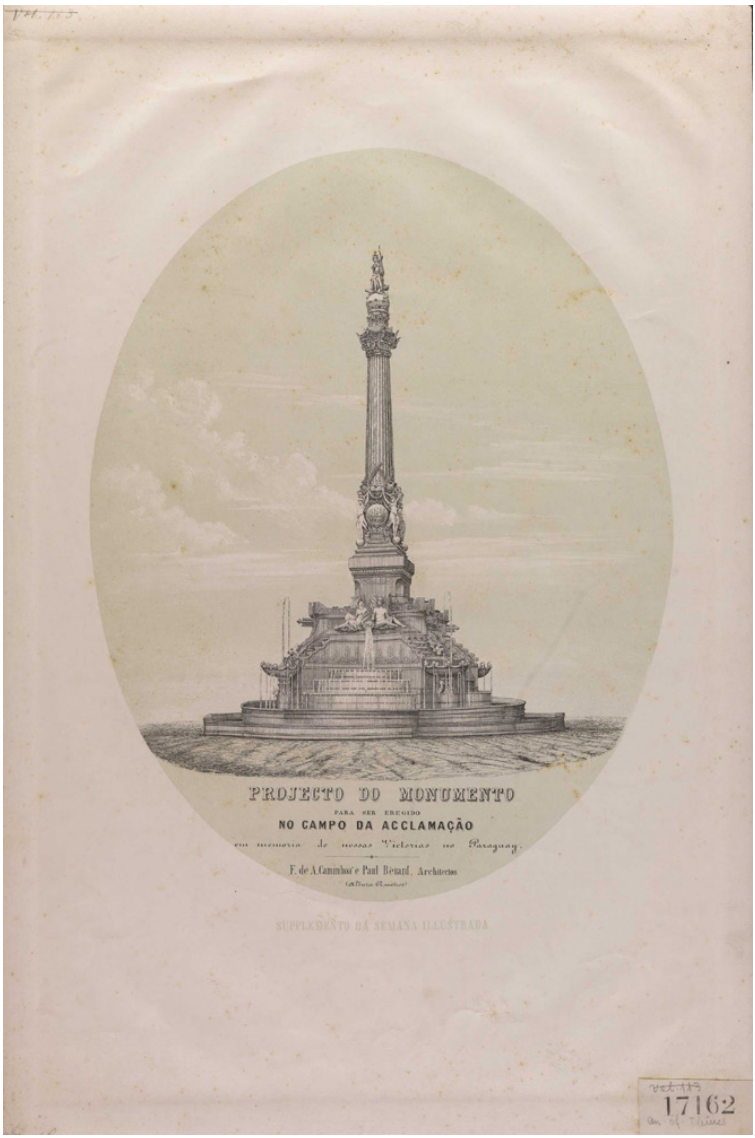


Imagem 1. **Projeto do Monumento para ser erigido no Campo da Acclamação em memória de nossas Victórias no Paraguay. Litogravura. Anon. Da off. De Fleuiss. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.**

Fruto de uma subscrição pública iniciada na Europa com apoio dos imperadores, chegou a arrecadar uma quantia considerável, e já no Brasil a construção, que nunca se materializou, foi impulsionada por uma Comissão formada por: José de Tavora Noronha Almada e Vasconcellos Freire de Andrade, presidente; bacharel Bartholomeu José Pereira, vice-presidente; Affonso de Tavora, secretário; Guilherme Gabriel de Lacerda e Albuquerque, tesoureiro; Manoel Velloso Paranhos Pederneiras; João Pinto do Rego Cesar; e o major Rodrigo de la Mare Koeler.[1]

Exposto no Passeio Público em 20 de julho de 1872, conseguiu a autorização para participar da Exposição Geral de Belas Artes, ainda que não fosse exposto junto com as outras obras. A preocupação do escultor com o aval da Academia se observa nos pedidos para a instituição emitir parecer sobre a maquete, que será questionada pela própria Academia Imperial de Belas Artes no parecer (*Ibidem*) solicitado pelo arquiteto. A Comissão, formada por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), professor de arquitetura, Antônio de Padua e Castro (1804-1881), professor de escultura de ornatos, e Ernesto Gomes Moreira Maia, diretor, concluiu em 20 de junho de 1872:

> 1. Que o pensamento de erigir n´uma Praça publica um monumento destinado a perpetuar a memoria dos gloriosos feitos do exercito e armada na tremenda epopeia que o brio e a honra nacional. Escrevêrão em mil paginas de heroísmo, é digno de louvor e bem merece todo o auxilio e proteção publica.
>
> 2. Que considerado á luz das regras d´arte há no modelo apresentado, motivos de decoração que a Comissão não póde receber, taes são as figuras da alegoria que corõa a coluna, e que podem ser substituídas pelo Anjo da Victoria ou outro qualquer symbolo equivalente, e mais a idéa da agua que em cascata se despeja, enchendo o embasamento, o que de certo tira ao monumento, pela semelhança de chafariz, a majestade do caracter único que deve ter uma memoria d´esta ordem, tanto mais quanto, realizado o plano do ajardinamento do Campo, constitui-se-hia o monumento, se assim for construído, um accessorio do jardim e não sera principal peça, absolutamente independente e separada (*Ibidem*).

A alegoria do Brasil como uma mulher espartana pisando o monstro da anarquia que coroava a coluna não se inseria nas tradições locais de auto representação imperial, ligadas à figura masculina, e a comissão sugere a

[1] Avulso no 4.494, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, UFRJ.

mudança por um anjo da Vitória ou figura semelhante. Como possibilidade sugestiva apontamos aqui uma encomenda em 2 de julho de 1873, feita por um engenheiro não mencionado, ao professor de estatuária da Academia, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, para realizar uma estátua alegórica do Brasil em barro cozido, a Alegoria do Império Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes, de 2 metros de altura, por 2.500.000 réis (*Ibidem*). Esta figura poderia ser a encomenda de Caminhoá para substituir sua alegoria, e que se adaptaria melhor às exigências da academia, sendo realizada além disso por um dos seus membros. Esta nova obra responderia bem às críticas lançadas no *Jornal do Commercio* de 22 de junho de 1872, que considerava as formas da alegoria do Brasil "não verdadeiramente americanas", mas preferia o uso dela a de um "índio das selvas, que por certo, não é o typo de brasileiro civilizado", pois os brasileiros eram "descendentes da grande raça grego-romana".

Após diversas mudanças no projeto original, em 21 de novembro de 1874, diante da estampa enviada por Caminhoá para uma nova avaliação, a comissão, com Agostinho José da Motta, professor de paisagem, substituindo a Moreira Maia, reitera o julgamento de 1872, destacando que:

> ha ainda na estampa apresentada motivos de decoração que não póde admitir, tal é a idéa das aguas que em repuchos e mangas se despeja enchendo o embasamento; o que de certo tirará ao monumento, pela semelhança que lhe dá de chafariz, a majestade do caracter unico que deve ter uma memoria desta ordem, tanto mais quanto, realisado o plano do ajardinamento do Campo, constituir se ha o monumento, se assim for construido, um accesorio do jardim, e não uma principal peça absolutamente independente e separada.

Por fim, em 17 de fevereiro de 1875, após considerar insuficiente o desenho enviado pelo arquiteto, sem planta nem corte, nem indicação aritmética, nem cores, nem escala, pois o modelo em gesso teria ficado em Viena, a comissão solicita a projeção horizontal e projeção vertical, e após sugerir mudanças nas proporções do monumento, recomenda sua construção e afirma que:

> As modificações que o Sr. Architecto Caminhoá, fez ao seu primitivo projeto, isentando-o dos defeitos que o prejudicava derão-lhe um merecimento, de certo superior ao do primeiro projecto, cujo desenho ainda existe na Academia Imperial das Bellas Artes. A columna é mais esbelta e mais conveniente a alegoria com que termina a memoria.

Desconhecemos por enquanto as modificações realizadas no projeto, podendo afirmar que as proporções foram alteradas, aumentando o tamanho do fuste e do capitel, e a alegoria foi substituída, mas não podemos ter certeza de que a água desaparecesse do projeto, ainda que pareça provável pela insistência anterior da comissão, que aprova sem ressalvas o projeto neste último parecer.

A utilização da água resultava coerente com a idealização do monumento, pois destacava o papel da marinha e as batalhas navais da Guerra do Paraguai, retratadas em grandes pinturas históricas, como a Batalha naval de Riachuelo e a Passagem de Humaitá, encomendadas pelo Ministério da Marinha a Victor Meirelles já em 1868. O arquiteto é consciente do uso nada transgressor da água, realizando uma defesa da mesma no pequeno livro publicado por ele em 1874 (Caminhoá, 1874), e que reúne documentação, notícias de imprensa e as opiniões do próprio autor sobre o monumento.

Caminhoá destaca o fato do seu monumento ser o primeiro deste gênero, um monumento comemorativo bélico com água, e as principais críticas, além das vistas da Academia Imperial, virão de Salvador de Mendonça (1841-1913) nas páginas do diário *A República*. Mendonça, destacado republicano, foi uma figura de grande prestígio, como um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, e pela sua produção literária assim como pela sua atividade como advogado, diplomata ou jornalista. Os principais problemas encontrados pelo jornalista foram as proporções, a falta de virilidade e marcialidade ligando o monumento a uma certa feminilidade pela carência de uma severa simplicidade ligada às regras da arte e ao gênero bélico (Mendonça, 1872b), e o sistema policromo usado no monumento e o uso da água. Salvador de Mendonça apresenta o problema da água nos seguintes termos:

> O pedestal, embora habilmente ligado pelos monstros marinhos e pelos rios à parte superior, afinal não passa de uma fonte e dificilmente póde combinar com uma columna rostral, sobrecondecorada pela representação de um assumpto de tal magnitude. Uma fonte de uma grande praça póde e deve ser uma obra architectonica; mas não póde e deve ser a base de um poema que symbolisa a heroicidade nacional. (Mendonça, 1872b)

Trazendo os termos sob os quais analisa o monumento -beleza, comodidade e solidez-, divide a primeira em leis da ornamentação, simetria, harmonia e conveniência. Seria esta última, a conveniência, que contraviria a presença de água. Notando claramente duas partes, a coluna triunfal e a base chafariz,

o conflito se daria pelo gênero ao qual cada uma pertenceria, com uma diferença hierárquica. A coluna se inseriria no gênero bélico, enquanto a base não passaria, segundo ele, de gênero pastoril. Mendonça, seguindo o papel didático e moralizante do monumento, responsável por infundir valores patrióticos e cívicos, aponta que "respeitando a lei da conveniencia, todo Monumento deve logo despertar idéas analogas ao seu destino" (Mendonça, 1872c).

No fundo, as críticas de Mendonça respondem mais a uma discussão filosófica sobre a beleza e a utilidade, diga-se de passagem, muito distante dos interesses de Caminhoá. Começando com a lapidária frase "O bello nada tem a ver com o util", Mendonça (1872c) deixa meridianamente clara sua posição sobre a arte, que teria por fim exclusivamente a realização do belo. Para isso, mobiliza uma grande variedade de autores, dos quais não poderemos nos ocupar aqui, mas que são essenciais para o entendimento do conflito e o pensamento monumental. Esta longa argumentação sobre o belo no oitocentos brasileiro, e mais na escultura, se converte num documento excepcional, e se apoia em Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, Francis Hutcheson (1694-1746) com *Investigações acerca da origem das nossas ideias de beleza e virtude,* 1729, Friedrich Schelling (1775-1854), Edmund Burke (1729-1797) com "Investigações filosóficas", Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Junto a eles dirige suas críticas a outro literato, Théophile Gautier (1811-1872), condenando a arte pela arte e seus ataques a Rodolphe Töpffer (1799-1846).

O ponto central da crítica, ligada à arte utilitária, seria a impossibilidade de incluir a água, pois, citando a Hutcheson, "o que characterisa a idéa do bello é ser profundamente distincta da idéa do util, e nada ter de comum o prazer que ella nos dá com a satisfação que sentimos á vista de um proveito" (Mendonça, 1872c). Nas palavras do jornalista "se a agua é para ser usada amesquinha o monumento, se não perde a justificativa de unir o útil e o belo" (Mendonça, 1872c), pois no debate estabelecido com Caminhoá, este defende a água como forma de unir o útil e o belo.

Caminhoá, no seu livro, responde extensamente a todas as questões colocadas por Mendonça, reconhecendo sua "pouca perícia em assuntos filosóficos" e preferindo apelar "para o real e físico, e não para o ideal ou metafísico" (Caminhoá, 1874: 128). No entanto, deixando clara sua posição, também cita diversos autores para a lide filosófica, mas se centra muito

mais em pareceres e textos de artistas e na própria tradição artística para se justificar. Suas escolhas são Félicité Robert de Lammenais (1782-1854), Auguste-Hilarion Kératry (1769-1859), tradutor de Immanuel Kant (1724-1804), Toussaint-Bernard Emeric-David (1755-1839), Denis Diderot (1713-1784) ou Joseph Droz (1773-1850), todas encaminhadas para demostrar que é bela toda produção artística em que as formas, proporções e cores agradam aos sentidos, fazendo despertar ideias de admiração e entusiasmo.

O argumento central do arquiteto será então a superioridade do belo mais o útil sobre o exclusivamente belo, apontando as necessidades que o clima "abrasador" do Rio de Janeiro imporia ao monumento. A utilidade, à diferença do proposto por Mendonça, não radicaria no uso do monumento como fonte, mas no efeito produzido pela água, que provocaria, descendo em cascatas que provocam "um agradável murmúrio e destroem a monotonia e prestam animação" (Ibid, 1874: 123), criando além disso belos efeitos de arco íris anágua pulverizada, e ameniza o calor próprio da corte. Como legitimação desta união entre o útil e o belo, o autor apresenta o julgamento favorável de artistas como Louis Victor Louvet (1822-1898) ou Charles Garnier (1825-1898). Especial importância outorga ao julgamento de Wilhelm Stianssy, arquiteto austríaco, publicado no Neue frei Presse, que afirma que:

> A agua, que ordinariamente é de bom efeito nos grandes monumentos, autorizou com razão os autores do projecto a servirem-se della com grande vantagem, á vista do clima abrasador do Rio de Janeiro, onde a agua e as fontes podem ser considerados symbolos de frescura e animação. (Caminhoá, 1874: 150)

Para justificar esta presença da água, de novo escolhe Paris como ponto de comparação, enumerando "chafarizes de ordens arquiteturiais" (Ibid, 1874: 131), como os monumentos a Fénélon, Massillon, Bousset e Fléchier, a Cuvier, a Luis XV na rua Grenelle, a Moliére ou o monumento à Victoria de Napoleão no Egito.

No entanto, o escultor é consciente de que está apresentando um projeto original, que por sua novidade, já que ele mesmo o define como o primeiro do seu gênero, não teria regras artísticas estabelecidas que julgaram a conveniência ou inconveniência das águas na base do Monumento comemorativo de uma guerra, ou de outro equivalente. Para isso, recorre à simbologia tradicional da água como elemento de purificação e também de civilização, mas a verdadeira justificativa vem do julgamento favorável de

grandes artistas europeus, principalmente franceses, e sobre eles se apoia. Para tanto, reuniu notícias internacionais como a publicada no *The Graphic*, de 2 de julho de 1870, ou da *L´Illustration Universel*, 11 de junho de 1870, com o julgamento de René du Merzer, e nacionais, como o favorável trecho anônimo do *Jornal do Commercio* de 21 de março de 1873:

> Para darem mais movimento e vida á composição, os architectos levantaram sua columna sobre um envasamento formando chafariz. A concepção deste envasamento é original e digna de nota; offerece grandes vantagens, não só pelo lado artístico pela ordem, elegancia e riqueza; como pittoresco pela variedade das fórmas, sempre de conformidade com a conveniencia e a severidade architecturaes. O envasamento respeita bem a fórma pyramidal; é concebido em todo o rigor das leis naturaes, isto é: mostrar ao mesmo tempo um perfeito equilíbrio e a unidade exigida em um trabalho de architectura.

No entanto, será o *Salon de Paris* que o legitimará, pois afirma que após o vencimento do prazo de admissão, o jury, que precisa ser contrastado, formado por Eugene Viollet-le-Duc (1814-1879), Victor Baltard (1805-1874), Henri Labrouste (1801-1875), membros do Instituto de França, concederia um prazo extraordinário em vista de ser o modelo muito distinguido e apresentar além de "originalidade e gosto, e era uma composição artística digna de estudar-se" (*Ibid,* 1874: 124), concorrendo com o número 1873. Esta legitimação artística será contraposta às críticas filosóficas de Salvador de Mendonça, mas também ao julgamento da Academia, anunciando a incapacidade dos membros da comissão para julgar um gênero que nunca teriam construído.

A definição da água como motor de análise da escultura monumental e o aprofundamento no caso do monumento à Victória na Guerra do Paraguai de Caminhoá e Bénard, o primeiro dos numerosos casos que estamos estudando, nos mostram um debate artístico sobre o monumento como gênero, mas também sobre a própria concepção da arte, que nas décadas de 1870 e 1880 assiste a uma produção crítica sem precedentes, com a entrada das novas correntes naturalistas e/ou realistas que colocam em questão todo um modo de entender a arte e que produzem embates artísticos mais conhecidos na pintura, mas que mostramos também presentes na escultura. O debate em torno da categoria monumental nos leva às tensões entre as correntes idealistas e as propostas renovadoras vividas dentro e fora da Academia Imperial de Belas Artes. Na mesma época Júlio Huelva, pseudônimo de Alfredo Camarate (1840-1904), e Joaquim José Insley Pacheco (1830-1812)

desenvolvem este debate nas páginas do Jornal do Commercio e na Gazeta de Notícias em 1876. Também neste momento a cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas debaterá sobre a pertinência de substituir a gravura de pedras preciosas por xilogravura (Cardoso, 2008), que se entronca com as propostas do *arts and crafts* e as artes industriais.

A beleza e a utilidade se aliam ou afastam, irreconciliáveis segundo as posições. O belo como única finalidade da arte, proposta por Salvador de Mendonça, e a união entre beleza e utilidade, defendida por Caminhoá, deixam à vista duas formas de entender a arte, mas não só isso. É importante notar, sem querer fazer disso uma constante, a abordagem diferente sobre o objeto artístico. Enquanto Mendonça estrutura seu pensamento em torno de premissas filosóficas, Caminhoá por sua vez o faz em torno da prática artística, suas tradições e a opinião dos artistas contemporâneos, mostrando uma receptividade maior às mudanças surgidas na arte. Esta diferença ilustra bem a distância entre prática e crítica artística, mas também a questão da recepção de obras ligadas ao cenário europeu, mas pensadas para a o âmbito brasileiro, que sofrem este descompasso entre ambas as realidades.

São muitas as implicações artísticas, filosóficas, políticas, econômicas e sociais que derivam deste amplo debate, muitos os agentes a serem estudados, sejam artistas, críticos, teóricos, políticos, etc, e muitos os casos que precisam ser abordados individualmente, com um amplo trabalho de fontes primárias, para conseguir dimensionar melhor tanto a escultura monumental como a arte oitocentista brasileira, caminho iniciado aqui com a água como elo, que continuará com os outros casos citados, que levantam as mesmas questões, como ilustra o trecho publicado sobre o monumento a Manuel Buarque de Macedo:

> La statue de l´ex-ministre, remplit-elle un simple ornement comme un triton, un dauphin, ou bien la fontaine et seus attributs, représent-ils seulement un ornement de la statue. En um mot, la statue est-elle faite pour la fontaine, ou est ce la fontaine qui est faite pour la statue? (Le Messager, 1884)

Referências:

Agulhon, Maurice (1994), *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, «Itinerarios».

Caminhoá, Francisco de Azevedo Monteiro (1874), *Documentos, juízo crítico e orçamento relativos ao monumento patriótico destinado ao Campo d´Acclamação no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Typographia Perseverança.

Cardoso, Rafael (2000), "The Brazilianness of Brazilian Art Discourses on Art and National Identity", c 1850–1930, in: Cardoso, Rafael; Trodd, Colin (Coord.). *Art and the academy in the nineteenth century.* Manchester: Manchester University Press.

Cardoso, Rafael (2008), A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>.

Chillón, Alberto Martín (2017), *A escultura e seu oficio no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*. Tese de doutorado. Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil.

_____ (2020), "A hidra da anarquia e o Império Brasileiro: imagens de tirania e liberdade" *EIKÓN IMAGO*, v. 9, pp. 281-311.

Coli, Jorge (2016), *Fabricação e promoção da brasilidade: arte e quest*ões nacionais. *Perspective*, n. 2.

Dias, Elaine (2008), "Félix-Émile Taunay e a importância do monumento público na Academia Imperial de Belas Artes", in: Cavalcanti Ana Maria Tavares; Dazzi, Camila; Valle, Arthur. (Orgs.), *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1, pp. 199-206.

Jornal do Commercio, 22 junho 1872.

Knauss, Paulo (2010), "A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX" *19&20*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, out./dez. Disponível em: <http://www.dezenovevinte .net/obras/pknauss.htm>

_____ (2010), "A interpretação do Brasil na escultura pública: arte, memória e história" In: *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*, v. 171.

Le Messager, 17 janeiro 1884.

Mendonça, Salvador de (1872a), "O Monumento do Campo d´Acclamação". A República, 22 de junho.

Mendonça, Salvador de (1872b), "O Monumento do Campo d´Acclamação". A República, 1 de agosto.

Mendonça, Salvador de (1872c), "O Monumento do Campo d´Acclamação". A *República*, 4 de agosto.

Migliaccio, Luciano. (2004), "A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional", in *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 1, pp. 239-248. Rio de Janeiro: Editora do EBHA.

"Monumento que no Campo de Sant´Anna vai ser levantado em honra dos bravos da campanha do Paraguay", *Semana Ilustrada* 2 fevereiro 1873.

Porto-Alegre, Manuel de Araújo (1854), “O novo estatuário”. Illustração Brasileira, pp. 138-141, jul.

Vanegas Carrasco, Carolina (2020), “Estatuomanía en América Latina. Aproximaciones a la escultura conmemorativa de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX”, *ARQUITEXTOS*, ano 27, n 35, jan-dez, pp. 67 – 82.

Benito Juárez y el Panteón de San Fernando: Concepto de la muerte y su materialización en la escultura funeraria del siglo XIX en México.

Verónica González Illescas
Investigadora independiente, México

Introducción

La muerte a través de los siglos no pierde vigencia; y en el arte siempre ha tenido cabida. Es interesante identificar las diferentes formas en las cuales ha sido concebida y cómo esto ha transformado nuestras representaciones y conceptos. En México, el tratamiento de la muerte a lo largo del siglo XIX fue un tema extremadamente versátil; se vivió un contexto de constantes guerras, internas y externas, donde la patria independiente buscó una identidad por medio del concepto de nación. Para complejizar aún más esto, hay que recordar el ir y venir de gobiernos liberales y conservadores, que a pesar de tener la intención por generar una memoria histórica, cada uno se valió de la legitimación de momentos y personajes clave para destacar su ideología política[1]. La muerte, en este contexto identitario, tomó un lugar preponderante a partir de los héroes difuntos.

Pretendo problematizar algunos desplazamientos político-culturales en torno a la muerte de Benito Juárez y contextualizar el espacio donde reside su mausoleo, resaltando la importancia del panteón en el siglo XIX. Asimismo, busco generar una nueva lectura crítica del mausoleo para abrir un debate con las aproximaciones previas sobre esta escultura e invitar a reflexionar sobre la pertinencia de los monumentos públicos dentro de las ciudades. Metodológicamente retomaré el concepto de simulacro de Víctor Stoichita

[1]Un ejemplo muy claro de esta polémica es la elección de los héroes de la independencia. Los liberales se valieron de la figura de Miguel Hidalgo e institucionalizaron la fecha del 16 de septiembre, siendo esta el inicio de la guerra. Los conservadores se valieron de Agustín de Iturbide y la fecha del 27 de septiembre, día de la consumación de la misma (Zárate, 2003: 417).

para reforzar la intención de representar al cuerpo muerto de Benito Juárez en la propia escultura y analizar las intenciones políticas que lo sustentan.

La transformación del Panteón de San Fernando, de culto privado a culto público.

A un costado del Templo de San Fernando, una construcción elegante del siglo XVIII, se construyó el panteón en cuestión. Se podría decir que se adelantó a su tiempo ya que para 1832, fecha en la que se comienza la gestión de su construcción, aún se permitían los enterramientos en los atrios de las iglesias (Álvarez, 1925: 9,10). La prohibición llegó en 1840, como medida sanitaria de la Ciudad de México.

La popularidad del Panteón de San Fernando creció enormemente a medida que avanzaba el siglo XIX y para 1850 ya se consideraba unos de los lugares predilectos de la alta sociedad. Los elevados precios de sus servicios, como lo identifica Edgar Tavares, eran inaccesibles para casi toda la población, aunque se consideraba un panteón público (Tavares, *et al.*, 2012: 50).

El 31 de julio de 1859, mediante la Ley de secularización de cementerios, todos los espacios de enterramiento pasaron a ser propiedad del Gobierno Federal. En 1871 se propuso la clausura de los cementerios que estaban dentro de la ciudad, sin embargo, el 23 de julio de 1872 se enterró en el Panteón de San Fernando al presidente Juárez. Durante los próximos años, se comenzaron a exhumar los restos de los panteones citadinos y se sabe que para 1907, el de San Fernando era el único que permanecía en la capital. Esto deja que, para principios del siglo XX, este panteón era un hito único y valioso desde su perspectiva histórica y social (Galindo y Villa, 1907: 338- 341).

El recinto funerario alberga los restos de personajes de distintas épocas y tendencias políticas; se encuentran políticos, militares, oradores, literatos, artistas, o simplemente personajes distinguidos por su posición pecuniaria y social. En este punto, es posible remarcar el papel de los cementerios en esta época, según la concepción de la muerte. Philippe Ariès, identifica que para el siglo XIX, el luto se extendió de manera desmesurada, algo no acostumbrado anteriormente, haciéndonos ver que la preocupación hacia la muerte no tenía que ver con la muerte de uno mismo, sino con la *muerte del otro.* Es en este momento que comenzó el origen del culto moderno a las tumbas, en los nuevos espacios estructurados que serían los cementerios. La

tumba se convierte en el objeto para recordar al difunto, lo que le confiere una suerte de inmortalidad por medio del recuerdo, que es ajena a principios del cristianismo. Los preceptos de la inmortalidad, en esta religión, estaban destinados a la siguiente vida, no a esta, lo que generaba una contradicción con estos monumentos erigidos en memoria del difunto. Entonces, ¿de dónde viene este culto exagerado a los muertos? Nuevamente Ariès nos otorga la respuesta cuando nos dice que a finales del siglo XVIII nace una nueva representación de la sociedad, una en donde los muertos son tan significativos como los vivos; ambos componen la sociedad a un tiempo (Ariès. 2000: 72- 76).

Esta veneración a las tumbas nos permite identificar un culto privado y público. La sociedad iba a los panteones a exaltar la memoria privada de sus seres queridos y la de sus héroes, por lo que es clave mencionar que no hubo una discontinuidad en las tradiciones cuando dichos espacios dejaron de pertenecer a la Iglesia y se convirtieron en propiedades del Estado.

La presencia del cementerio se convirtió en algo necesario para la vida ideológica y cultural del país, el culto a los muertos se convirtió en una de las formas de patriotismo[2], se consideraba que estos monumentos brindaban un espacio definido para conmemorar las victorias (Ariès, 2000: 77). Específicamente para el Panteón de San Fernando, Galindo y Villa identifica dos fechas puntuales donde el presidente en turno se hacía presente en el panteón: el 5 de mayo para celebrar la victoria de Zaragoza y el 18 de julio para conmemorar la muerte de Juárez (Galindo y Villa, 1907: 346). Al ser el único que quedaba en la ciudad, concentró gran parte del culto público y privado y reafirmó el prestigio de los que ahí residían.

Es oportuno tomar en cuenta la idea del positivismo de Auguste Comte, ya que el desarrollo de los panteones está íntimamente ligado con el plan liberal de reducir el poder del clero, así como el discurso cultural de la creación de los héroes. Esta corriente filosófica fue apropiada en México en la segunda mitad del siglo XIX por el interés, como nación soberana, de contar también con una independencia ideológica en relación al clero y a la milicia.

[2] Verónica Zárate, señala que después de la Independencia de México, en el proceso de secularización, los valores y el culto religioso lograron ceder paulatinamente su lugar a los valores cívicos y al culto de los héroes nacionales en lugar de los santos. Esto sucedió, entre otras estrategias, por la sustitución de prácticas y tradiciones culturales mantenidas en Nueva España. Las procesiones cedieron en importancia a los paseos cívicos y a los desfiles militares. La imaginería religiosa se sustituyó por estatuas de personajes ilustres que, por sus hazañas, llegaron a tener el canon de héroes, lo cual también inducía al culto (Zárate, 2003: 417-419).

Leopoldo Zea, en *El positivismo y la circunstancia mexicana,* afirma que el positivismo comtiano se utilizó en México de manera completamente distinta a como se usó en Europa. Zea, basado en Ortega y Gasset, indicó que no existían ideas eternas, sino solo ideas circunstanciales, lo que influenciaba el modo en que se utilizaban ciertas ideologías. Esta circunstancia mexicana es la que lo lleva a definir la importación del positivismo en México como una "política militante", al servicio de un determinado grupo social: los liberales (Zea, 1997: 19-34). El grupo liberal, encabezado por Juárez, se valió de la interpretación del positivismo de Gabino Barreda como un plan de política nacional, ya que por medio de esta filosofía se podía justificar la Reforma mexicana, conservando los ideales de libertad de manera ordenada. Esto apaciguó el espíritu revolucionario que pervivía en México y se logró establecer un orden, donde los liberales lograron conservar el poder y al mismo tiempo justificar la lucha que les había conferido dicho estatus. También por medio del positivismo, como estrategia política, se consiguió reducir el poder político de la Iglesia (Zea, 1997: 50- 56, 86).

Por tanto, se podría argumentar la paradójica inserción del benemérito en el Panteón de San Fernando, puesto que había sido él mismo quien había ordenado la clausura de los recintos dentro de la ciudad. Descansar ahí no es probable que fuera deseo de Juárez, pero como vemos, la memoria e imagen póstuma como héroe nacional ya no dependía de él sino de sus sucesores, el gobierno de Lerdo de Tejada y su gabinete. Tener en aquel recinto al difunto, les permitió desarrollar una imagen póstuma que sustentara el discurso político liberal que, en vida, él mismo se empeñó en forjar.

Mausoleo de Benito Juárez

Oficialmente, la muerte del presidente Benito Juárez se registró el 18 de julio de 1872. Se hizo énfasis en que su muerte fue a las 11:30 PM y no en la madrugada del 19 de julio ya que era una fecha reservada por los conservadores para conmemorar el fusilamiento de Iturbide (Vázquez, 2006: 11, 12). Desde el comienzo, con una fecha "inconveniente", se puede identificar el interés constante de sus sucesores en forjar una nueva imagen que reforzara la línea política liberal, colocando a Juárez como fundamento e ícono de una idea de república.

Se ejecutaron los actos fúnebres, sustituyendo los actos religiosos por laicos. Se realizó una máscara mortuoria del Benemérito y se concluyó con

la procesión desde el Palacio Nacional hasta el panteón de San Fernando. Ahí se hizo, en este primer instante, un monumento efímero y se llevó a cabo una ceremonia formada por 12 piezas oratorias, a la que asistieron personajes distinguidos (Vázquez, 2006: 23).

Imagen 1. Juan y Manuel Islas. Escultura funeraria de Benito Juárez, 1873- 1880. Escultura de mármol. Museo Panteón de San Fernando, CDMX. Fotografía por Verónica González.

Para la sesión del Congreso del 11 de noviembre de 1872 se detallaron cinco aspectos de los honores póstumos al presidente: 1) su nombramiento como *benemérito de la patria,* 2) la recopilación de capital, para la construcción de un monumento conmemorativo, 3) la autorización de un presupuesto de 10,000 pesos para la realización del monumento sepulcral, 4) el establecimiento de una pensión para tres de sus hijas y 5) la autorización del "Ejecutivo" para que nombrara a una persona que recopilara, a manera de archivo, lo concerniente al evento de defunción del presidente, escogiendo lo "digno de conocerse" y se generara una edición de lujo (*El Imparcial,* 1872: 2). Si omitimos el aspecto de las hijas, los cuatro restantes están enfocados en generar la nueva imagen

de Juárez. Y de estos, el tercero y quinto tienden hacia la muerte misma del personaje. En mi análisis de la escultura, la muerte es eje esencial, no por ser un monumento "funerario", sino por la pervivencia del cadáver en la misma.

Se sabe que el proyecto fue ordenado por Lerdo de Tejada en 1872. El Congreso decidió que, sobre la tumba se debía levantar un monumento "compuesto por una estructura arquitectónica, que como hito visual diera cuenta de la magnitud del personaje que habitaba aquella última morada y por un conjunto escultórico que hiciera visible la corporeidad de Juárez" (Uribe, 2003: 116).

Los hermanos Juan y Manuel Islas presentaron su proyecto el 8 de mayo de 1873; el 30 de marzo del siguiente año, tras ganar el concurso, se les comisionó oficialmente como escultores (*El Siglo Diez y Nueve*, 1874: 3). Para 1875, ya tenían el proyecto vaciado en yeso y estaban a la espera de la llegada del mármol de Carrara que se importó de Europa (*El Siglo Diez y Nueve*, 1875: 3). Fue Porfirio Díaz quien inauguró el monumento el 18 de julio de 1880; realizó una "ceremonia fúnebre y patriótica al mismo tiempo", donde develó el conjunto escultórico y colocó una corona fúnebre (*El Monitor Republicano,* 1880: 2). Algunos periódicos, como *La Patria,* cuestionaron desde ese momento la postura de Díaz como hipócrita o cínica[3] en relación a la figura de Juárez (*La Patria,* 1880: 3). "Aunque [Porfirio Díaz] combatió a don Benito con las armas por sus continuas reelecciones, una vez en el poder hizo de Juárez el patrono oficial de sus gobiernos" (Vázquez, 2006: 39).

La elección de los hermanos Islas para realizar el proyecto no es fortuita. Por los periódicos de época, se puede identificar a estos como figuras afines al discurso liberal y a sus héroes nacionales. Tanto así, que para 1884 Ignacio Manuel Altamirano[4] los reconocería en *La Revista Artística y Monumental* como "los primeros en consagrar su cincel á los personajes y asuntos patrióticos" (Altamirano, 1884: 101). A partir de la reorganización de la Academia hacia la segunda mitad del siglo XIX, la institución tuvo una marcada línea conservadora y clasicista, donde los hermanos Islas no tuvieron lugar. Con la República Restaurada, los proyectos del Estado favorecieron a los artistas liberales, impulsando sus carreras. En el caso de los Islas, se les encargó también en 1871 una escultura monumental de Miguel Hidalgo (*El Siglo Diez y Nueve*, 1871: 3), que quedó inconclusa. Proyectos como estos denotaban la línea política, pero también cierta parquedad en la culminación de los proyectos

[3] Durante su gobierno Porfirio Díaz exaltó la figura de Juárez desde una postura demagógica.

[4] Altamirano es reconocido como un gran exponente y defensor del liberalismo.

ya que, como lo identifica Fausto Ramírez, fue una época económicamente difícil (Ramírez, 1985: 8, 9).

El mausoleo está en la zona noroeste del panteón, como uno de los monumentos más grandes. Sobre una plataforma de cantera, de un metro de alto, se levanta una estructura arquitectónica a manera de templete griego con 16 columnas dóricas y que cierra el espacio con una reja de hierro. Nótese que la escultura funeraria fue colocada dentro de un templo donde los visitantes no tienen acceso. Los templos antiguos no tenían espacio para los fieles, únicamente para la estatua y las ofrendas del dios. Es posible que los Islas se hayan valido de este elemento simbólico para elevar al póstumo presidente a otro nivel de veneración, de un mortal a una deidad nacional, no como el templo de Juárez, sino como el templo de la muerte del Benemérito.

Imagen 2. **Mausoleo de Benito Juárez. Museo Panteón de San Fernando, CDMX. Fotografía por Verónica González.**

El conjunto escultórico fue realizado en una sola pieza de mármol. Se identifican dos figuras, una masculina y una femenina que reposan sobre una estructura rectangular como si fuese un féretro. La figura femenina, ubicada en un extremo de la obra, representa a la Patria como una mujer robusta, con una cabellera suelta y un poco desordenada, reclinada sobre su lado derecho. Viste una túnica clásica y parece estar en lamento. La figura masculina es la de Juárez, dispuesta como un cuerpo inerte que reposa la cabeza sobre unos almohadones. El cadáver no está vestido, está cubierto por una sábana que deja al descubierto su brazo derecho, parte de su pecho y un pie. La interacción entre los dos personajes se da con la mano derecha de la Patria que reposa sobre el pecho semidesnudo del difunto.

Algunas personas, como Vázquez, describen la escena como un acontecimiento triste pero relajado y hasta cierto punto erótico por "la túnica escotada y casi transparente que la mujer porta permite adivinar su seno izquierdo, que queda muy cercano a la mejilla de uno de sus hijos predilectos" (Vázquez, 2006: 40, 41).

Otras personas, como Eloisa Uribe, conciben esta escultura como desafortunada y poco convincente:

> Los pliegues se acumulan en un oleaje desmedido, desbordado; la posición de los pies del señor Juárez y de la Patria es desafortunada; sus ademanes son forzados y no contribuyen al dramatismo escénico ni otorgan énfasis a la tragedia representada. La cabeza de la Patria carece de las curvaturas suaves que de acuerdo con la tradición académica son propias de las estatuas clásicas. Su cabello sugiere desaliño, no pena, y la postura del cuerpo indica más bien desgana que tristeza. No sin razón el monumento recibió severas críticas en la prensa a poco de ser inaugurado. Algún articulista se atrevió, inclusive, a comparar el conjunto con una escena propia de un baño público de vapor. Aún así, no faltó el poeta que compuso odas a la belleza de aquel homenaje a Juárez perpetrado en albo mármol. Homenaje que la posteridad ha abandonado a su propia suerte, pues el mausoleo es un monumento poco conocido entre los que alberga la ciudad de México (Uribe, 2003: 118, 119).

Esta segunda descripción no me satisface por completo, pero no busco descartar lo que Uribe dice, más bien, me interesa complementarla para presentar otro punto de vista. Me parece que los hermanos Islas cumplieron el requisito de "hacer visible" la corporeidad de Juárez. Esta corporeidad de la que hablo es inerte; cadáver. Hay que tomar en cuenta que el propio rostro

de Juárez es una copia de la máscara mortuoria. La desnudez del cuerpo y la postura lánguida, generan en el espectador una tensión incómoda. A su vez, Uribe describe los gestos de la Patria como si expresaran cierta desgana y desaliño. Para mí, son más una actitud de incomodidad y rechazo velada por el fingido sufrimiento que trata de gestualizar.

Imagen 3. **Juan y Manuel Islas. Escultura funeraria de Benito Juárez, 1873- 1880. Escultura de mármol. Museo Panteón de San Fernando, CDMX. Fotografía por Verónica González.**

La tridimensionalidad propia de las esculturas les otorga vitalidad, pero al igual que el cuerpo humano, son susceptibles a ser transgredidas (Gombrich, 2003: 155). En el lenguaje escultórico, si no se permitiera tocar, se enfatizaría el sentido de la vista, otorgando un privilegio a la "imagen" sobre el objeto. Esto generaría que consecuentemente se subrayara su parte de irrealidad (Stoichita, 2006: 11) y no se permitiera ningún simulacro o transgresión, puesto que una imagen se encuentra en el ámbito inmaterial. En el mausoleo de Juárez, la reja y el propio templo excluyen al espectador del espacio obligándonos a tener una perspectiva distante, pero me parece que en este caso, la exclusión podría estar dispuesta para proteger el cuerpo mismo de la escultura y no alejar al espectador en la corporeidad de la misma.

Para justificar la idea de la pervivencia del cadáver, como parte de un discurso político en la obra, desarrollaré la idea de simulacro según Víctor Stoichita en su libro *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock.* Desde una perspectiva antropológica Stoichita se introduce a la concepción de simulacro por el mito ovidiano de Pigmalión, quien hizo una escultura tan perfecta, que él mismo comenzó a dudar de si era una escultura o una mujer real (Ovidio, 2011: 565- 568). El autor rescata la importancia de la emergencia de la obra de arte. Diferencia el mito de Narciso, que solo trata sobre la imagen y el de Pigmalión, que trata sobre la imagen-obra por medio de una escultura. Cuando Pigmalión interactúa con la figura, se hace visible el cuerpo de la imagen lo que permite el simulacro. Esto involucra también la habilidad del artista para transformar la escultura, el arte de ocultar el arte, que sería el triunfo de la ilusión estética (Stoichita, 2006: 15, 16).

También menciona que "para que triunfe el simulacro es necesaria la muerte del modelo" (Stoichita, 2006: 16). Con esto quiero introducir la idea del doble en esta constante dialéctica entre vida y muerte ya que esto genera un conflicto en el estatuto de realidad, porque entonces, ¿qué es más real, la "copia" o el original? Para esto, Stoichita se basa en Deleuze y Baudrillard, y enfatiza que la imagen ya no se centra en la "semejanza" (mímesis), sino en la "existencia". Identifica que la noción del simulacro desarma la diferencia entre la esencia y la apariencia, impidiendo establecer una jerarquía determinada. Desde el principio, el simulacro no sólo involucra imágenes, sino también espectadores. Cuando el espectador mira como real a la copia, invierte los papeles de la realidad, resultando en un "platonismo invertido". En relación a Baudrillard, que se cuestionó cómo el simulacro afecta lo real y la sustitución de esos signos, le dio a las imágenes la capacidad de "asesinar" lo real, que es lo opuesto a la representación de la realidad (Stoichita, 2006: 12, 13).

Stoichita identifica que una de las maneras más eficientes de llegar a un simulacro es la hiperrealidad ya que enmascara la ausencia del modelo. Pero ¿qué pasa si en efecto se tiene un modelo, e incluso se utiliza un molde de la máscara mortuoria del personaje en la obra? Es aquí cuando Stoichita aterriza el concepto del doble por medio del *eidolon*[5], que es una ficción o imagen engañosa. Stoichita problematiza el comentario que hizo Panofsky acerca de la guerra de Troya que decía que el origen de la guerra no sucedió a causa de la imagen imperfecta de Helena, sino por la imagen perfecta de la escultura de Helena. También menciona que Belori identificó al doble de Helena en una estatua, un *eidolon.* Pero donde Stoichita señala el verdadero problema, es en la tragedia de Eurípides. Al acabar la guerra, Helena intenta convencer a Menelao de que quien estuvo en Troya todo ese tiempo, y que él había rescatado, es un doble, que no fue más que un engaño de los dioses para que ella, la verdadera, se pudiera proteger del rapto y permanecer en Egipto hasta el final de la guerra. Al final, la verdadera Helena no logra convencer a Menelao y es en ese momento que el original pierde el estatuto de lo real y la copia ocupa su lugar (Stoichita, 2006: 124- 126). Esta sustitución también se puede identificar entre el cadáver de Juárez y su escultura.

Valenzuela precisa cómo el retrato escultórico "al tratar de trascender a la muerte y perpetuar al personaje, al crear un *doble* imperecedero incurre en la práctica de simulacro en el momento que la obra artística sustituye con vida propia al modelo" (Valenzuela, *et. al.*, 2010: 45). También identifica que en relación a la escultura funeraria, específicamente con la escultura de Benito Juárez en el Panteón de San Fernando, se recurrió a un realismo también utilizado en las costumbres romanas para los retratos colocados en los sepulcros, en las que igualmente se valían de una máscara mortuoria (Valenzuela, *et. al.*, 2010: 60). Este realismo nos permite eternizar la muerte del presidente, convirtiéndonos a quienes visitamos el Panteón de San Fernando en *voyeuristas* de la muerte de Juárez, no importa la época en que se observe la escultura, esta imagen supera a los restos físicos que cubre.

Imaginemos que esta escultura hubiese sido trasladada, ¿el ceremonial y el sentimiento de pérdida seguiría a la escultura o permanecería en el lugar de los restos? Como nunca se ha movido, no se puede saber, pero lo que sí se puede identificar es la resistencia histórica del monumento a ser reubicado.

[5] El *eidolon*, en la *República de Platón* (que cuenta la historia del poeta Stesichoro) es una ficción o imagen engañosa, que viajó con Paris a Troya, para salvar la virtud de la verdadera Helena.

Por ejemplo, en 1892, se reconoce en el periódico, *El Siglo Diez y Nueve,* la iniciativa para trasladar el sepulcro del "patriota Benito Juárez, al jardín de San Fernando en el lugar que ocupa, actualmente la estatua de Guerrero" (*El Siglo Diez y Nueve*, 1892: 3). El traslado nunca se realizó, Uribe reconoce estos sucesos como si se hubiera abandonado la escultura a su propia suerte (Uribe, 2003: 119), pero me parece que este hecho está relacionado con la resistencia misma de la escultura, pues en ningún otro lugar hubiera tenido la fuerza y efectividad que contiene dentro del propio recinto funerario. ¿En qué otro lugar de la ciudad se presenta la imagen-cadáver de Juárez? Ese rechazo o incomodidad, aunque sea sutil en la escultura, reafirma su fuerza, aunque, si experimentáramos ese rechazo incómodo en otro contexto, ¿qué nos impediría transgredir la obra o incluso desaparecerla?

La identificación del cadáver de Juárez en esta escultura no es algo completamente nuevo; incluso en la Gacetilla del 29 de julio de 1880 de *El Monitor Republicano,* al hablar de este grupo escultórico citan una frase de la *República*:

> El grupo en mármol de Carrara es magnífico. Juárez está tendido, reclinando la cabeza en el regazo de la Patria. La escultura tiene detalles preciosos. En primer lugar, Juárez está bien muerto, el sueño eterno embarga su semblante y se echa de ver en todos sus miembros (*El Monitor Republicano*, 1880: 2).

La intención de representar al cadáver en ese momento, con la primera escultura póstuma, se podría relacionar con el discurso político en el cual el partido liberal estaba tratando de insertar a Juárez como una base sólida e inmutable de su ideología.

A partir del gobierno porfirista la fiebre por generar homenajes a los héroes de la patria fue sorprendente, exaltando los conceptos de progreso y modernidad. Juárez e Hidalgo fueron los personajes preferidos y "entraron, como francos rivales, en la contienda por la popularidad y la significación histórica de un proceso de constitución nacional" (Uribe, 2003: 125). Como señala Uribe, en los tiempos de Juárez, su imagen como presidente, fue desarrollada por pintores, fotógrafos, y caricaturistas de la época. Ya muerto, la tarea de forjar su imagen recayó en políticos, literatos y escultores. (Uribe, 2003: 119).

Imagen 4. Juan y Manuel Islas. Escultura funeraria de Benito Juárez, 1873- 1880. Escultura de mármol. Museo Panteón de San Fernando, CDMX. Fotografía por Verónica González.

Conclusión

La efigie del Juárez póstumo, justificada desde la propia concepción positivista que se tenía de los muertos, en relación al nacionalismo, transformó la imagen de Juárez, de presidente a héroe y símbolo patrio. La escultura, en su conmemoración eterna de la muerte misma, es al tiempo un recordatorio de la imposibilidad del personaje para cambiar de opinión y deshacer sus acciones. Además, ya muerto, en un primer momento incluso los conservadores le perdonaron sus faltas (Vázquez, 2006: 29), lo que provocó que el partido liberal enfatizara la defunción de Juárez.

De esta manera vemos que en los honores póstumos, aparte del mausoleo, se interesaron por generar un archivo que conmemorara el evento de la muerte, ¿por qué no se mandó hacer un archivo de la vida del presidente? De igual

manera, ¿por qué, como señala Galindo y Villa, se le llevaba a Juárez una corona el día de su muerte y a Zaragoza el día de su victoria?

La desfavorable fortuna histórica de la escultura se debe, en una parte a que la representación del cadáver de Juárez, fue válida sólo en el momento de su conversión a héroe póstumo y que en el momento de estar como ícono nacional instaurado, hubo otras imágenes de Juárez más aceptadas por la sociedad.

Por su realismo y las tensiones que contiene, la escultura ha tenido una recepción y crítica historiográficamente desfavorable. Esto nos permite vislumbrar que se intentó defender, por medio de un discurso político y la crítica institucional; no tanto por el modo de representación de Juárez, sino por haber sido una de las primeras esculturas que marcaban la representación de los hitos nacionales.

Esta nueva interpretación tuvo como propósito hacer un rescate por medio de otra forma de ver la escultura, que no fuera denigrarla desde su calidad técnica, ni alabarla por el personaje que representa. De todas esas representaciones de Juárez, me parece que ninguna fue tan ambigua como la que se trató en esta escultura, lo que le da una amplia gama de interpretaciones que, por su ambivalente fortuna histórica y el desconocimiento de la misma, no se han explotado al máximo. Concluyo así, con un texto abierto que pretende generar más preguntas y promover el estudio de la escultura funeraria del siglo XIX, así como de los recintos que la contienen.

Referencias

Acevedo, Esther, *et. al.* (2001), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX. Tomo II.* México, D. F.: Patronato del MUNAL, INBA.

Altamirano, Ignacio Manuel (1883), "La Revista Artística y Monumental" en *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885*, Nueva York, The Charles M. Green Printing Co.

Álvarez, Manuel Francisco (1925), *Los restos del Lic. Don Carlos María de Bustamante y el Panteón de San Fernando,* México, Imprenta "Vida Gráfica".

Ariès, Philippe (2000), *Historia de la muerte en Occidente,* Barcelona, El Acantilado.

Galindo y Villa, Jesús (1907), "El panteón de San Fernando y el futuro Panteón Nacional. Notas históricas, biográficas y descriptivas", en *Anales del Museo Nacional,* México, Imprenta Nacional, 2ª época, tomo IV, pp. 337- 352.

Gombrich, Ernst H. (2003) [1999], *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE.

Ramírez, Fausto (2008), "El modernismo cosmopolita: La expresión de una profunda crisis espiritual", en *Modernización y modernismo en el arte mexicano,* México, UNAM, IIE, pp. 23- 47.

_____. (1985), *La plástica del siglo de la Independencia,* México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Stoichita, Víctor I. (2006), *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, España, Ediciones Siruela.

Tavares, Edgar, *et. al.* (2012), *Museo Panteón de San Fernando*, México, Imprenta de Medios.

Uribe, Eloisa (2003), "Juárez, de hombre heroico a Benemérito de América. Tres monumentos del siglo XIX en la ciudad de México", en *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, México, Yeuetlatolli, pp. 111- 137.

Valenzuela González, Ana Catalina, *et. al.* (2010), *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*, México, MNSC, INBA, CONACULTA.

Vázquez Mantecón, María del Carmen (2006), *Muerte y vida eterna de Benito Juárez. El deceso, sus rituales y su memoria,* México, UNAM, IIH. Serie Historia Moderna y Contemporánea/ 46.

Zea, Leopoldo (1997), *El positivismo y la circunstancia mexicana,* México, FCE.

Documentos hemerográficos

El Siglo Diez y Nueve, 24 de agosto de 1871, p. 3.

El Imparcial, 14 de noviembre de 1872, p 2.

El Siglo Diez y Nueve, 7 de abril de 1874, p. 3.

El Siglo Diez y Nueve, 12 de enero de 1875, p. 3.

El Siglo Diez y Nueve, 25 de junio de 1892, p. 3.

El Monitor Republicano, 29 de julio de 1880, p. 2.

La Patria, 20 de julio de 1880, p. 3.

Arte público en Buenos Aires 1900-1940. Disputas de saberes

Raúl E. Piccioni
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró",
Facultad de Filosofía y Letras, UBA / GEAP Latinoamérica
raul_piccioni@yahoo.com.ar

El origen de las disputas

Entre las décadas de 1880 y 1930 se realizaron proyectos de regulación y extensión de ciudades, se escribieron libros, se realizaron conferencias, se crearon instituciones, se publicaron revistas y se realizaron congresos en torno a los problemas de la estética urbana. Estas acciones se enmarcaron en lo que se conoció bajo las denominaciones de Arte Público o Arte Urbano y tuvieron su origen en Alemania, Francia e Inglaterra a finales del siglo XIX y comienzos de XX. Luego estas preocupaciones se extendieron a los Estados Unidos de América y más tardíamente a diferentes países del continente americano, en el cual estuvo comprendida la Argentina.

Los debates que surgieron como críticas a las maneras que los gobiernos de ciertos territorios europeos estaban llevando a cabo en sus proyectos de extensión y embellecimiento de sus principales ciudades, impactadas por el crecimiento demográfico que había ocasionado en ellas problemas de salubridad, circulación y colapso edilicio. El origen de las críticas a las acciones gubernamentales se centró en las operaciones que dichos gobiernos ejercieron al querer imponer modelos de trazados excesivamente rígidos, surgidos en gran parte de las experiencias francesas impulsadas por el prefecto de París, Georges-Eugène Haussmann, que alteraban las formas tradicionales de las ciudades donde ellas se aplicaban.

Esto generó un movimiento encabezado por profesionales vinculados a la historia del arte y a las artes aplicadas, quienes se opusieron a aceptar dichas imposiciones que provocaban la destrucción de sus valores identitarios locales. Estos plantearon diferentes alternativas teóricas y prácticas que concluyeron en la redacción de numerosos textos, libros y revistas, en la

presentación de conferencias nacionales e internacionales y la organización de congresos y asociaciones civiles en los que se debatieron nuevos saberes vinculados a la práctica del embellecimiento urbano.

Entre estos saberes en disputa, podemos distinguir unos que se preocuparon por establecer principios para el diseño de ciudades, tomados de las enseñanzas del pasado artístico como el Renacimiento, para ser aplicados en el presente como lo que presentó Camilo Sitte. Otros, como Charles Buls, se hicieron oír para defender el patrimonio histórico e identitario de sus ciudades o como Raymond Unwin, propusieron una diferente calidad de vida al introducir el paisaje natural en las ciudades como una herramienta más de la estética urbana. En este texto voy a tratar de dar un poco de luz sobre las discusiones en torno a estos saberes que se plantearon en la ciudad de Buenos Aires entre los años 1900 y 1940.

Los festejos del Centenario

La idea de realizar un gran festejo para conmemorar el primer centenario de la Revolución de Mayo, fue una ocasión muy propicia para reactivar planes y proyectos para embellecer la ciudad. En ello se proponían la apertura de grandes avenidas y la erección de una importante cantidad de monumentos decorativos y conmemorativos que se emplazarían en el espacio público. Sin embargo, la idea de mejorar la calidad estética de Buenos Aires no surgió repentinamente en esta década, sino que vino debatiéndose desde la década de 1880, cuando la ciudad se convirtió en capital de la República Argentina. Fue el momento en que se consolidó de un Estado nacional. En ese momento, las autoridades gubernamentales quisieron a la principal ciudad del país una imagen moderna, más acorde con este nuevo estatus que esta había adquirido. Se pretendió, por un lado, sustituir todos los vestigios de un pasado colonial, demoliendo algunas de las construcciones que hacían referencia a ella. Por otro, se propusieron proyectos de apertura de nuevas calles y avenidas con el objetivo, tanto de enriquecer la rígida estructura en damero, heredada de la corona española, como de afrontar las necesidades higiénicas y funcionales que requería una ciudad de la importancia de Buenos Aires. Con estas iniciativas se fueron generando una serie de debates que se hicieron más complejos que en la víspera de los festejos del primer centenario se fueron consolidando.

Estos proyectos, en su mayor parte, no dejaron de ser planos de aperturas de calles y avenidas, que los que se alternaban disposiciones perpendiculares con diagonales y articuladas por plazas, una de las estrategias que se venían empleando desde el siglo XVIII en materia de planeamiento urbano. Estas seguían, la mayor de las veces, disposiciones simétricas superpuestas a la superficie de la ciudad. Entre ellos podemos mencionar el plano que mandara elaborar el intendente Crespo, de 1887, el plano de avenidas diagonales y avenida norte-sur del ingeniero Juan A. Buschiazzo, de 1898 y el plano de transformación edilicia presentado en una conferencia en el Prince Georges Hall por el arquitecto Enrique Chanourdie, de 1906. Recordemos que Juan A. Buschiazzo fue también el autor del proyecto de la Avenida de Mayo, arteria construida entre las décadas de 1880 y 1890. A estas propuestas debemos sumarle el plano del centenario que le fuera encomendado al parquista francés Joseph-Antoine Bouvard entre los años 1907 y 1909, el cual no escapaba a esta lógica geométrica.

En todas estas propuestas, los criterios de embellecimiento estaban sujetos al concepto de la uniformidad de la calle mediante su control visual, que se estuvieron desarrollando en Europa desde el siglo XVIII en los planes para la extensión y ordenamiento de sus principales ciudades. Este esquema estético logró su mayor repercusión internacional con las transformaciones realizadas por el prefecto de París, en la mitad del siglo XIX. Los ejes centrales de esta forma de operar sobre el espacio público estaban centrados en la búsqueda de soluciones a los problemas, que para sus autores tenían mayor prioridad, los de la circulación y la higiene. En ellos la estética quedaba entonces reducida, como hemos dicho, al control visual de las calles. Esto se lograba a partir de regular el largo de éstas mediante plazas que se ubicaban a cierta distancia y de manera que no se perdiese su proporción. También se controlaba la altura de las edificaciones para que tuviesen una concordancia con el largo de estas calles o avenidas. En algunos casos podía ubicarse algún monumento arquitectónico o escultórico que cumpliese la misma función de la plaza. Más adelante, y a partir de las experiencias presentadas por el arquitecto francés Eugéne Hénard, la plaza, el monumento y la circulación se combinaron en lo que se llamó el *carrefour de circulation*. En París este esquema se completó con el diseño de una arquitectura uniforme a lo largo de las calles, algo que no se implementó en Buenos Aires, y se reemplazó por la diversidad estilística de las fachadas. Un ejemplo destacado de las experiencias europeas aplicadas en nuestro territorio es la Avenida de Mayo, el reglamento especificaba un altura total para todo el largo de la vía de circulación, pero la segmentación de la misma en lotes pequeños impidió un control sobre los estilos, dándoles

a los arquitectos libertad de elección. El logro final fue una variación de la uniformidad.

Esta forma de proyectar fue también la que se planteó, no sólo en muchas ciudades europeas sino también para ciudades norteamericanas como la propuesta de Daniel Burnham para Chicago en el año 1905. Era también la modalidad con la que los arquitectos se formaban en las más prestigiosas escuelas de arquitectura, como la École de Beaux-*Arts* de París.

Mientras en Buenos Aires se continuaba con esta forma de concebir el espacio urbano, en Europa en cambio surgían, en forma paralela, una serie de voces que se oponían a la misma, y que dieron lugar a una serie de tratados de estética urbana que cuestionaban los parámetros señalados anteriormente. Personas como Sitte, Buls, Unwin o De Souza plantearon alternativas en las que se cuestionaba el abuso de los trazados rectilíneos, la falta de respeto por las identidades históricas urbanas y la ignorancia del paisaje natural, entre otros conceptos, entre los que se priorizaban los valores artísticos por encima de los funcionales.

Un ejemplo de esta forma de pensar el embellecimiento urbano lo encontramos en la transcripción de la conferencia dictada en Buenos Aires por el arquitecto Enrique Chanouidie, organizada por la Sociedad Central de Arquitectos, entidad que nucleaba a los más prestigiosos profesionales del país, en el año 1906. En ella este arquitecto exponía su proyecto para la transformación de la capital porteña priorizando las necesidades higiénicas y circulatorias por encima de las estéticas. En este último caso, si bien su autor había leído la obra de Camilo Sitte, sólo lo utilizó como referencia para justificar su preferencia por las calles rectas y sus vistas perspectívicas como criterios de belleza, rechazando los trazados irregulares y pintorescos. En ese sentido hay que remarcar que la versión que leyó Chanourdie de este autor, no fue la original alemana sino la traducción francesa de Camilo Martin, *L'art de batir les villes*, publicada en el año 1902, en la que su autor adaptó la escritura original, suprimiendo algunos ejemplos y logrando desplazar el eje protagónico de las transformaciones de Viena para dejar sentada la primacía de París en ese tema. De igual manera, en esta versión, su traductor exageró el rol que ocupaba la arquitectura medieval en la obra del austríaco y suprimió el interés de este por el arte barroco.

El proyecto de Chanourdieu, presentado en 1906, más allá de sus justificaciones técnicas no fue más que una grilla de calles y avenidas ortogonales o

diagonales organizadas en forma simétrica, que se superponían sobre el plano de la zona central de la ciudad. En esos años, sin embargo, surgieron otras propuestas para pensar la ciudad desde el punto de vista de un artista. Fue las que plantearon dos artistas, Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova. Ellos pensaban, en clave positivista, que la ciudad podía convertirse en una herramienta pedagógica para la educación del gusto que elevase el nivel de civilización de la sociedad argentina (Piccioni, 2001).

Además de concebir embellecimiento urbano como una herramienta educativa, ambos artistas tenían sus propios criterios estéticos en relación con el espacio urbano. Eduardo Schiaffino pintor e historiador del arte, a diferencia de lo que pasaba en Europa en esos momentos, no pensaba que el valor histórico de un monumento arquitectónico era una condición identitaria y que los valores plásticos de un edificio eran más importantes que su pasado. De esta manera podía sugerir que los edificios que rodeaban la Plaza de Mayo, la más antigua y simbólica de la ciudad y el país, pudiesen ser modificados para que tuviesen una unidad de conjunto que respondiese a una armonía general. Esto fue lo que expresó en su texto "Estética de la capital", aparecido en el diario *La Nación* el 19 de enero del año 1894:

> [...] decidir de una vez qué reparticiones públicas conviene ubicar allí, de manera que los arquitectos nacionales puedan estudiar un proyecto de conjunto que englobe nuestra plaza principal toda entera, proyecto que, una vez aprobado, se ejecutaría paulatinamente, edificio por edificio, obedeciendo siempre a una armonía general preestablecida, que nos diera unidad arquitectónica de efecto grandioso por sobrias que fueran las construcciones.

Para Schiaffino, el concepto de armonía, que provenía de su formación como artista, era más importante que el del control perspectívico, condición más afín a la formación de los arquitectos e ingenieros. Este artista no elude la idea de un mecanismo de control en la planificación urbana, pero, para él, este no está sujeta a normas rígidas como condiciones de altura, uniformidad de fachada, etc. sino a un concepto más libre como lo es el de armonía que claramente es el que maneja un artista y no un técnico.

La actitud del otro artista que mencionamos, Ernesto de la Cárcova, era distinta. A diferencia de su colega, no ejerció un perfil de publicista, sino que intervino como legislador. El año 1902 fue elegido concejal por la ciudad y desde ese lugar propuso ordenanzas que también pueden ser consideradas como pedagógicas: una sobre premios de fachada, otra sobre limitación de

colores y una tercera sobre la compra de esculturas decorativas para el espacio público. Él no tenía un criterio específico para definir las formas del espacio urbano, sino mecanismos de control más estrictos, como lo fue su ordenanza de limitación de colores chillones para las fachadas en el espacio público. Esta ordenanza pretendía, mediante la prohibición, que es un mecanismo de control, limitar el mal gusto de los arquitectos, ingenieros o constructores. Fue, en el fondo, también una propuesta que buscaba un equilibrio armónico para la ciudad.

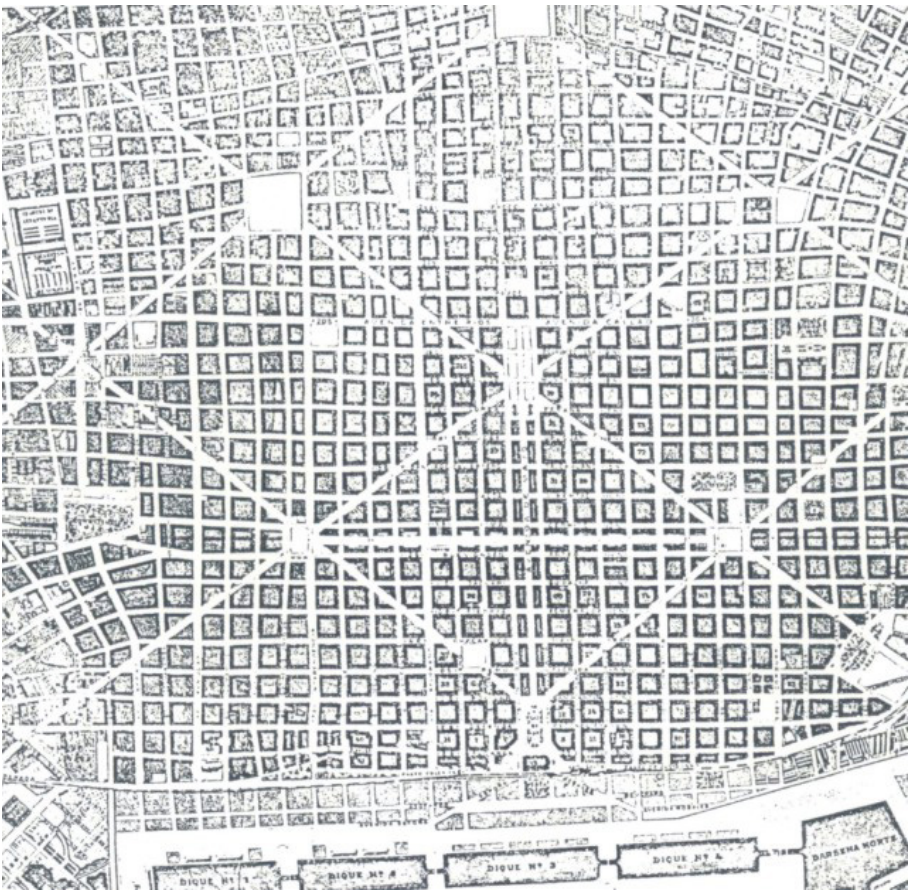


Imagen 1. Enrique Chanourdie. Proyecto de transformación edilicia de la ciudad de Buenos Aires, 1906.

La comisión estética edilicia

En la década de 1920 se produjo un cambio en la forma de pensar las propuestas de embellecimiento urbano se produjo en el momento en que se presentó, en el año 1925, el Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio (CEE, 1925). Este proyecto fue redactado por la Comisión de Estética Edilicia, una comisión constituida para este fin durante la intendencia del radical Dr. Carlos Noel, que estaba integrada por representantes de asociaciones civiles y oficinas públicas relacionadas con los temas urbanísticos. Formaron parte de la misma municipalidad, representada por el arq. R. Karman, la Sociedad Central de Arquitectos por el arq. C. Morra, la dirección de arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación por su director el ing. S, Ghigliazza y la Comisión de Bellas Artes, también por su director, el arq. M. Noel. Paralelamente y como colaborador externo, se contrató al director de paseos de París J. C. Forestier, que preparó un proyecto alternativo.

Si bien no podemos hablar de un cambio de paradigma respecto a lo sucedido en las décadas anteriores en Buenos Aires, encontramos algunas diferencias sustantivas. Por un lado, al examinar la bibliografía empleada, vemos que para la redacción se utilizaron la mayor parte de las obras que habían protagonizado el cuestionamiento a la influencia de las prácticas "haussmannianas" en el territorio europeo un par de décadas antes. Por otro, encontramos que dicho proyecto comenzó a tener en cuenta la totalidad de la ciudad y no sólo su núcleo histórico original en el que residía y se encontraban los intereses económicos de la elite dominante. Este último proceso se consolidó con la llegada de un partido político, la Unión Cívica Radical, que tenía una base social más amplia que la elite conservadora que hasta el momento había tenido el control del gobierno nacional y provincial.

Al examinar esta la bibliografía tomada como sostén teórico para la redacción del nuevo proyecto urbano, encontramos que en ella están contenidos la mayor parte de los textos exponentes del debate planteado a partir del año 1889, fecha en la que se publicó el libro de Camilo Sitte *Der Städtebau nach seisen künstlerischen Grundsätzen*. Si bien, la discusión original se desarrolló, como mencionamos en los párrafos anteriores, algunos años antes de ser considerada por los protagonistas locales, treinta años después aún estaban vigentes estos saberes. Sin embargo, a finales de la década de 1920 comenzaron a ser reemplazadas por un nuevo paradigma, el paradigma orgánico propuesto por Marcel Pöete, en el que el arte público fue desplazado del eje de la discusión para dejar lugar al análisis científico.

No podemos en estas páginas analizar en su totalidad de qué manera sus autores asimilaron estas lecturas y de qué manera aplicaron los principios teóricos de escritores, como Buls, Sitte, Unwin o de Souza entre otros contenidos en sus obras. Sin embargo, podemos visualizar algunos de los productos derivados de esta forma de encarar el urbanismo. En primer lugar, a lo largo del proyecto, se puso en crisis la recurrencia a los trazados regulares perspectívicos como únicas soluciones para aplicar a los proyectos de ordenamiento y extensión urbana, que había caracterizado la etapa anterior y que podía ejemplificarse con las palabras del arquitecto Chaourdieu que expusimos previamente. Si bien en el proyecto de la comisión de estética edilicia se incorporaron proyectos como el de las avenidas diagonales norte y sur, y la avenida norte-sur, y si estos no habían sido realizados, no podían eliminarse porque ya habían sido aprobados por ley, con lo cual, los miembros de la comisión sólo se abocaron a buscar una solución que los integrase al conjunto planteado en esta ocasión.

En segundo lugar, una de las novedades que se introdujo fue la de la relación de la ciudad con su paisaje natural. En este sentido, debemos mencionar que Buenos Aires careció de un paisaje natural interesante, algo que muchos autores, como Eduardo Schiaffino, no se cansaron de mencionar. El único elemento natural valorable que tuvo siempre la ciudad fue su río el cual, aunque resulte paradójico, tuvo una relación con la ciudad bastante conflictiva, en la que más que integración hubo una negación del mismo.

Un ejemplo del cambio lo constituyeron los proyectos de reconquista del río y el desarrollo de la costanera norte que aparecieron estudiados en la propuesta de la intendencia Noel. Las relaciones de Buenos Aires, con su río siempre fueron conflictivas. Desde su fundación la costa central de la ciudad fue un sector de servicios relacionados con el puerto, pero manteniendo sus características naturales y las visuales de la ciudad hacia el río, aunque sin que llegaran a integrarse totalmente. Sin embargo, en la década de 1890 se construyó sobre la costa un nuevo puerto que no sólo modifico las condiciones naturales de la costa, sino que también estableció una barrera entre el Río de la Plata y la ciudad. Los bordes norte y sur de la costa permanecieron abandonados a su suerte.

El plano propuso un proyecto de vinculación de la ciudad con el río que incluía, aunque fuese contradictorio, las ideas conservacionistas de algunos de los autores tomados como referencia, la demolición de edificios de valor patrimonial como la casa de gobierno. En la arquitectura propuesta para

reemplazar las funciones del edifico a demoler se notó la impronta de la arquitectura norteamericana, tomada del *Civic Art*, que planteaba como novedad la incorporación de pequeños rascacielos que emulaban el edificio del ayuntamiento de Nueva York. En relación con la costanera norte, se incluyó en la obra de la comisión, un proyecto presentado por el parquista francés Forestier para urbanización de este sector, que además de áreas de paseos arbolados que establecían una nueva relación estética con la costa del río, se incorporaba un pequeño barrio jardín en lo que hoy es el aeroparque de la ciudad de Buenos Aires.

Las relaciones con el paisaje natural, que pudimos ejemplificar con los proyectos de vinculación de la ciudad con el río, partieron de los saberes expresados en la bibliografía que se utilizó para la redacción de proyecto. Por un lado, las ideas de Charles Buls planteaban la importancia del paisaje natural como elemento identitario de una sociedad. Un bosque, por ejemplo, era el testimonio de diferentes procesos naturales, pero también históricos, ya que por ellos habían pasado los antiguos romanos y otros pueblos que fueron forjando una civilización. Por otro lado, Unwin y otros teóricos ingleses, cuyas ideas fueron retomadas luego por Hegeman y Peets en su *Civic Art*, introdujeron el paisaje en la ciudad al considerar los parques, los jardines y las avenidas arboladas como elementos constituyentes de la estética urbana a la vez que mejoraban las condiciones sociales de la misma. Estas ideas estaban relacionadas con el concepto de ciudad jardín, o mejor dicho del suburbio jardín, que se incorporó a comienzos de siglo. El plan del año 25 incorporó estas concepciones al buscar una nueva relación entre la calle y la arquitectura mediatizada por el paisaje natural. En ese sentido es necesario destacar el rol que jugó Forestier al incorporar, para Buenos Aires, además del aumento de los espacios verdes, la idea de la avenida paseo que vincularía el centro con las áreas menos desarrolladas de la urbe.

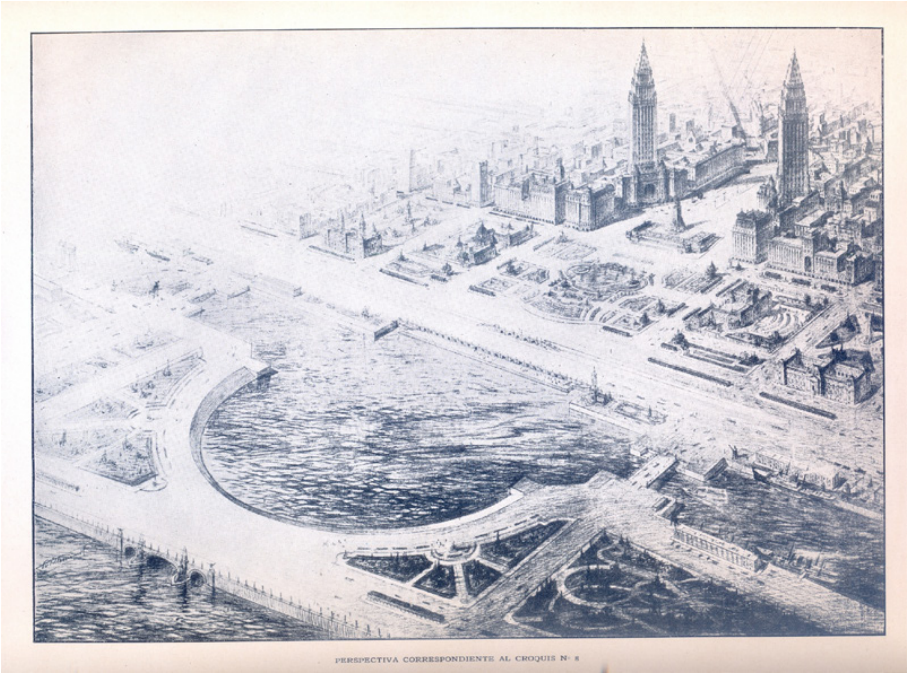
Debemos dejar en claro que, para estos urbanistas, el paisaje natural no tenía ni la connotación que planteó Chanourdie en su conferencia cuando expresaba que los árboles tenían la condición de mejorar la calidad del aire en la ciudad o lo que planteará el paradigma científico de los años 30 que también considerará a las especies vegetales como herramientas de la salubridad urbana. Para los redactores del plan orgánico, el paisaje natural era sinónimo de estética urbana.

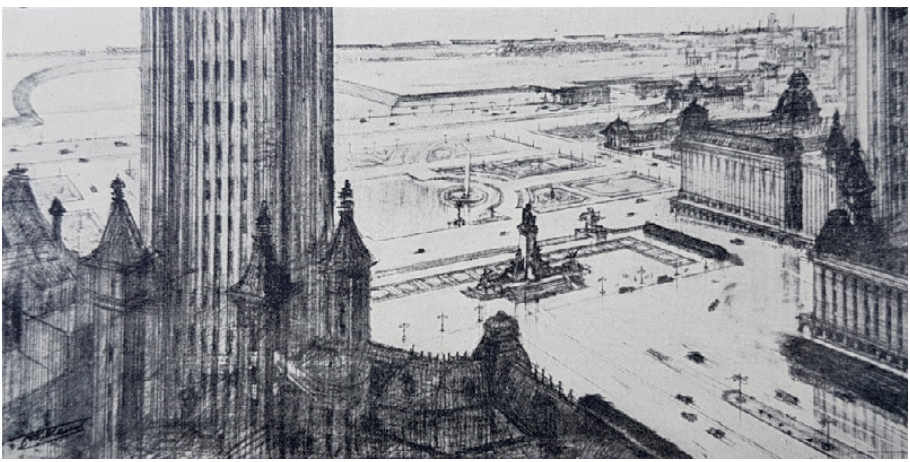
Sin embargo, no todos pensaban de la misma manera que los miembros de la comisión redactora del proyecto de Carlos Noel. El principal opositor fue

nuevamente el pintor Eduardo Schiaffino. Este artista publicó en el año 1925 una serie de artículos que aparecieron en el diario *La Nación* cuestionando tanto a la comisión como al proyecto. Estos artículos fueron publicados como libro en 1927 bajo la denominación de *Urbanización de Buenos Aires*.

Las ideas que Schiaffino propuso en esa ocasión no fueron muy diferentes a las que había expresado durante los años de los festejos del primer centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Su eje de discusión seguía aferrado a la idea de que la estética de la ciudad formaba parte de un proyecto civilizatorio relacionado con la educación del gusto de una sociedad. Sin embargo, en relación con lo que presentó una década atrás, esta vez incorporaba en su discurso algunos aspectos nuevos, como el del paisaje natural, que fueron propuestos por la comisión de estética edilicia y que se constituyó en uno de los ejes de las disputas. A diferencia de ellos, su visión siguió aferrada al concepto de armonía, ejemplificado en la idea de la unidad de estilo, que expresara al hablar de la estética de la Plaza de Mayo y que en esta oportunidad extendió a la planificación de los entornos de la Plaza del Congreso.

Quizás los aportes nuevos al debate de saberes aparecieron cuando incorporó el tema de las plazas, de las avenidas paseos y su visión de las ciudades jardín. También aparecen aspectos relacionados con algunos de los teóricos franceses como Émile Magne (1908), que ampliaban en concepto del arte público a los diferentes aspectos de la vida urbana, sus colores, sus ceremonias, sus cortejos. Schiaffino, en sus artículos también comenzó a tratar estos temas, al dedicarle espacios a la exteriorización del culto en la ciudad, por ejemplo, que fueron temas centrales en los textos inspiradores del proyecto orgánico, que este pintor pudo haber conocido en su larga estadía en Europa. Sin embargo, su apreciación de los aspectos del embellecimiento urbano contrasta enormemente de la visión más técnica de la comisión redactora de ese proyecto, pese a que en algún momento se ocupó de tratar los problemas de la circulación y la higiene, pero desde una mirada más distante como era la de un artista.





Imágenes 2 y 3. **Comisión de Estética Edilicia. Vistas del proyecto de vinculación con el Río de la Plata, 1925.**

El fin desde el arte público y la aparición de la mirada científica

La década de 1920 marcó la apertura hacia estos saberes a los debates internacionales entorno al arte público y al arte urbano, donde los principios artísticos encabezaban las preocupaciones de los urbanistas. Pero esta apertura durará muy poco tiempo, porque a fines de esa misma década, el paradigma del arte público será reemplazado por el científico inaugurado por la Escuela de Urbanismo de París dirigida por el bibliotecario Marce Pöete. En Argentina, este paradigma fue introducido por el ingeniero Carlos María della Paolera, que estudió en dicha escuela y que en la década de 1930 armó la Oficina del Plan de Urbanización en el seno de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Con esta acción, Della Paolera logró modificar el concepto de que para actuar sobre la ciudad debía formarse una comisión especial y contratar algún técnico extranjero que complementara los saberes de los profesionales elegidos para formarla. Él logró que los problemas de transformación urbana fuesen resueltos por una oficina perteneciente a la administración pública, en la que triunfaron, después de muchas décadas, los técnicos sobre los artistas. En esta organización. El embellecimiento urbano ya no fue una prioridad sino una consecuencia de las acciones científicas aplicadas a las reformas de la ciudad. En este nuevo paradigma, la circulación se volvió central, los árboles, las plazas y los parques adquirieron la función de purificadores del aire y a la estética se le reservó únicamente la monumentalidad.

Lo cierto fue que este cambio no registró una disputa de saberes ya fuera porque muchos de los principios aplicados en él tenían ciertas vinculaciones con las propuestas técnicas de comienzos de siglo, que de alguna manera defendía Chanourdie y sus colegas, y por otro porque los artistas se mantuvieron al margen de los debates en estas décadas. Las calles, ahora avenidas se constituían en los ejes principales de la organización urbana, como la Avenida 9 de Julio. Las plazas, junto con los monumentos escultóricos, como el llamado Monumento a los españoles o el Obelisco, devenidos en *carrefours* de circulación, siguieron sirviendo para articular las perspectivas de estas avenidas. Casi los mismos principios de comienzos de siglo, pero en una escala mayor. Incluso grandes edificios monumentales, como el proyecto de Della Paolera para una nueva catedral metropolitana, sirvió de telón de fondo de una avenida logrando un efecto similar al causado por el edificio de la ópera de París al final de la avenida del mismo nombre en esa ciudad. De alguna manera, las innovaciones del método científico aportado por las enseñanzas adquiridas por este ingeniero en Francia se parecieron

más a reinterpretaciones contemporáneas de las experiencias parisinas de mediados del siglo XIX.

Imagen 3. Carlos María della Paolera. Fotomontaje del proyecto de traslado del Monumento a los Dos Congresos a la Avenida 9 de Julio, 1942

A modo de conclusiones

Lo que he tratado de exponer en estas notas son algunos aspectos de las disputas de saberes que se gestaron en Argentina, relacionadas con los proyectos y las acciones de embellecimiento urbanos para la ciudad de Buenos Aires entre los años 1890 y 1940. En ellas vemos como los profesionales de la arquitectura y la ingeniería tuvieron el protagonismo principal. El perfil de estos actores estuvo más vinculado a la formación académica que a la relación con las escuelas de arte y arte y oficios. Mientras que, en Alemania, Bélgica o Francia, los principales impulsores de arte público estaban asociados con la historia del arte o la enseñanza artística, en nuestro medio los más cercanos a esto fueron los que se formaron en la École de Beaux-*Arts* francesa y emigraron

a Buenos Aires, pero fueron más bien una excepción. La mayor parte de los protagonistas tenían una formación más técnica que artística. Es más, en el plan de la Comisión de Estética Edilicia, el representante de la Comisión de Bellas Artes, Martín Noel (hermano del intendente que encargó el plan) sólo tuvo una relación marginal ocupándose únicamente de la reseña histórica que presidia la publicación. Sólo Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova, dos importantes pintores locales, tuvieron un protagonismo destacado en la circulación de ideas, pero fue poco lo que efectivamente pudieron hacer para intervenir en propuestas de mejoramiento estético para la ciudad.

Referencias

Comisión de estética edilicia (1925), *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio*. Buenos Aires, Talleres Peuser.

Magne, Émile (1908), *L´Esthétique des villes*, Paris, Societé du Mercure de France.

Piccioni, Raúl (2001), *El arte público en la transformación de la ciudad del Centenario. Buenos Aires 1890-1910*. Tesis de Maestría en Investigación Histórica, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 2001. Publicación en PDF http://hdl.handle.net/10908/96

Schiaffino, Eduardo (1927), *Urbanización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Manuel Gleizer editor.

La imagen y las ideas de Rodó en el espacio público montevideano

Cecilia Arias Polnitsky
Universidad de la República / CLAEH, Uruguay

¿Cómo recuerda la ciudad a Rodó?

El Estado y los actores sociales buscan mantener la memoria y evitar el olvido de ciertas personas y hechos, y el artista representa una historia de acuerdo a su interpretación. Los nombres de calles, barrios, parques, los monumentos son lugares de memoria (Nora, 2008) y constituyen mecanismos de construcción de memoria e identidad colectiva de un barrio, una ciudad o de una nación. Al recordar un personaje, un colectivo o hecho histórico con un lugar de memoria se busca mantener vivo su recuerdo y bloquear el olvido; sin embargo "los lugares de memoria no viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones" (*Ibíd*: 34).

José Enrique Rodó -de quien se celebra este año el sesquicentenario de su nacimiento y a quien se dedicará en Uruguay el Día del Patrimonio de 2021- nació en Montevideo, el 15 de junio de 1871 y falleció en Palermo, Italia, el 1 de mayo de 1917. Tras su fallecimiento se creó una comisión homenaje presidida por José Scoseria[1] que en 1920 recibió de Julio Lerena[2] Juanicó la propuesta de crear un auditórium en lugar de un monumento. Argumentaba, contrariamente a la tendencia imperante, que las estatuas no logran "exteriorizar y hacer tangibles los valores morales" que se pretenden exaltar por lo que propone homenajearlo con un "templo laico [...] donde todos los hombres, el ciudadano como el peregrino, que tuviesen un pensar bello capaz de superiorizar la condición del semejante, lo difundieran desde aquella tribuna" (Lerena Juanicó, 1920). Añadía que faltaba en Montevideo

[1] José Scoseria (Montevideo, 1861 – Montevideo, 1946). Doctor en medicina y cirugía, Profesor Titular y Decano de la Facultad de Medicina.

[2] Julio Lerena Juanicó (1879-1938), escritor, poeta uruguayo.

un espacio apropiado para conferencias literarias o audiciones musicales y propuso ubicar esta "Casa de Artes" o "Auditorium Rodó" en el Parque Rodó[3].

El planteo de Lerena es contrario al pensamiento de la época acerca de la pedagogía de las estatuas, propone homenajear a Rodó con un espacio cultural de usos múltiples al que denomina "templo laico". Esta expresión es muy usada en el *Uruguay del 900* en referencia a obras públicas y edificios construidos en la época con los que se buscaba trasmitir valores asociados con virtudes cívicas.

A mediados de 1930, durante el terrismo[4], se concretaron pasos decisivos para la ejecución del monumento. En 1936 la Junta Departamental de Montevideo decidió[5] localizarlo en la plaza de los 33 orientales[6]. Años después, en 1944, el intendente Municipal de Montevideo, Juan P. Fabini[7], previo acuerdo con la Comisión Nacional de Monumento a Rodó, modificó la localización establecida anteriormente por la Junta Departamental y resolvió erigir el monumento en el Parque Rodó. La financiación del monumento fue nacional.

En 1941 José Belloni ganó por concurso la ejecución del monumento en homenaje a Rodó en el cual participó con varios proyectos. El 27 de febrero de 1947 se inauguró el monumento con una ceremonia oficial apoteótica.

En 2008 el monumento fue reacondicionado y restaurado por el escultor José Alberto Belloni, nieto de José Belloni, financiado por la Intendencia de Montevideo (IM) bajo el gobierno del Frente Amplio[8]. Fue dotado de un nuevo sistema hidráulico y de iluminación escenográfica, se realizó un acondicionamiento general del entorno y se instaló un sistema anti vandálico

[3] El 14 de junio de 1917 la Junta Económica Administrativa de Montevideo decretó sustituir el nombre de Parque Urbano por *Parque Rodó* lo cual manifiesta la relevancia que en el Uruguay tenía en ese entonces la figura de Rodó, tanto por el escaso tiempo transcurrido luego de su muerte para adoptarla, como por la importancia del espacio urbano -muy próximo al centro de la ciudad, junto a la playa Ramírez- destinado a recordarlo.

[4] Período que abarca desde el golpe de Estado de Gabriel Terra hasta el golpe de Estado de Alfredo Baldomir (1933-1942).

[5] Decreto 1164.

[6] Ubicada en la Avenida 18 de julio entre Minas y Magallanes en el céntrico barrio de Cordón.

[7] Decreto 4274.

[8] Fuerza política que se define progresista y democrática, surgió en 1971 integrada por un conjunto de partidos entre ellos el Partidos Socialista y el Comunista.

(*El País*, 2008). En el 2018 la IM cambió la iluminación del parque y se incluyó destacar las obras, entre ellas el monumento a Rodó. En el año 2017 había realizado un llamado para desarrollar una aplicación móvil de un proyecto interactivo con algunos monumentos del Parque Rodó, entre ellos el del monumento a Rodó.

Del relevamiento se concluye que el interés por conmemorar la figura de Rodó y su obra se mantuvo desde su muerte hasta el presente, con algunas interrupciones. El reconocimiento a Rodó fue cuestión de interés no sólo del Partido Colorado, el cual Rodó integró y por el que fue electo diputado. También fue de interés del gobierno dictatorial y del Frente Amplio que desde el gobierno municipal de Montevideo y del nacional impulsó y concretó acciones de homenaje que apoyaron todos los partidos políticos.

Análisis del Monumento homenaje a Rodó

Análisis pre iconográfico

El monumento se encuentra apartado de las calles más transitadas, los caminos internos permiten rodearlo y observarlo desde diferentes perspectivas, recorrerlo con la mirada de forma pausada y atenta y da lugar a la experiencia estética. Si se lo observa desde el lado del parque se lo visualiza sobre un montículo y separado del suelo por una plataforma escalonada mientras que del lado enfrentado a la calle Sarmiento una fuente y la plataforma escalonada separan el conjunto del espectador.

El monumento se compone de un gran basamento de nueve metros de largo y un metro de altura sobre el centro del cual se coloca un pilar de 17,11 metros de altura y a sus lados dos grupos escultóricos que representan la parábola de *La despedida de Gorgias* a la izquierda y *Los seis peregrinos* a la derecha, cada uno compuesto por seis personajes de aproximadamente 2,5 metros de altura (Belloni J. A., Museo virtual Belloni, 2020). Debajo de ambos grupos, en el basamento, letras adosadas forman fragmentos de textos de Rodó.

En el pilar central un relieve de una figura masculina joven representa a Ariel y debajo, sobre un pedestal se encuentra un busto en cuya base se leen los datos que identifican a Rodó, su nacimiento y muerte. Del lado posterior el pilar está subdividido en tres espacios rectangulares en donde se reitera el relieve de un niño representando tres momentos de la parábola *Mirando jugar a un niño*. Delante del basamento una fuente con la forma de una parábola completa el monumento.

Imagen 1. *Monumento homenaje a José Enrique Rodó*, Parque Rodó, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021

Imagen 2. *Monumento homenaje a José Enrique Rodó*, Parque Rodó, Fotografía Cecilia Arias, 12 de marzo de 2021.

Los grupos escultóricos y el busto de Rodó son de bulto redondo, la figura de Ariel está tallada en relieve alto y medio, las escenas de *Mirando jugar a un niño* y las letras arriba de ellas son esculpidas en bajo relieve. Los materiales de la base, pilar y fuente, es granito gris sobre el que se tallaron los relieves; el busto de Rodó, los grupos escultóricos y las letras añadidas al basamento, en el pilar y busto son de bronce estatuario[9]. Se distinguen formas de representación figurativas y academicistas. El busto de Rodó es naturalista pero idealizado, representa al escritor con sus rasgos característicos y en un momento de reflexión. El relieve de Ariel es una alegoría del genio, lo representa joven y de acuerdo al canon de belleza griego clásico, los grupos escultóricos y el niño presentan un naturalismo idealizado porque se ajustan al canon clásico en sus proporciones y en las posturas que son equilibradas. Las partes desnudas de los cuerpos de los grupos escultóricos lucen una musculatura y proporciones que coinciden con el canon de belleza clásico. Se aplica la técnica de tela mojada que deja visible la anatomía que la tela cubre. El conjunto tiene una impronta clásica, moderada, mesurada, acorde con Rodó y la temática seleccionada para representar. El conjunto es bifronte, sólo observándolo desde los dos frentes se puede apreciar la totalidad de lo que representa y leer los textos que contiene, pero además se debe circular y observar las escenas desde diferentes perspectivas para captar los gestos, actitudes y cómo se relacionan entre sí los distintos personajes. De todas formas uno de los frentes es el principal.

El espejo de agua que configura la fuente duplica la imagen, refleja los cuerpos escultóricos, los aleja del espectador y define e incrementa los espacios de contemplación. El pilar es el eje central del monumento que dota al conjunto de una gran verticalidad que es contrarrestada por la horizontalidad del basamento y las figuras colocadas sobre el mismo. El conjunto escultórico es armónico, equilibrado y simétrico. Los grupos escultóricos están ubicados a ambos lados del pilar y tienen la misma cantidad de personajes, todos están de pie y en cada conjunto uno de los personajes está separado del resto, con lo que se genera un espacio vacío entre el personaje y el grupo. Ambos grupos tienen dimensiones, composición, ritmo, formas, líneas y direcciones similares, además de estar hechos con el mismo material, por lo cual el color es el mismo y la luz, tanto diurna como nocturna, se refleja en ellos de manera similar y produce efectos y una duplicación similar en el espejo de agua. Todo lo expuesto acentúa el equilibrio y la simetría del conjunto.

[9] 90% de cobre, 10% de estaño

Imagen 3. *Monumento homenaje a José Enrique Rodó*, Parque Rodó, Fotografía Cecilia Arias, 4 de abril de 2021.

Análisis iconográfico

Cuando José Belloni ganó el concurso para el *Monumento homenaje a José Enrique Rodó* tenía 59 años, era un artista reconocido en el Uruguay y respetado internacionalmente. El escultor buscó plasmar en el monumento a Rodó y a su obra; representó personajes, escenas y fragmentos de dos de sus libros: *Ariel* y *Motivos de Proteo.* Incluyó datos identitarios del escritor y frases breves de las tres parábolas representadas. Belloni conocía y admiraba

la obra de Rodó. En su biblioteca[10] tenía varios libros suyos con anotaciones y subrayados realizados por él. Eligió para ubicar en el eje y centro del monumento el nacimiento de Ariel, personaje del libro que lleva su nombre, obra que tenía un mensaje para la juventud de América y que llevó al escritor a ser reconocido internacionalmente. Colocó a Ariel surgiendo por encima de la cabeza de Rodó que mira hacia abajo, en clara alusión a que es producto de su pensamiento.

La representación de Ariel concuerda en gran parte con la descripción que hace Rodó en *Ariel* del genio del aire que representa la parte noble del espíritu, la razón y el sentimiento, el móvil desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la inteligencia, orientación moral que trasmite en *Ariel* y reafirma en sus obras posteriores, idea central del pensamiento del autor. El artista representó en el monumento escenas de tres parábolas y ejecutó la fuente con la forma geométrica de una parábola. A la izquierda representó la escena de una parábola ambientada en la Grecia clásica, el último brindis al que Gorgias invita a sus discípulos. De un lado el filósofo griego condenado a muerte porque sus enseñanzas fueron consideradas peligrosas para la polis, del otro los discípulos mirándolo. En la composición de la escena están implícitas las características asimétricas de la relación maestro - alumnos. Lucio había propuesto: "Jurémosle ser fieles a cada una de sus palabras", idea que el maestro rechazó y tras explicar sus fundamentos pregunta a Leucipo, su discípulo más lúcido, "¿por quién será nuestra postrera libación?" A lo que el joven responde: "Maestro, por quien te venza, con honor, en nosotros!" Debajo del grupo, en el frente principal se leía[11] *Por el que me venza, con honor en vosotros*, en tanto en el otro frente se leía *Maestro por el que te venza con honor en nosotros*, palabras que fueron dichas en ese orden en el texto, lo que confirma cuál es el principal y en qué orden debe observarse la obra.

La búsqueda de la verdad, es el bien, acerca a la perfección; antes de morir el maestro deja esa última enseñanza y los invita a que lo superen. El mensaje de Gorgias es que no tomen sus enseñanzas como una verdad absoluta sino que piensen por sí mismos. Según Ardao es "la más excelsa de sus parábolas, aquella cuya moral *va contra el absolutismo del dogma revelado de una vez para siempre*" (Ardao, 1971: 254).

[10] A la que accedí a través de Yanet Chango, quien sacó fotos y las compartió.

[11] Las letras de bronce han sido todas retiradas por la IM según informó el guardia de seguridad en el parque (en comunicación con la autora el 12/03/2021).

A la derecha, representa la parábola de los seis peregrinos en el momento en que los jóvenes inician la marcha hacia un puerto en la isla de Eubea[12], a encontrarse con el maestro Endimión con quien emprenderán una misión evangelizadora siguiendo la ruta de Alejandro Magno. Agenor más adelantado, Indomeneo y Nearco en un segundo lugar, seguidos por Lucio, Merión, Adimanto y su perro. En el recorrido cinco de ellos se detendrán por diferentes razones, auxiliar y curar a un pastor herido, escuchar las historias y mitos relatados por un cantor, colaborar en la vendimia; cuatro abandonarán el viaje y el propósito que los había unido por diferentes razones, desarrollar la misión en el lugar, retorno a la fe anterior, dudas en la vocación, temor a enfrentar al maestro a quien creía molesto por la demora. Solo dos mantienen su vocación y llegan al destino: Agenor, movido únicamente por su objetivo final e indiferente a todo lo demás, se adelantó y fue el primero en llegar a la meta, Idomeneo se detuvo ante las diferentes situaciones que se presentaron, se involucró al mismo tiempo que se detuvo a sentir y gozar de la naturaleza lo que retrasó su llegada. La parábola presenta los diferentes recorridos que transitan los hombres en el encuentro de su vocación, las distintas formas de desarrollarlas y las distintas actitudes ante las experiencias que presenta la vida.

En la parte posterior del pilar representa tres momentos de la Parábola *Mirando jugar a un niño*, el momento en que el niño experimenta el sonido que hace el junco en el vidrio, luego cuando llena la copa de arena y por último cuando coloca flores en la copa. Arriba grabada la frase *No hay límite donde acabe para el fuerte el incentivo de la acción.* Presenta diferentes pasos de la experiencia que desarrolla el niño, la exploración, la búsqueda y la resolución del problema al encontrar otra utilidad al objeto.

Belloni representa en el monumento, además de al escritor, ideas claves de su pensamiento: el ideal espiritual y moral que debe ser el orientador de la vida, la búsqueda de la verdad por uno mismo, el rol del maestro en orientar hacia la autonomía del pensamiento, la búsqueda de la vocación y la existencia de diversidad de caminos seguir en la vida, el camino de acceso al conocimiento, la experimentación y la frustración como parte del proceso. El conjunto tiene por sus aspectos formales características clásicas: el equilibrio, la simetría, la serenidad, la separación del conjunto escultórico del terreno por el que se circula, su ubicación elevada y sobre una plataforma. Los personajes

[12] Ubicada en el mar Egeo, próxima a Atenas.

representados también son ejecutados siguiendo el ideal clásico y sus vestimentas son las características de Grecia y el mundo antiguo.

Según Miriam Hojman, José Belloni y Edmundo Prati "representaban las caras más visibles de la oposición hacia las nuevas manifestaciones escultóricas que estaban en auge, y de la defensa de la escultura tradicional con cánones estéticos decimonónicos" (Hojman, 2017: 129) que tenían como modelo el arte greco romano. Su ideal de belleza era platónico "Lo bello es el esplendor de lo verdadero" respondió en 1965 y afirmó: "Para el auténtico artista imitar la naturaleza no es otra cosa que imitar la suprema obra del creador" (Hojman, 2017: 129). Los temas de los grupos escultóricos corresponden uno a la Grecia clásica y el otro al Cristianismo primitivo. El tema de los relieves, Ariel y el niño jugando, trasciende una época concreta, puede ubicarse en cualquier tiempo aunque el relato del primero se inscribe en la época moderna, Próspero y Ariel son el maestro y el genio de la obra *La Tempestad* de William Shakespeare escrita en 1611.

Análisis Iconológico

El monumento finalmente fue emplazado en el Parque Rodó, en una parte elevada y sobre una plataforma escalonada. Se puede hacer un paralelismo entre el monumento y la Acrópolis griega. La Acrópolis se localizaba en una parte elevada dentro de la polis, era un espacio sagrado, donde se ubicaban los principales templos colocados sobre una plataforma escalonada. El monumento también está sobre un montículo y separado del suelo por una plataforma escalonada. Así como los relieves del exterior de los templos griegos recordaban a los ciudadanos episodios de su historia y mitos que tenían como finalidad educar al ciudadano, el monumento fue concebido como un "templo laico" con el propósito de trasmitir a los ciudadanos uruguayos ideas y valores que Rodó había plasmado en su obra, y enseñar quién fue el pensador allí representado.

La ubicación excéntrica del monumento, distante de las grandes avenidas, sigue una línea de tratamiento urbano que recoge, según consigna García Esteban, la influencia greco romana que ubicaba de esta forma los objetos artísticos que procuraban incidieran sobre la sensibilidad e ideas de los habitantes, los cuales debían dirigirse voluntariamente hacia ellos y detenerse, estar un tiempo en el lugar para apreciarlos (García Esteban, 1978: 40). Corresponde al modelo de intervención en el espacio público que García

Canclini distingue como "obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes" (Hojman, 2017: 190).

Belloni quiso darle al monumento un aspecto helénico y lo proyectó como un espacio de educación y reflexión. Fue pensado para que el espectador se detuviera, observara, analizara y se vinculara con las escenas e ideas allí representadas. En el proyecto *Serenidad* Belloni manifestó la admiración que sentía hacia el escritor del cual dice que fue "Maestro y mago", por su enseñanza y por crear belleza; refiriéndose a *Ariel* señala: fue el "evangelio de nuestra juventud" (Belloni, 1941).

El artista era consciente de las dificultades para interpretar el monumento para el público en general y en particular el que desconociera la obra del escritor en su época. Hoy la dificultad persiste, tanto para comprender el conjunto como los elementos y las ideas allí representados. No es posible comprender lo que los elementos simbolizan si no es precedida por la lectura de las obras o la explicación de un especialista. Belloni en el proyecto *Serenidad* explicitó "serena fuente, pues fuente de belleza, de honda y superior belleza es la obra de Rodó" (Belloni, 1941).

Todo el monumento trasmite serenidad y la fuente que integra el conjunto, cuya agua está quieta, refuerza esa sensación. La fuente representa además simbólicamente al escritor y su obra como germen de pensamiento, generador de un mensaje que mana, fluye y enseña, elige además para su diseño la figura de una parábola que es la forma literaria preferida por el autor, además de representar tres de ellas en el monumento.

Belloni esculpió en el centro del monumento la figura de Ariel, el ideal a seguir por la juventud de América. El lugar en el monumento coincide con el lugar que ocupa en el pensamiento de Rodó. Al ubicarlo en el centro y sobre la figura de Rodó hace un paralelismo entre Rodó y Próspero y la magia que lo libera. Emilio C. Tacconi[13] interpreta que el espíritu de Rodó está en Ariel y que por ello eligió Belloni el granito para esculpirlo, para plasmar la sensación de espiritualidad.

En *Ariel* Rodó identifica a Grecia y al cristianismo como los "dos impulsos históricos que han comunicado a nuestra civilización sus caracteres

[13] Escritor y dramaturgo uruguayo 1895-1988

esenciales, los principios reguladores de su vida" (Rodó, 1900: 25). Al elegir Belloni un relato de Rodó representativo de cada una de esas civilizaciones, integró en el monumento la idea de las influencias que Rodó reconoce en la cultura latinoamericana. El conjunto expresa además los valores estéticos clásicos que, según el escultor, eran los del escritor. Así lo manifiesto cuando dijo "Rodó fue un helénico". Plasmó en el monumento esa idea sobre la sensibilidad y la visión de Rodó a través de sus aspectos formales y de los temas que eligió representar.

Belloni admiraba y compartía el pensamiento de Rodó, según él mismo lo manifestó. El monumento encarna ideas que *Ariel* y *Motivos de Proteo* contienen: la búsqueda de la vocación, de la verdad, el afán de superación, la prioridad de lo espiritual sobre lo material, la importancia del maestro en cuanto a que presenta oportunidades de aprendizaje y plantea problemas, la autonomía individual en el camino a seguir, el carácter dinámico del pensamiento, del conocimiento, del aprendizaje y de la vida. La oposición al pensamiento dogmático y a un modelo pre establecido. El pensamiento y el conocimiento como una construcción, la vida como un camino. El escultor seleccionó ideas de Rodó que sintetizaran su pensamiento y buscó representarlas plásticamente de forma tal que educaran a los espectadores. Destacó su visión del rol del intelectual, tema que fue discutido en la época de Rodó, a raíz del caso Dreyfuss[14] y el mensaje que quiso trasmitir a los jóvenes. El monumento tenía además del fin conmemorativo un fin didáctico, tenía como objetivo no olvidar al personaje ni a sus ideas, para lo cual representa al escritor y a los valores que buscó transmitir.

El intendente de Montevideo, Andrés Martínez Trueba[15], en el discurso que dio al inaugurarse el monumento, el 28 de febrero de 1947, señaló respecto a la obra "Enriquecemos, pues, con ella, el acervo artístico de la ciudad y ofrecemos a la meditación del pueblo, por lo que trasunta, una enseñanza permanente de voluntad, de idealismo, de fe, que estimulará su educación espiritual (Anáforas Álbum Nº 3 Belloni: 124). Está presente en el discurso de Martínez Trueba la concepción que los políticos reformistas tenían desde

[14] Alfred Dreyfuss fue acusado falsamente de alta traición. El papel jugado por Emile Zolá denunciando las irregularidades del proceso fue clave en la defensa y en la revisión del caso.

[15] Andrés Martínez Trueba (1884 -1959) intendente entre 1947 y 1948. Inició su militancia política en el Partido Colorado bajo la tutela de José Batlle y Ordóñez del cual fue discípulo. Fue diputado, secretario general del grupo batllista de su partido, senador y presidente.

comienzos de siglo sobre la función educativa del arte en el espacio público, la transmisión de valores a los ciudadanos. En las palabras del intendente, se constata la continuidad de esa concepción, al menos en este político batllista, hacia mediados del siglo.

El parque fue pensado, al igual que otros creados a comienzos del siglo XX en la ciudad, como un espacio de esparcimiento, de contacto con la naturaleza, favorecedor de una salud integral, pero también como un espacio para la educación del ciudadano. El monumento, ubicado en el Parque Rodó, homenajeó a la figura del escritor y a su obra con la intención de que el homenaje se prolongara en el tiempo, y con la finalidad de que, a partir de la obra escultórica, el ciudadano se instruyera y reflexionara sobre las ideas y los valores que representaba. Esto sólo sería posible, tanto en aquellos años como en la actualidad, conociendo los textos a los que refiere o con la mediación de un especialista. A mediados del siglo XX parte de los uruguayos y uruguayas alfabetizados seguramente conocían las obras y los personajes representados en el monumento, dada la influencia que Rodó había tenido en ellos o en quienes fueron sus docentes, por lo cual es posible que el monumento cumpliera su propósito.

El historiador E. Gombrich pregunta ¿en qué medida los monumentos públicos satisfacen la función de mantener vivo el recuerdo de una persona representada? Responde afirmando el fracaso total de las estatuas en ese intento. Señala que influye la localización y lo que lleva asociado "la fuerza de la localización y el poder energético que proporcione" (Gombrich, 1999: 158).

Quienes decidieron dónde localizar la escultura de Rodó tuvieron presente la importancia de la ubicación y eligieron un lugar estratégico. De todas formas ¿fracasaron en el intento de mantener vivo su recuerdo?

No incluyeron la interacción del público, el contacto físico de este con el monumento, sino que establecieron distancia. En la actualidad los niños suben al monumento y juegan en él lo que puede verse como otro fracaso. Otra interpretación es la que sugiere Gombrich: "La escultura de exteriores guarda dentro de sí suficiente potencial para asumir cierta vida propia" (Gombrich, 1999:158).

Conclusión

Desde la muerte de Rodó hasta el presente se concretaron diferentes conmemoraciones en el espacio público montevideano y la restauración y reacondicionamiento del monumento. Actores políticos y culturales pertenecientes a diferentes partidos políticos desde sus cargos en el gobierno departamental y nacional y desde su accionar en la Comisión homenaje a Rodó, la Comisión Nacional de Monumento Nacional de Monumento a Rodó y desde la prensa propusieron y decidieron las distintas conmemoraciones.

Al identificar un barrio, un parque, instituciones educativas, calles, con el nombre de José Enrique Rodó o con sus obras, al erigir un monumento, se buscó homenajear y mantener vivos la memoria, las ideas del intelectual y sus obras y asociarlo a la identidad nacional. Dichas acciones no bastaron para frenar el olvido. Sí se logró mantener presente el nombre mediante su uso cotidiano para localizar una dirección o un lugar, por asociarlo a espacios y a vivencias. Escribir o verbalizar un nombre no implica saber quién fue, cuáles fueron sus ideas o cuál es el contenido de la obra que denomina ese lugar. Los docentes, principalmente las maestras, trabajan con el barrio, con sus calles, edificios y espacios; incentivan a que los estudiantes investiguen el significado de sus nombres. Esa tarea es clave para que el nombre cobre contenido y que se lo asocie a su significado y trascendencia.

El monumento a Rodó es una presencia contundente en el parque, pero ¿cuántos comprenden lo que representa?, ¿cuántos de los que lo ven se interesan por saber qué representa o qué significado tienen los personajes que presenta? Pero sobre todo ¿qué les trasmite?, ¿qué reflexiones dispara el monumento en los espectadores? El conjunto escultórico representa a Rodó y expresa su posición ideológica e ideas claves de su pensamiento, también presenta personajes y escenas de dos de sus obras.

Belloni priorizó plasmar en el conjunto escultórico los valores del mundo clásico griego que Rodó compartía: el orden, la moderación, el humanismo[16], la búsqueda del conocimiento, de la verdad y de la superación. Destacó la importancia de los valores espirituales, de la búsqueda de un ideal personificado en Ariel. También la concepción que el escritor tenía del rol docente: impulsar a los alumnos a pensar por sí mismos y a superar al maestro. El monumento representa además su defensa de la libertad de

[16] La valoración del hombre, lo humano para los griegos y para Rodó es masculino.

pensamiento, de opciones en la vida, de vocaciones y las dos influencias que Rodó identificaba en la cultura latinoamericana: la griega y la cristiana.

La erección de un monumento no alcanza para mantener viva la memoria o el legado de una persona destacable o educar ciertos valores que se considera importante trasmitir a las generaciones actuales y futuras de una República. Es necesario relacionarlo con vivencias, con sentidos, y ello requiere la explicación de mediadores, docentes, guías, cartelería, etc. Desde esa perspectiva, la App *Parque Rodó* de la IM me pareció una acertada propuesta que permite el acceso a una información mínima de lo que el monumento representa. Considero que es necesaria una mayor difusión para cumplir con el objetivo que persigue: democratizar el acceso a la cultura y al arte.

Creo que sería interesante que los docentes de Historia del Arte de Enseñanza Secundaria analizáramos este monumento en clase. Permitiría acercar a los estudiantes al pensamiento de Rodó, a una época de la historia del Uruguay y de América Latina, a una manera de comprender la función del arte en los espacios públicos. También haría posible analizar una corriente dominante en el arte y en particular en la escultura en el mundo occidental desde fines del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XX, aún presente, y conocer la obra de un escultor uruguayo muy importante como fue Belloni. Además habilitaría a debatir acerca del vínculo entre arte e historia, arte y memoria, arte y política, arte y pensamiento, arte y educación, entre otros.

Durante las visitas realizadas en el transcurso de la elaboración de este trabajo, observé que varias personas que pasaron frente al monumento se detuvieron a mirarlo, intuyo que impresionados por el tamaño del monumento y la imagen que proyecta, la curiosidad y el interés por comprender. Los niños lo usaban como un espacio para el juego y la imaginación. Este trabajo pretende contribuir a aprovechar el potencial que ofrece esta escultura y a evitar su fracaso como monumento público.

Referencias

Ardao, A. (1971), *Etapas de la inteligencia uruguaya.* Montevideo, Departamento de publicaciones de la Universidad de la República.

García Esteban, F. (1970), *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*, Montevideo, Universidad/Publicaciones.

García Esteban, F. (1978), *Escultura y medio urbano*, Montevideo, Colección Documentos de Arquitectura.

Gombrich, E. (1999), *Los usos de las imágenes*, *México*, FCE.

Hojman, M. (2017), *Arte y espacio público montevideano (1949-1973)*, Montevideo, Tesis de Maestría.

Nora, P. (2008), *Los lugares de la memoria*, Montevideo, Trilce.

Panofsky, E. (1983), *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.

Fuentes

Belloni, J. (1941), *Serenidad,* Montevideo, Uruguay.

Buhoview (2020), Museo virtual José Belloni. Obtenido de http://www.museobelloni.com/

El País (1 de noviembre de 2008), "El monumento a Rodó recupera su esplendor".

Facultad de la Información y Comunicación (2019), Anáforas Álbum N 3 José Belloni. Obtenido de https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44444

Lerena Juanicó, J. (27 de enero de 1920), Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jose-enrique-rodo/html/01c6a3f7-25a0-44ca-9a96-eaceea80d254_13.html

Rodó, J. E. (2003 [1900]), *Ariel*, Biblioteca virtual universal. Obtenido de Biblioteca virtual universal: https://biblioteca.org.ar/libros/70738.pdf

Rodó, J. E. (1976 [1909]) *Ariel. Motivos de Proteo*, Venezuela, Biblioteca de Ayacucho.

Tacconi, E. (12 de setiembre de 1976), "Monumento a Rodó". Suplemento dominical *El Día*.

Comunicacion personal *vía c*orreo electrónico y telefónica con Yanet Chango, en seis oportunidades durante el mes de abril de 2021. Proporcionó datos y documentación que se encuentran en el Museo Taller Belloni en la ciudad de Minas (departamento de Lavalleja, Uruguay) y que forman parte de la Biblioteca Belloni García. A través suyo accedí a los libros de Rodó que leyó José Belloni y a las anotaciones que en ellos hizo, también a algunos de los proyectos de los monumentos que presentó a los Concursos del monumento homenaje a Rodó.

Praça da Sé y la Cruz Caída: Memoria de la Catedral Principal de Brasil

Erika Alezard Ostermann
Faculdade Independente do Nordeste, FAINOR,
Vitória da Conquista, Brasil

Antecedentes

Salvador, la primera capital de Brasil, fue fundada por Thomé de Sousa en 1549. El núcleo inicial de la ciudad, implantado al margen de la Bahía de todos los Santos, tiene la particularidad de poseer dos niveles: la Ciudad Baja y la Ciudad Alta. En la parte baja, conformada por una estrecha faja de tierra entre el mar y una escarpa, se desarrollaron actividades portuarias y comerciales. El plano más elevado fue escogido para la implantación del centro administrativo y religioso, con construcciones en posiciones dominantes cuya arquitectura hace que se destaquen dentro del paisaje edificado.

Una de las obras más importantes, localizada en la Ciudad Alta, fue la Catedral Principal de Brasil, pero antes de su construcción, y poco tiempo después de la fundación de la ciudad, los jesuitas levantaron una iglesia de bahareque y techo de paja que fue conocida, por eso, como la "*Sé de Palha*"[1] (Peixoto, 1980: 24). Cuatro años después, en 1553, comenzó a ser erigida la catedral, de cal y piedra, localizada en el punto más elevado del núcleo inicial de Salvador, con su fachada principal volcada hacia el mar y antecedida por un atrio, especie de plaza, donde las personas se reunían antes y después de las celebraciones religiosas. Durante el siglo XVII la iglesia sirvió de fortaleza para defender a la ciudad de las invasiones de los holandeses y fue también la sede del *Te Deum* por motivo de la llegada del rey Don João VI y su comitiva real a la ciudad de Salvador, alcanzando su estado más imponente a mediados del siglo XVIII. En 1765 perdió su condición de *Sé*, cuando fue construida la Iglesia de Salvador pero hasta el año de 1933 tuvo un lugar resaltante dentro de la imagen urbana de la ciudad. Sin embargo, a lo largo de ese periodo presentó un aspecto de

[1] Iglesia Episcopal de Paja.

abandono como consecuencia del efecto de la acción del tiempo, la falta de conservación, además de haber sufrido algunas demoliciones, como el caso de la pérdida de las torres a finales del siglo XVIII (Pinto, 2003: 99-100).

A inicios del siglo XX fueron pensadas y realizadas diversas reformas urbanas en Brasil, como parte de un proyecto nacional, que tenía como objetivos "sanear, circular y embellecer" las ciudades (Pinheiro, 2011: 214-215). Salvador era una ciudad que todavía conservaba características coloniales y durante el gobierno de J. J. Seabra (1912-1916) fueron realizadas intervenciones, tanto en la Ciudad Alta como en la Baja, con el objetivo de modernizar la ciudad, ensanchando las calles existentes para crear nuevas avenidas, pero conservando la malla urbana original.

Como la *Companhia de Linha Circular de Carris da Bahia* pretendía ampliar sus líneas de tranvía hacia el centro y en dirección a las nuevas áreas de expansión de la ciudad, se propuso la demolición de la iglesia, pues fue considerada la solución que permitiría la circulación de los tranvías en esa área de la ciudad. Esta demolición se concretó en el año de 1933, y a continuación fueron instaladas nuevas líneas de tranvías y construido un terminal en ese local. A partir de este hecho, y en términos urbanísticos, *Praça da Sé* comienza a existir entonces y a lo largo de casi 70 años pasó por varias transformaciones, que causaron cambios en el espacio urbano, hasta llegar a lo que es actualmente.

Debido al aumento de número de vehículos, el tráfico en el área de *Praça da Sé* se encontraba desorganizado además de no proporcionar lugar de estacionamiento a los carros ni áreas de circulación a los peatones. El sistema de transporte viario continúa su modernización y en el año de 1958 los tranvías empezaron a ser sustituidos gradualmente por autobuses y, debido a eso, el trazado de *Praça da Sé* sufre una intervención para servir también como terminal de ese otro medio de transporte urbano. Por otro lado, en el lugar del antiguo atrio de la iglesia se instala un belvedere, que sirve como lugar de encuentro, descanso y área de ocio, desde el cual las personas podían apreciar la vista de la bahía.

A partir del año de 1961 los tranvías salen definitivamente de circulación de la ciudad y esta pasa por un proceso de descentralización urbana, localizando a las industrias en núcleos fuera de Salvador. El nuevo papel para la ciudad se basó en el binomio turismo y ocio, y en la preocupación de salvaguardar los patrimonios, tanto histórico-cultural como paisajístico-natural, de las consecuencias de la industrialización (Sampaio, 1999: 119).

Con el pasar de los años, el terminal de autobuses en *Praça da Sé* comenzó a dejar de servir al público de forma satisfactoria y en el año de 1967 fue propuesta la descentralización del transporte urbano con el objetivo de mejorar el congestionamiento del núcleo central de la ciudad. Por tal motivo, por un lado, fueron proyectadas y realizadas nuevas avenidas, expandiendo la ciudad y direccionando el capital inmobiliario a esas nuevas áreas. Por otro lado, la función administrativa que el centro histórico albergó desde su fundación a la par con la política y religiosa, fue transferida al nuevo Centro Administrativo de Bahía (CAB). Todo esto, aunado al desinterés del poder público, colaboró con la disminución del movimiento del área, siendo vista apenas como un local de paso, conduciendo al casco histórico a la decadencia.

En el año de 1981 fue realizado el Estudio y Proceso de Organización del Área Central de Salvador para el desarrollo urbano de la ciudad, planteando, entre otras acciones, la valorización de la imagen de esta plaza. Con el Programa de Revitalización del Centro Histórico varias áreas de la ciudad sufrieron diversas intervenciones, entre 1981 y 1983, con el objetivo de mejorar el sistema de transporte urbano. Una de las propuestas del programa fue eliminar la circulación de gran parte de vehículos, tanto particulares como de transporte público, por el casco central, lo que trajo como consecuencia que el comercio del lugar decayera, pues solo fue frecuentado por personas que vivían o trabajaban en el área.

Así, fueron ejecutadas las obras de una parada de autobuses y un *boulevar* en *Praça da Sé*. Los trabajos fueron concluidos en 1984 pero el resultado dejó insatisfechos, principalmente, a los comerciantes quienes propusieron desplazar la parada de autobuses al fondo de la plaza con el objetivo de mejorar el comercio de la zona. Solo en el año de 1990 el espacio pasó por otra intervención y los autobuses se apropiaron de una buena parte del *boulevar*. Sin embargo, nuevamente los resultados no fueron los esperados pues el lugar se fue deteriorando e inclusive el belvedere dejó de ser un mirador hacia la bahía para convertirse en un espacio de venta, donde instalaron cubículos metálicos que servían de tiendas.

En el año de 1997, con motivo de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de Brasil y los 450 años de Salvador (Costa. 2005: 349), los arquitectos Assis y Márcia Reis elaboraron el proyecto de restauración y revalorización de la *Praça da Sé*. Este proyecto fue presentado, en el año de 1998, teniendo como característica reformular el espacio urbano y cambiar la función del local. Según palabras del propio arquitecto, sus objetivos

principales eran: "*recuperar a memória do passado; criar ambiência de convívio coletivo; materializar em grau contemporâneo todos os seus componentes; e destinar um espaço para a memória da Sé*" (Reis, 1997).

La plaza, en forma de "L", tiene dos ejes: el eje menor, en dirección hacia la bahía, y el mayor en dirección a la Catedral de Salvador, siendo el menor el que correspondía al eje de la antigua iglesia demolida. En el lugar fueron encontradas las ruinas de las fundaciones de la catedral, revelando los límites de la edificación, así como restos de piso antiguo. Con estos hallazgos fue proyectado un piso de mármol, de tipos y tonalidades diferentes, en el cual es posible "leer" la planta de la iglesia.

A través de niveles y escaleras el arquitecto reprodujo la relación entre la iglesia y su atrio y propuso colocar en el belvedere, lugar donde se encontraba el espacio del atrio de la catedral, una cruz que representara, en simultáneo, tanto la localización de la antigua iglesia como su posterior demolición. El monumento de la Cruz Caída, obra del escultor Mario Cravo Júnior, realizado con tres elementos de acero inoxidable, es una obra contemporánea y el único elemento tridimensional completo que nos remite al pasado de lo que existió en ese lugar.

Así, al contrario de los proyectos anteriores, que le conferían al lugar una función principalmente comercial, este proyecto tuvo como objetivo transformar el espacio en un lugar de la memoria, de parte de la historia de la ciudad, y que al mismo tiempo tuviera un carácter lúdico para el público que lo frecuentase.

Praça da Sé en la actualidad

Debido a las características geográficas y como la ciudad se articulaba con el mundo a través del puerto, se percibe que la mayoría de las fachadas de las edificaciones, del núcleo inicial de la ciudad, vuelcan hacia el mar. Por eso no es extraño apreciar, desde la Ciudad Baja, la imagen de una gran cruz que se encuentra en un espacio delimitado por dos construcciones, aludiendo a una presencia religiosa ya que, generalmente, en el atrio de las iglesias o cementerios, de las ciudades brasileñas, se ubican los llamados cruceros: una cruz monumental de diversas dimensiones y materiales. Lo que llama la atención es que la cruz no está erguida sino inclinada y apoyada en un elemento vertical adyacente.

La comunicación con la Ciudad Alta puede ser realizada subiendo laderas en vehículos, a través del Plano Inclinado o por medio del Elevador Lacerda. Saliendo del elevador y yendo hacia el lugar en donde se encuentra la cruz, llama la atención ver unos rieles, que terminan justo en la cuadra de *Praça da Sé*.

Imagen 1. Rieles de tranvía. Archivo personal.

Esta plaza es un gran espacio en forma de "L" en cuyo lado menor se encuentran cuatro sitios arqueológicos protegidos por barandas, localizados en un nivel inferior al del piso de la plaza. Las ruinas conforman las esquinas de un gran paralelogramo y son las fundaciones de la antigua Catedral Principal de Brasil. Por lo tanto, son sus huellas, que coexisten con las huellas de aquello que certificó su fin: el tranvía.

Mirando desde la plaza hacia el mar, se puede ver la parte superior de la cruz, que se encuentra en el espacio "afantasmado" divisado desde la Ciudad Baja.

Dicho espacio está situado en un plano inferior al de la plaza, limitado por el lado menor del paralelogramo, formado por los restos arqueológicos, y por dos edificaciones religiosas: la iglesia de la Misericordia y el Palacio del Arzobispado.

Imagen 2. *Praça da Sé* y la escultura de la Cruz Caída al fondo. Archivo personal.

Caminando en dirección a la cruz se observan cambios en los colores del piso y una especie de malla de metal elevada, por la cual se puede transitar, que protege un acabado de piso antiguo. Estos cambios de pavimento, que se relacionan con los cuatro sitios arqueológicos, forman la planta de una iglesia en cruz latina.

La escultura se encuentra en la esquina derecha, volcando al mar, en una especie de palco con vista a la bahía, al cual se accede por escaleras y rampas. Toda la obra escultórica es de metal y está conformada por la cruz, una columna de base cuadrada, que es el objeto que sobresale del conjunto por su grosor, y un elemento inclinado.

La pieza vertical de la cruz está apoyada en el suelo, en una de las esquinas de su base, y también en el elemento inclinado. Su pieza horizontal toca con una de sus esquinas la parte superior de la columna yuxtapuesta. El elemento inclinado, en el que descansa la cruz, se apoya en el piso apenas en una de las esquinas de su base y, al mismo tiempo de dar la sensación de cargar todo el peso de la cruz y estar a punto de caer, parece levitar.

Imagen 3. **Vista de la escultura. Archivo personal.**

En la parte frontal de la escultura se puede observar que el nivel superior de la cruz está unido al resto de la pieza vertical apenas en una de sus aristas. Por la forma en que se encuentran sus elementos y la manera en que están apoyados, parece que la escultura fuera sorprendida en movimiento y lo que se ve es un instante de ese desplazamiento congelado.

Imagen 4. Detalle del elemento superior de la cruz. Archivo personal.

Desde el atrio, viendo en dirección opuesta al mar, se percibe que la cruz está en un espacio conformado por las edificaciones religiosas laterales, seguido de un vacío en donde se encuentran los restos arqueológicos. Todos estos trazos, a la manera de un palimpsesto, son capaces de hacernos leer "una ausencia", incentivando a imaginar, en ese ámbito destruido y renovado a lo largo del tiempo, la catedral que se erguía en el lugar. Así, es posible crear una especie de narrativa sobre el pasado, a través de la imaginación, y reconstruir lo que pudo haber existido, percibiendo el paso del tiempo en las marcas dejadas por lo que existió y ya no se puede ver.

Consideraciones finales

La arquitectura fue utilizada por los oradores de la Grecia Antigua como un poderoso soporte de la memoria, según afirma Pallasmaa (2018: 15). Por otro

lado, lo que se percibe, recuerda e imagina está siempre interactuando pues el "[...] *presente se funde com imágens de memória e fantasia.* [...]" (Pallasmaa, 2011: 64). Las construcciones del presente, así como las imágenes de las que ya no existen, son capaces de activar la memoria, materializándolas y preservándolas del paso del tiempo porque nos estimulan a recordar e imaginar.

A través de la memoria el sujeto acoge las experiencias de sus sentidos y proyecta sobre los objetos sus fantasías, principalmente en los espacios vividos. No vivimos apenas en un mundo objetivo, compuesto de materia, sino también en uno que surge de la memoria, la fantasía y la imaginación (Pallasmaa, 2018: 23). Una imagen puede formarse tanto a partir de fragmentos encontrados en la realidad, como de un texto palimpséstico, y esa forma incompleta posee el poder de provocar el imaginar y el reconstruir la imagen en su totalidad. Es el caso de *Praça da Sé*, las ruinas arqueológicas, los acabados de pavimento antiguos, son pistas del pasado que unidas a las del presente, como el proyecto de piso con la planta de una iglesia, detonan esa provocación de la imagen.

El espacio puede ser concebido de varias formas, siendo una de ellas el espacio existencial, que hace que el individuo se sienta "[...] pertenecer a una totalidad social y cultural [...]" (Norberg-Schulz, 1980: 12) que, según Pallasmaa, este espacio, al ser vivido, se organiza a partir de los "[...] *significados e valores nele refletidos pelo indivíduo ou grupo, consciente e inconscientemente; é uma experiência única interpretada pela memória e pelos conteúdos empíricos do indivíduo.*[...]" (2017: 61). Por eso, el espacio existencial es interpretado a través de la vivencia, memoria y experiencia del observador.

El ser humano también necesita tener símbolos, que representen alguna circunstancia o determinado momento y esto es posible a través del arte. La escultura de la Cruz Caída es una obra de la actualidad que nos remite a una construcción del pasado, la de la catedral demolida. Esto es posible entenderlo por su localización en un atrio, que antecede al espacio donde se encuentra un espacio vacío, dejando clara su función, corroborada por las ruinas arqueológicas y el tratamiento de piso proyectado: estar delante de una construcción religiosa.

La experiencia vivida en la plaza me hizo verla desde dos perspectivas: una, del atrio al espacio vacío y otra del espacio vacío al atrio. La primera fue una experiencia de reconstrucción, de "corporificación de la imagen",

parafraseando a Pallasmaa (2013: 41), de la iglesia que se encontraba en ese lugar a través de las pistas del pasado, como también las que nos proporcionó el arquitecto. La segunda fue de destrucción, en la cual la cruz intenta escapar de la demolición sufrida por la catedral, siendo frenada para permanecer como testimonio de lo que una vez existió en ese lugar.

Por eso, la relación que percibo entre arte y arquitectura, entre la Cruz Caída y el trabajo realizado en *Praça da Sé*, es de síntesis ya que es posible tener una vivencia del lugar abierta a diferentes lecturas, en la cual lo observado puede ser releído y recreado con nuevos significados, en un proceso palimpséstico infinito. La escultura de la cruz y la reforma de la plaza se entretejen, haciendo posible vivir una experiencia de la memoria y de la imaginación a través del espacio. La obra de arte y las ruinas, junto con el proyecto de *Praça da Sé* provocan inventar y completar la arquitectura desaparecida, sintetizando lo percibido y lo imaginado. De esta forma, se crea "una red de relaciones" (Moneo, 2004: 642), que expresa el sentido del lugar y su vínculo con el observador, para rescatar una parte de la historia de la ciudad.

Referencias

Costa, Carlos Alberto Santos (2005), "Os velhos e os novos patrimônios: acerca do processo de remodelação da Praça da Sé de Salvador-Ba e os patrimônios arqueológico, arquitetônico e social" en: *Mneme Revista de Humanidades*, Seridó, vol. 7, no. 18, pp. 346-381.

Moneo, Rafael (2004), "Contra la indiferencia como norma" en: *El Croquis,* Madrid, no. 20+64+98, pp. 642-649.

Norberg-Schulz, Christian (1980), *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Editorial Blume.

Pallasmaa, Juhani (2011) *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*, traducción de Alexandre Salvaterra, Porto Alegre, Bookman.

___. (2013), *A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura*, traducción de Alexandre Salvaterra, Porto Alegre, Bookman.

___. (2017), *Habitar*, traducción de Alexandre Salvaterra, São Paulo, Gustavo Gili.

___. (2018), *Essências*, traducción de Alexandre Salvaterra, São Paulo, Gustavo Gili.

Peixoto, Afrânio (1980), *Breviário da Bahia. Ministério de Educação e Cultura, Conselho Federal da Cultura*, 3ª edición, Rio de Janeiro.

Pinheiro, Eloísa Petti (2011), *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador)*, 2ª edición, Salvador, EDUFBA.

Pinto, Renata Inês Burlacchini Passos da Silva (2003), *A praça na história da cidade: o caso da Praça da Sé: suas faces durante o século XX (1933/1999)*, disertación de maestría, Universidad Federal de Bahía.

Reis, Assis (1997) "Estudo preliminar" en: *A praça na história da cidade: o caso da Praça da Sé: suas faces durante o século XX (1933/1999)*, disertación de maestría, Universidad Federal de Bahía.

Sampaio, Antônio Heliodorio Lima (1999) *Formas Urbanas: Cidade Real & Cidade Ideal, Contribuição ao Estudo Urbanístico de Salvador*, Salvador, Quarteto Editora/PPG/AU Faculdade de Arquitetura da UFBA.

Em torno - ruínas de uma cidade em eterna reconstrução

Alexandre Sá Barretto
Instituto de Artes da UERJ
alexandresabarretto@gmail.com

João Paulo Racy
PPGARTES - UERJ
joaopauloracy@gmail.com

A construção semântica do tecido urbano de uma cidade está sempre em movimento, através de um conjunto imbricado de relações que são estabelecidas a partir de diversos eixos: econômicos, políticos, sociais, culturais e históricos. No caso do Brasil, considerando sua formação colonial e sua inspiração nos modelos advindos de outros países que não necessariamente estabeleciam aproximações geográficas, estruturais e climáticas, tais processos de redimensionamento das cidades e de seus trânsitos não ocorreram de maneira apaziguada. Embora seja sabido que qualquer reforma urbanística guarda consigo uma carga considerável de violência, no nosso caso, um certo descompromisso ético e político, encoberto por regimes discursivos de poder que priorizavam a manutenção de uma estrutura latifundiária e em certo sentido, colonialista, agravou de forma inconteste alguns desses momentos.

No Rio de Janeiro, que foi capital do país por 197 anos, de 1763 e 1960, devido a sua localização privilegiada e a proximidade do Oceano Atlântico para a exportação do ouro, tais mudanças e mutações foram sentidas de maneira mais potente desde o final do período colonial até a república. A cidade se apresentava como um caldeirão de corpos, hábitos, culturas e raças, sem que isso, obviamente, implicasse uma absoluta democratização do espaço público. Sendo assim, os casos de pequenos deslocamentos, mudanças e reestruturações no próprio fluxo da cidade não foram poucos. Mas nada comparável à reforma de Pereira Passos, fortemente incentivada pelo Presidente Rodrigues Alves, que começou em 1903 e foi inspirada na reforma de Paris, promovida por Georges-Eugène Haussmann entre 1853 e 1870.

A reforma Pereira Passos tinha como objetivo adequar a cidade à lógica da metrópole, bem como produzir uma certa ampliação de seus eixos viários para a inserção de novas redes de mobilidade. Obviamente havia um desejo de expansão da cidade de modo a preparar e receber um processo de modernização já em andamento que conseguisse, de maneira "generosa" acolher o escoamento de uma produção tecnológica, automobilística e urbanística em vias de consolidação, bem como produzir como imagem, o paradoxal imaginário de um espaço urbano que estivesse em absoluta consonância com os ideais de progresso material e com o complexo ideário de civilização.

Embora ainda haja uma certa disputa narrativa sobre esta reforma e sobre as proposições do prefeito Pereira Passos para o redimensionamento e a redescoberta da cidade, como por exemplo em André Nunes Azevedo (2016) que, mesmo reconhecendo a carga considerável de violência investida e utilizada em tais reformas, defende a possibilidade de compreensão de tais desejos como algo próximo de uma estruturação quixotesca da política pública que atendia a uma certa utopia desenvolvimentista daquele momento, apesar de suas falhas inevitáveis. De todo modo, é impossível e inadmissível que não consideremos ainda hoje, um efeito inconteste de tal processo: a especulação imobiliária e o enorme quantitativo de remoções. Elementos esses que não por acaso, se aproximam de maneira geral, da reforma parisiense e de sua forçosa desestruturação subjetiva que torna a experiência na cidade, até que a estranheza se torne familiar, um experimento de desassossego e desamparo.

Nesse sentido, é possível ponderar que tal experiência de desorientação e desterro terminam provocando, a partir de um coletivo de experiências individuais, uma sensação e um imaginário de cidade em trânsito que se estabelece pela ausência de reconhecimento e pela descoberta intermitente de novas configurações, eventualmente violentas. "Parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de muitas imagens individuais. Ou talvez exista uma série de imagens públicas, cada qual criada por um número significativo de cidadãos.[...]" (Lynch, 1999: 51).

De todo modo, é ainda fundamental explicitar que, mesmo com sua carga de potência e de mutabilidade, a experiência urbanística fruto da reforma de Pereira Passos é extremamente distinta das reformas que a cidade do Rio de Janeiro atravessou nos últimos anos quando sediou a Copa do Mundo em 2014 e os Jogos Olímpicos em 2016. Tal diferença não se dá apenas pela óbvia diferença temporal; mas fundamentalmente pelos agentes envolvidos em

tais processos. Se antes o interesse era uma certa adequação ao ideário de modernidade, as últimas reformas atendiam a um jogo político específico que potencializaram uma herança higienista sem planejamento urbanístico à longo prazo que considerava o espaço público como um experiência dicotômica e consideravelmente separatista, fruto da ditadura militar brasileira. Tratou-se de uma prática de reforma superficial da cidade, de forma a construir uma imagem adequada e consideravelmente frágil do seu espaço público, encobrindo obviamente uma estrutura e um método de funcionamento que continuava a ampliar a diferença entre os eixos mais ricos e mais pobres, construindo eventuais espaços fictícios de convívio, justificados pela lógica capital. É fundamental não esquecer que foi exatamente entre os anos 1960 e 1970 que grande parte das favelas começam a ser removidas de modo a adequar tal espaço público a uma política desenvolvimentista verticalizada que estabeleceu os balizadores econômicos que foram determinantes para a instauração de uma política neoliberal a partir dos anos 1980. Se na primeira metade do século XX, priorizava-se uma experiência de remodelação cultural e estética, na segunda metade do mesmo século, é iniciado um processo de outro de capitalização da experiência pública amparado por um certo empreendedorismo urbano que atendia não somente os interesses governamentais como também os negócios dos grandes conglomerados e das empreiteiras que, cada vez mais, se instauraram como agentes políticos no espaço público.

Na última década, diversas obras reconfiguraram o tecido urbano, sobretudo por conta dos Jogos Olímpicos de 2016. Sob o pretexto da construção de um suposto legado para a cidade, comunidades inteiras foram total ou parcialmente expropriadas. Entre elas está a Favela do Metrô, também conhecida como Metrô-Mangueira, por sua proximidade com a linha 2 do metrô e com o Morro da Mangueira, na Zona Norte da cidade, que já chegou a abrigar mais de 600 famílias. Em 2010, pressionadas por agentes da administração municipal, cerca de 100 famílias sucumbiram a um acordo de reassentamento, sendo obrigadas a se mudar para conjuntos habitacionais nos bairros de Cosmos e Santa Cruz, na extrema zona oeste da cidade, a horas de distância de seus antigos lares. Os moradores que resistiram à primeira investida do governo passaram a conviver com ruínas e escombros deixados pelas primeiras demolições, que pareciam ter sido estrategicamente distribuídas pelo terreno. Além disso, os moradores passaram a sofrer com cortes no fornecimento de água e energia elétrica, assim como com a suspensão do serviço de coleta de lixo.

Não por acaso, esses fatores contribuíram para que um cenário urbano caótico se estabelecesse na região, ao privar uma comunidade de serviços básicos para a manutenção de sua higiene e, por consequência, de sua saúde e submetê-la a conviver com destroços de sua própria história. Os governos (federal, estadual e municipal) pareciam querer desmontar o sistema enunciativo e a capacidade de questionamento às decisões administrativas de seus moradores, e, com isso, implodir sua capacidade de articulação comunitária.

> Falta de informações sobre os projetos, falta de definição de trajetos, implementação de obras sem qualquer debate público nem possibilidade de apresentação de alternativas, procedimentos individualizados e negociados 'caso a caso', formas diversas de pressão e ameaças, falta de retirada de entulho das casas demolidas, indenizações insuficientes para que as famílias pudessem acessar uma moradia alternativa – várias foram as denúncias de violações do direito à moradia nas remoções relacionadas à implantação do projeto Rio Olímpico [...] (Rolnik, 2015: 364).

Outra comunidade que foi duramente atingida por esse contraditório projeto de remodelação urbanística foi a Vila Autódromo, em Jacarepaguá, zona oeste da cidade. Esta antiga vila de pescadores tem sua história iniciada no final dos anos 1960, formada em sua maioria por construtores do autódromo da região, chegou a contar com cerca de 3000 moradores. E como já apontava Raquel Rolnik, antes mesmo da operacionalização de tais desapropriações "[...] Esses moradores habitam o local há mais de trinta anos e já possuem o direito legal do uso da terra (concessão de direito real de uso para fins de moradia), mas agora se encontram ameaçados de remoção" (Ibid: 357). Assim como a Favela do Metrô, a região sofreu com uma exacerbada especulação imobiliária, principalmente por sua proximidade ao que viria a ser o complexo de arenas e equipamentos que sediou grande parte das provas olímpicas dos Jogos de 2016, além da Vila Olímpica, que abrigou os atletas durante o evento.

É neste entrecruzamento de forças e interesses que o trabalho de João Paulo Racy se coloca como um agente poético e político para pensar e refletir criticamente sobre o processo de gentrificação da cidade, a partir de um conjunto de trabalhos que denunciam, sem apostar em uma militância estrita, espaços subjetivos em desconstrução que são inevitavelmente, reflexos de um processo de transformação econômico-política da cidade. João Paulo Racy vem, ao longo dos últimos anos, desenvolvendo um trabalho

que discute de forma expandida o encontro e o desencontro possíveis entre a cidade e a paisagem, escavando, através de uma pluralidade de meios, as formas plausíveis de abordar em imagem, numa deambulação poética entre o tecido urbano e aquilo que se espelha como reflexo e atmosferas em trânsito.

Esse desencontro fadado ao fracasso, fruto de um legado histórico da ruína decorrente do processo feroz de urbanização, termina por produzir uma falha e uma falta nas quais a imagem se precipita de maneira ainda volátil. E é, neste fosso poético disjuntivo que o artista opera, como se aguardasse ali, no subsolo recôndito das coisas, o instante exato para disparar novamente, através de uma sensibilidade corpórea muito específica, situações, fotografias, vídeos e objetos. E é neste mesmo espaço-tempo consideravelmente grave que somos lançados enquanto espectadores. Trata-se de uma aposta generosa e crítica de investimento mútuo (artista e público) na busca incansável de alguma individuação e singularidade a partir da gentrificação inevitável do agora do mundo.

Se a fotografia e o vídeo são linguagens fundamentais em sua trajetória, é possível dizer que tal uso jamais foi etnográfico, como é possível detectar em alguns outros artistas de sua mesma geração. Há, de modo muito natural, uma reviravolta semântica nas imagens produzidas que apontam, sem nenhuma afirmação ansiosa, para um caminho de amplitude e obsolescência do próprio enquadramento, do próprio olhar que nada vê; num exercício épico e mínimo de perda do aparelho diante da infinitude daquilo que lhe escapa tragicamente, de todos os elementos que jamais serão colhidos e que terminam por fundamentar o real poético e semântico que inunda sua prática.

Por outro lado, não se trata de uma epopeia desesperançada, mas de um espaço de puro devir no qual a imagem desconfia de si mesma, para que assim, possa novamente retomar seu exercício de aparecimento, desaparecimento e inevitável saudade. A forma outrora prevista e esperada por sua potência fálica, reencontra aqui, de maneira sussurrada, seu ninho e seu abismo, como um útero cálido que gesta, de forma silenciosa, seus próximos e inusitados movimentos.

Entre os anos de 2011 e 2016 o artista visitou periodicamente algumas dessas regiões que foram total ou parcialmente demolidas, buscando catalogar essas paisagens efêmeras que surgiram com a transformação radical que a cidade sofreu. Essa pesquisa de campo resultou no trabalho *Impropriedades*, que consiste em uma série de aproximadamente 30 imagens de fachadas de

alguns desses imóveis expropriados, criando um inventário de composições visuais sobre decomposições arquitetônicas para tratar de temas como gentrificação, desapropriação e desabrigo. Seguindo uma metodologia rigorosa, uma catalogação tipológica de ruínas efêmeras que redesenharam a topografia da cidade durante os anos que antecederam as Olimpíadas foi produzida.

Imagem 1. **Imagens da série Impropriedades, 2011 – 2016. Fotografia. Dimensões variáveis. João Paulo Racy.**

Assim como no processo de captura dessas imagens, em que uma distância padrão entre a câmera e as fachadas foi elegida, a impressão em grande escala também foi escolhida como estratégia na intenção de distanciar também o observador. Desta forma, a compreensão da imagem como um todo só é possível a partir de um distanciamento físico de quem se propõe a acessá-la, o que proporciona uma dimensão instalativa ao trabalho.

As ampliações foram realizadas com alta resolução, porém em um papel de baixa qualidade, conhecido popularmente como *lambe-lambe* e utilizado com frequência para a divulgação de eventos e serviços nas ruas. Esse tipo

de propaganda, considerada irregular, normalmente é realizada de forma clandestina. As impressões são aplicadas sobre chassis de compensado, mesmo material utilizado nos tapumes que cercavam as diversas obras espalhadas pela cidade. A utilização desses elementos tem por intuito a articulação contextual entre a plástica da instalação e a visualidade desses espaços abandonados, por meio da precariedade de seus materiais e sua relação com as intervenções nestes espaços em transição, para então tensionar os limites entre o etéreo da imagem e o concretude da matéria.

Imagem 2. Vista da exposição Impróprio, 2019. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Dimensões variáveis. João Paulo Racy.

Ermínia Maricato, professora e pesquisadora na área do urbanismo, aponta para diversos problemas presentes no planejamento urbano nas grandes cidades de países da *semi-periferia*, como é o caso do Brasil. Maricato identifica na importação de padrões de modelos urbanísticos do chamado "primeiro mundo", aplicados apenas em determinadas partes da cidade (assim como da sociedade), como um dos fatores que contribuem para que as grandes cidades brasileiras sejam marcadas por uma modernização excludente, reproduzindo

e acentuando desigualdades e privilégios. Para a autora, "o urbanismo brasileiro (entendido aqui como planejamento e regulação urbanística) não tem comprometimento com a realidade concreta, mas com uma ordem que diz respeito a uma parte da cidade, apenas" (Maricato In: Arantes *et al*. 2002: 122), com isso "a exclusão urbanística, representada pela gigantesca ocupação ilegal do solo urbano é ignorada na representação da 'cidade oficial'"(Ibid: 142). Sobre esse processo urbanístico excludente, afirma ainda a autora:

> Estamos nos referindo a um processo político e econômico que, no caso do Brasil, construiu uma das sociedades mais desiguais do mundo, e que teve no planejamento urbano modernista/funcionalista importante instrumento de dominação ideológica: ele contribui para ocultar a real e para a formação de um mercado imobiliário restrito e especulativo. Abundante aparato regulatório (leis de zoneamento, código de obras, código visual, leis de parcelamento do solo etc.) convive com a radical flexibilidade da cidade ilegal, fornecendo o caráter da institucionalização fraturada, mas dissimulada (Maricato, 1996: 124).

Outro elemento importante para a compreensão da construção da cidade, a partir de políticas públicas excludentes, é o Morro do Castelo, segunda sede da cidade e pedra fundamental para a compreensão de sua configuração estrutural e social. Com vista privilegiada para a Baía de Guanabara, principal porta de entrada da cidade, o morro era um importante ponto estratégico na disputa territorial. Da guerra entre portugueses e franceses nascia a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, que teve sua construção permeada pelo genocídio e ampla catequização dos povos nativos e pela intensa comercialização de negros escravizados, uma política colonizadora que impunha a pacificação através da opressão.

Assim como nas comunidades expropriadas em função dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, o Morro do Castelo viveu um longo período de abandono por parte dos governantes. Nos primeiros anos do século XX, o morro apresentava nítidos sinais dessas décadas de descaso; o Rio de Janeiro, então capital federal da jovem república, passava por um acelerado processo de transformação urbanística, capitaneado pelo então prefeito Francisco Pereira Passos, apelidado de "bota-abaixo". Sob a alegação de embelezar e civilizar a capital federal para receber grandes eventos, como a exposição Nacional de 1908, o prefeito, que recebera poderes ditatoriais do governo federal, foi responsável por grandes reformas que transformaram a cidade. Uma de suas principais obras foi a construção da Avenida Central, atual

Avenida Rio Branco. O Castelo se encontrava no caminho do projeto higienista de Pereira Passos, que, para realizá-lo, ordenou que parte do morro fosse colocada abaixo. Ao final do mandato de Pereira Passos, a via já contava com 35 novos prédios e outros 85 em construção.

Apesar de muitos concorrentes ao título, o grande "algoz" do Castelo foi Carlos Sampaio que, além de prefeito da cidade entre 1920 e 1922, era engenheiro e sócio da empreiteira responsável pela demolição total do morro. Dando continuidade à estratégia de precarização territorial iniciada por seus antecessores, o prefeito-empreiteiro investiu em propagandas que defendiam a demolição, alegando que ela traria modernização e higienização necessárias para a região. A desapropriação deixou milhares de pessoas desabrigadas.

Apesar de o desmonte do morro ter acontecido há quase um século, a região permanece até hoje conhecida como Castelo. Porém, suas novas fronteiras se tornaram invisíveis e cambiantes. O único vestígio vivo é a Ladeira da Misericórdia, pequena rua estreita e íngreme, conhecida como a primeira via pública da cidade, que foi preservada como uma espécie de marco ou um antimonumento da demolição. É sobre esse importante ponto da cidade que João Paulo Racy realiza o trabalho *Sob a sombra do Castelo*, instalação que articula diferentes técnicas e materiais para dialogar com mitos e fatos históricos referentes à região.

O primeiro movimento da pesquisa realizada foi uma visita a Ladeira da Misericórdia, último rastro tangível da memória de um lugar que resistiu por séculos ao abandono ao qual foi submetido. A ladeira termina em um corte abrupto, uma ferida cicatrizada pela história, escondida entre avenidas e quatro gerações de edifícios que constituem o centro que conhecemos hoje. Apenas seu trecho inicial foi mantido de pé, preservando o calçamento original de pedras, conhecido como "pé de moleque". Esse é o primeiro elemento utilizado na estruturação do trabalho: uma pedra retirada do ponto mais alto da primeira e última via de acesso ao Morro do Castelo. A pedra é colocada sobre um mapa da região, na época em que sofreu o primeiro corte estrutural para a construção da Avenida Central, preenchendo o espaço exato que o morro ocupava no mapa antes de sofrer o desmonte.

Durante a pesquisa de campo, o entorno da área atualmente compreendida como Castelo foi visitado periodicamente. Em tais visitas o artista levou consigo algumas cópias impressas do mapa atual da região. No decorrer desse

processo, algumas dezenas de pessoas nas ruas foram abordadas e lhes foi pedido que marcassem no mapa onde supunham estar o Castelo, sem que maiores explicações fossem dadas. O único método comum entre todas as respostas foi a utilização de uma caneta vermelha para a marcação imaginária, o que proporcionou um contraste visual com a impressão monocromática das cópias.

Ao frequentar diariamente a região que já foi o mais importante morro da cidade e que hoje se encontra no mesmo nível do mar, o artista passa a se questionar sobre qual teria sido o destino daquelas muitas toneladas de um terreno tão simbólico, disputado por gerações. Entre as regiões que foram modificadas utilizando as terras do castelo, estão parte dos bairros da Urca, do Jardim Botânico, da Lagoa Rodrigo de Freitas e outras áreas baixas ao redor da Baía de Guanabara, entre elas, o terreno que abriga o Aeroporto Santos Dummont.

Imagem 3. Sob a sombra do Castelo, 2019. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Instalação. Mapas, terra, pedra, vidro, prancheta de madeira e fotografia. João Paulo Racy

Interessado nas possíveis relações entre o Castelo e esses lugares, foram incluídos esses desdobramentos geológicos do Castelo em seus deslocamentos diários. Conectadas por um solo disputado durante séculos e marcado pelo sangue e suor de gerações de habitantes, essas regiões têm em comum estarem em localizações consideradas "nobres", erigidas a partir de um terreno retirado à força de um local abandonado pelo poder público e transferindo para áreas com grande potencial de valorização - uma forma brutal de aplicar a noção de mais valia a um território. Nesse caso, para além da localização geográfica, a própria materialidade do terreno foi transformada em *commodity*.

Seguindo as pistas dessa lógica de cidade-moeda, foram recolhidas amostras do solo de quatro regiões que têm em suas bases terras do Morro do Castelo: Urca, Jardim Botânico, Lagoa e Aeroporto Santos Dumont. Essas amostras foram acondicionadas separadamente em recipientes de vidro, identificadas através de etiquetas e agregadas ao trabalho. A ação parte do interesse em trazer uma porção do terreno removido de volta à região central da cidade e apresentá-los de forma expositiva para discutir possíveis origens da gentrificação no contexto histórico da cidade. O último elemento incorporado à instalação foi um dos responsáveis por seu título - uma fotografia que retrata a silhueta de uma construção em formato de castelo, projetada sobre um muro de pedra. Trata-se da sombra do prédio que abriga o Real Gabinete Português de Leitura, edificação com formas semelhantes às de um castelo. A composição sombria, proporcionada pela incidência do sol sobre a face costal desse prédio histórico, durava poucos minutos.

A reunião desses elementos, produzidos separadamente, mas costurados por um fio-condutor histórico, social e político, possibilitou a construção da instalação que foi apresentada na exposição *Em Torno - Rio de Janeiro*, realizada também no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica no Rio de Janeiro. As amostras de solo, a fotografia da "sombra do castelo", a pedra repousada sobre o mapa do início do século XX e uma prancheta com impressões do mapa atual foram distribuídas sobre uma mesa, criando uma composição formal e metódica. Na parede acima da mesa, os mapas marcados pelos passantes foram distribuídos em formato de grade, criando um mosaico de possibilidades de reinterpretação sobre os limites e fronteiras da região conhecida até hoje como Castelo.

Imagem 4. Sob a sombra do Castelo (detalhe), 2019. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Instalação. Mapas, terra, pedra, vidro, prancheta de madeira e fotografia. João Paulo Racy

Muitos dos projetos de urbanização apresentados por diferentes governos ao longo da história da construção da cidade tinham entre seus principais interesses a especulação financeira de regiões até então desvalorizadas. Entre essas operações está o projeto Porto Maravilha, que consistiu em um conjunto de intervenções, obras e serviços realizados na zona portuária da cidade com a proposta de uma dita revitalização da região. Viabilizado em um contexto de preparação da cidade para os Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016, o projeto envolveu os setores de transporte, infraestrutura urbana, habitação e cultura, através de recursos públicos e privados.

A esse tipo de projeto urbano é dado o nome de *planejamento estratégico*, modelo que vem sendo exportado para diversas cidades do mundo, como afirma o urbanista Carlos B. Vainer, ao dizer que:

> Entre os modelos de planejamento urbano que concorrem para ocupar o trono deixado vazio pela derrocada do tradicional padrão tecnocrático - centralizado - autoritário está o do chamado *planejamento estratégico*. O modelo vem sendo difundido no Brasil e na América Latina pela ação combinada de diferentes

> agências multilaterais (Bird, Habitat) e de consultores internacionais, sobretudo catalães, cujo agressivo *marketing* aciona de maneira sistemática o sucesso de Barcelona (Vainer In: Arantes *et al.* 2002: 75).

Fruto da política neoliberal e inspirado em conceitos oriundos do planejamento empresarial, este modelo de urbanismo fomenta a competição entre as cidades na busca por investimentos e tecnologia. Assim sendo, essas cidades passam a ter como agente norteador o lucro, agindo estrategicamente como empresas e tomando decisões a partir das expectativas geradas pelo mercado. Nesse contexto, o Estado passa a agir de acordo com os interesses financeiros e dependendo das exigências das empresas envolvidas, o que acarreta em uma despolitização dessas cidade-empresas e na subordinação do poder público às exigências do mercado.

A dita revitalização desses espaços urbanos altera as dinâmicas de sua composição, trazendo consigo um efeito de migração da população que ali habitava por novos moradores que podem arcar com os custos mais altos de bens e serviços que esses lugares passam a ter. Esse processo gentrificador não só "expulsa" os habitantes originais desses lugares, como também os transforma em espaços homogeneizados, apagando suas características tradicionais em prol de uma padronização estética. Sob o efeito desse processo, regiões em diferentes estados ou países passam a ter a mesma aparência, perdendo boa parte de suas referências culturais.

Referências:

Arantes, Otília *et. al.* (2002), *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos,* Petrópolis, Vozes.

Azevedo, André Nunes (2016), "A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos" In: *Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*, Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio.

Lynch, Kevin (1999), *A imagem da cidade*, São Paulo, Martins Fontes.

Maricato, Ermínia (1996), *Metrópole na periferia do capitalismo,* São Paulo, Hucitec.

Rolnik, Raquel (2015), *Guerra dos lugares*, São Paulo, Boitempo Editorial.

APROXIMACIONES METODOLÓGICAS AL ARTE PÚBLICO

O mar como testemunha: relações entre arte pública e fluxos urbanos em Vitória/ES

Aparecido José Cirillo
PPGA UFES. FAPES/CNPQ

Douglas Gomes Silva
PPGA UFES. FAPES

Do cubo branco ao espaço urbano

Entre fluxos terrestres e aquáticos. Entre fluxos de bicicletas, carros, ônibus, catraias e navios. Entre fluxos de transeuntes. Entre fluxos urbanos. Assim, se deu a proposta da Bienal do Mar - ondas, pontes e intervenções navegáveis (2008-2009), realizada em Vitória, capital do estado do Espírito Santo (BR).

A Bienal do Mar nasceu do Salão do Mar. O termo 'salão', como o próprio nome já diz, pressupõe um espaço onde são acolhidas obras criteriosamente selecionadas e dispostas para o público-observador. Assim, a "Bienal do Mar", decorre de um processo iniciado com o "Salão Capixaba do Mar", que surgiu em 1999, como resultado de uma parceria entre a Capitania dos Portos e a Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (SEMC), tendo como característica a formalidade típica de um salão de arte, que define sua concepção com essa categoria de mostra para artistas capixabas e mineiros, circunscrição da Capitania dos Portos.

De acordo com Lopes (1999), as obras do 1° Salão Capixaba do Mar abordavam uma pluralidade de formas, transformando pensamentos em linguagens plásticas, sendo capaz de romper o território do lugar comum, mas com um olhar retrospectivo, transitando entre vertentes recentes e remotas da história da arte, revitalizando processos, formas e conceitos, dentro dos moldes do cubo branco. Essa característica permaneceu até sua sexta edição, assim como o seu caráter regional (Minas Gerais e Espírito Santo).

Em 2006, no 7° Salão Capixaba do Mar, a mostra sofreu alterações curatoriais no que diz respeito ao seu escopo e abrangência, passando a ser nacional; e mesmo o espaço expositivo, dadas as obras de restauração da sede, foi

deslocado do prédio da antiga Capitania dos Portos, acontecendo em um dos armazéns do Porto de Vitória/ES, com o intuito de interagir a paisagem escondida pela barreira dos armazéns portuários no eixo rodoviário da avenida Marechal Mascarenhas de Morais, a qual une o casco histórico da cidade com a sua parte mais recente. No Centro, esses armazéns obstruem a visão e a relação da paisagem com a cidade - fato que o projeto curatorial da sétima edição buscou provocar uma fratura, convidando as pessoas para atravessarem o muro e verem o mar que se esconde por trás desses grandes armazéns portuários. Essa edição, contou com a curadoria de Samira Margotto, José Cirillo e Neusa Mendes, sendo que esses dois últimos foram responsáveis pelo projeto da edição de 2008, a qual buscou ampliar o conceito de cidade como ecossistema.

Assim, foi no 8° Salão Bienal do Mar (2008/2009) que a mostra concretiza de fato essa outra ligação mais afetiva com o território, a cidade, a paisagem e os transeuntes, tendo a missão de ser no espaço urbano e se afastando definitivamente da ideia de cubo branco dos espaços expositivos, tornando-se, efetivamente, uma mostra de arte pública de caráter não permanente. Essa proposta de intervenções temporárias no ecossistema urbano teve como inspiração as propostas realizadas pelo espanhol Jorge Díez, o projeto curatorial e as diretrizes propostas pelo projeto *Madrid Abierto*,

> um programa de intervenção artística que trata de ativar o espaço público refletindo desde a arte contemporânea ao nosso entorno político, social e cultural. As práticas artísticas que buscam novos espaços de atuação desde planejamentos pluridisciplinares e contextuais, junto com os conceitos de esfera pública, território e identidade, estão no núcleo teórico e programático de alguns projetos (Díez, 2008: 10).

A Bienal do Mar entende a cidade como um ecossistema no qual os diferentes seres e espaços se articulam de modo colaborativo. Visualiza-se a cidade como uma metamorfose urbana e política, tanto na sua materialidade quanto na sua paisagem, para Maderuelo (2001: 18) "como obra de arte, la ciudad se encuentra sometida a la mirada estética y, através de ella, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico".

Assim, instigados a pensar as tensões urbanas e políticas em suas especificidades, a equipe curatorial da mostra entrelaça aos componentes artísticos (obras) os componentes humanos e espaciais (os transeuntes, o

trânsito, a arquitetura, o mar, a paisagem) e os demais fenômenos ocorrentes nesse lugar público que, portanto, pode caracterizar a cidade como um organismo vivo em fluxo contínuo.

Nesse fluxo contínuo entre arte e cidade, entendemos que se pode perceber como as relações entre os diferentes fenômenos ocorre, pois a obra parece resultar dessas relações, entendidas em um campo complexo de interações. Para Argan (2005: 15), "[...] cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo[...]". Rancière (2005) complementa este pensamento ao explicitar que o poder, o lugar que concedemos à arte e ao artista, remetem a uma partilha do sensível; e, como tal, não é natural, mas político.

Assim, para este texto, seguimos a linha de raciocínio de que nenhuma obra existe fora de sua história, e que "as relações com o lugar tornam-se um componente indissociável da obra de arte" (Peixoto, 2012: 20).

Deste modo, para a Bienal do Mar foram selecionados 13 projetos, articulados como propostas interventivas na paisagem da cidade, sendo as mesmas de caráter efêmero, temporário e permanente; visando colocar em questão as percepções acerca do objeto artístico, produzindo novas maneiras de perceber o cenário urbano e os seus fluxos, bem como criando outras relações com a cidade e seus transeuntes, que não a da objetividade funcional contemporânea garantida pela pretensa neutralidade do cubo branco dos espaços expositivos tradicionais.

De acordo com Farias (2009: 21), cada uma das propostas aprovadas nesta mostra não permanente buscou " [...] tomar consciência do corpo da cidade, que nada mais é do que o nosso próprio ser expandido". Podemos inferir que as intervenções atrelam-se à cidade que é ilha, falam do mar ou para o mar, e em sua grande maioria, reconfiguram o papel do transeunte ao transformá-lo em espectador/ator nas obras.

Se tomarmos aqui um pouco o Manifesto de Arte Pública de Siah Armajani (1995), podemos afirmar que, no conjunto, as obras da Bienal do Mar buscavam estabelecer-se em diálogo com a esfera pública, carregando em si um papel questionador do *modus operandi* da cidade contemporânea, no caso de Vitória, amarrada em um casco histórico de mais de quatro séculos. Para Armajani, a escultura pública é a busca por uma história cultural que exije a

unidade estrutural entre o objeto e seu ambiente social e espacial, devendo abrir uma perspectiva através da qual podemos compreender a construção social da arte. Para esse artista, a arte pública devolve a dimensão cidadã do artista e da arte.

Seguindo esse viés, este artigo apresenta reflexões e relações possíveis entre dois projetos poéticos de arte pública contemporânea realizados durante o 8° Salão Bienal do Mar, na qual tomam a cidade e seus fluxos como imagem geradora de seu processo criativo, instaurando-se como uma fratura no fluxo político da *polis* e estruturando uma crítica social e cultural que funciona como uma ferramenta para a atividade no ambiente social e político; são elas: "O Silêncio do Martelo", de Fabrício Carvalho, e "Do Pó ao Pó - *Work in Progress*", de Laerte Ramos.

Do resíduo visível ao resíduo invisível

O chão é um fragmento da cidade, parafraseando Manoel de Barros (2010: 131) "o chão reproduz do mar, o chão reproduz para o mar, o chão reproduz com o mar". Assim, as duas obras abordadas nesse texto atrelam-se ao chão, ao ato de caminhar por esse chão que já foi mar, mas que na contemporaneidade configura-se apenas como suporte e parte da paisagem da cidade.

Delimitado entre o Centro Histórico e o Instituto Braile, ao longo da Avenida Beira Mar (Avenida Marechal Mascarenhas), o percurso selecionado pelo projeto curatorial para a realização das duas proposições artísticas deu-se no trecho de expanção da cidade capixaba ao longo dos anos de 1960 a 1990 (Klug, 2009). Tal território foi fruto de inúmeras alterações da paisagem natural, com diversos aterros que modificaram os contornos da ilha e originaram áreas planas, tendo esse espaço uma identidade vinculada a uma ideia de sobremodernidade, caracterizando-se como um lugar de passagem, demarcado por uma identidade multifacetada e fragmentada, o que para o grupo curatorial da mostra, definia um trecho que poderia ser entendido como um não-lugar (Augè, 2012).

Assim, as obras deveriam ser capazes de se configurarem como elos com potência para ativar as memórias da cidade, camadas de pertencimento escondidas na malha da metrópole; documentos dos processos urbanos, descortinando rastros deixados no decorrer de seu desenvolvimento, constituindo uma extensão do habitar, do corpo e da própria memória da cidade.

Halbwachs (2004) descreve que a memória, embora pareça um fenômeno individual, pode, sobretudo, ser um fenômeno coletivo e social, estando sujeita a mudanças e transformações constantes, dialogando com o que Argan (2005) descreve sobre a cidade contemporânea, sendo a mesma o resultado da complexa relação de múltiplos passados-presentes, no qual os símbolos e significados do passado se interceptam com os do presente, construindo uma rede de significados móveis. Portanto, a cidade é "[...] móvel em sua íntima essência" (Cacciari, 2009: 13). Rastros dessa mobilidade vão se imprimindo no casco urbano na forma de logradouros públicos e espaços privados, que vão configurar camadas de espaços vivenciados e moldados pelo tempo e grafados na memória social ou dos sujeitos que habitam esses lugares.

De acordo com Certeau (1998: 176), "os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares". Para Nora (1993), os lugares de memória são, antes de tudo, restos. Aqui tomamos 'restos' como resíduos urbanos, descartados ou gerados, visíveis ou invisíveis, mas que apresentam-se nesse "espaço que é um lugar praticado" (Certeau, 1998: 202). Essa ideia de restos urbanos será fundamental para a análise das duas obras selecionadas para nossa reflexão aqui.

Dentro desse contexto, "pensar arte nos espaços urbanos é pensar nas relações que se estabelecem entre um e o outro fenômeno [...] "(Cirillo *et al.,* 2018: 13); é pensar a complexidade dos fluxos urbanos; o diálogo com a realidade; a consequente capacidade de interpretação de cada um que de fato ali habita, determinando múltiplas possibilidades de leitura; bem como, é uma forma de se pronunciar diante da vida nas cidades. Sobretudo pelas marcas, pelos restos indiciais desse processo de viver a cidade. No entanto, para entendê-la como objeto sensível é necessário aprender sobre ela, seu histórico, suas múltiplas relações, bem como, buscar seus arquivos e documentos que são "[...] muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra" (Cirillo, 2019: 12), para assim, fundamentado em argumentos poder observá-la, analisá-la e interpretá-la. Cada obra impressa na cidade revela sobre as suas camadas e se configuram como nós nessa rede híbrida e complexa que é a *urbis* contemporânea. Parte cidade, parte obra, parte organismo, parte memória.

Suscita-se a seguir, em um breve relato, as obras de arte pública contemporâneas que compõem esse trabalho.

a) O Silêncio do Martelo (2008)

Imagem 1. Fabrício Carvalho. *O Silêncio do Martelo*, 2008. Intervenção Urbana, Praça Princesa Isabel, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas (Catálogo digital - 8° Salão Bienal do Mar).

Se no seu percurso como organismo em um ecossistema urbano, a cidade deixa seus restos. Foi tomando a poesia dos restos, das múltiplas e improvisadas lixeiras e caçambas espalhadas pelo espaço urbano que surgiu a matéria geradora para a obra "O Silêncio do Martelo" de Fabrício Carvalho (Imagem 1), no qual o artista trabalhou a memória da cidade sob a perspectiva da ressignificação dos objetos-dejetos encontrados pelas ruas e avenidas de Vitória, ao longo do percurso demarcado pelo projeto curatorial da Bienal do Mar.

Preparando-se para o desconhecido, tendo parte do seu processo de criação em deriva, a partir de deambulações em direções aleatórias pelas ruas da cidade, o artista buscou objetos industrializados de grande e médio porte

que comumente os moradores abandonam no espaço urbano. Resíduos de um corpo que segue seu percurso, no caso, o próprio corpo urbano. Segundo Lefebvre (1999) "o urbano reduz-se ao industrial. A cegueira, o não ver, o não saber, implicam uma ideologia".

Assim, pressupõe-se que Carvalho propõe em sua experiência inquietar-se com o que está entre aquele que olha (transeunte) e aquilo que é olhado (cidade), entretanto, ele mira o interdito, o invisível nessa relação com o transeunte e a cidade: o seu descarte, seus dejetos de um corpo em movimento. Aqui, aludindo-se a dialética do visível descrita por Didi-Huberman (2010) quando se refere a obras de arte, a pensá-la no âmbito do espaço urbano, da arte pública. Nesse sentido, o ato de ver sempre nos abrirá um vazio imensurável, sendo a solução dialetizar com esse espaçamento, reconfigurá-lo na medida que o próprio olhar também é modificado pelo que o olha.

Dando continuidade, Bourriaud (2011: 153) nos lembra que, "a arte é, assim, a exposição de uma existência". Desse modo, com a realização da obra dá-se a entender que o artista pensa a cidade como lugar de fluxo da vida contemporânea, na qual a condição temporária da intervenção urbana está ligada a "movimentação constante da cidade, que no caso é refletida no aparecimento e desaparecimento dos objetos, nas apropriações e abandonos desses elementos, nas ações que os deslocam de um espaço ao outro" (Carvalho, 2009: 38).

Tais elementos na poética de Carvalho consistem em objetos domésticos, sobretudo móveis que são abandonados, desmontados, tornando-se placas, superfícies planas com camadas de tempo, arranhões, fisuras, manchas, tais quais as superfícies do 'corpo da cidade'. Assim, o artista parece tentar identificar e extrair, por meio da construção da intervenção e disposição das peças coletadas, a transformação do íntimo para o público, do abrigo para o convívio, do abandonado para o construído.

Mesmo que de forma provisória, "os objetos se juntam, se relacionam com algum elemento da arquitetura do lugar e criam uma outra infra-estrutura, que altera o sentido habitual daquele espaço, alterando, por exemplo, a movimentação das pessoas" (Ibid:38). Nada na intervenção é tão fixo, sendo a composição feita por meio de madeiras, tubos, cordas e pregos, criando desvios sutis, tanto físicos como sensoriais-estéticos daqueles que passam pela rua, atrelando-se ao que Hay (1999) definiu como 'possível tolerável', na qual o que olhamos é o resultado de um conjunto de escolhas de um conjunto

de arquivos configurando-se em uma situação construída, porém, os mesmos arquivos em outros conjuntos de escolhas poderiam originar esteticamente uma outra situação construída completamente diferente.

Relatos do processo de montagem da obra - feita nas primeiras horas da manhã - revelam os diálogos do artista com catadores de sucatas na região do centro de Vitória, com os quais ele disputava a propriedade dos descartes. Esse embate, arrefecido pela alegada posse provisória do material por parte do artista, seguia no silêncio do martelo; na visibilidade ofuscada dos invisíveis urbanos, do descarte material e humano que toma a cidade e seus fluxos.

Imagem 2. Fabrício Carvalho. *Mosaico com imagens da obra 'O Silêncio do Martelo'*, 2008. Intervenção Urbana, Praça Princesa Isabel, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil.Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas (Catálogo digital - 8° Salão Bienal do Mar).

Como abertura visual, "O Silêncio do Martelo" propõe pensar a complicação mar e cidade, a partir da tubulação central de alumínio presente na obra (Imagem 2), que faz de certa forma referência a um periscópio - instrumento ótico fundamental aos submarinos - que é utilizado para captar imagens acima da água, recordando a história do mar na cidade, como se um submarino

estivesse soterrado em meio a resíduos que flutuam horizontalmente sobre a espaço urbano, já que a cidade avançou sobre o mar e cada vez mais são encontradas áreas de detritos urbanos boiando sobre o oceano. Vale lembrar que o local escolhido para a obra foi tomado do mar em sucessivos aterros. O 'periscópio' parece ser uma estratégia de respiro do que se coloca sob toneladas de pedras, terra, asfalto e concreto que redesenhou o local. Uma inquietante conexão entre o subsolo e a superfície, entre o passado da paisagem e o presente, entre o tempo útil daqueles objetos e seu descarte. Mas, sobretudo, é um ato político que chama a atenção e tenta reconectar os invisíveis e a visibilidade necessária de sua existência: a qual limpa a cidade de seus dejetos. A obra de Carvalho parece se estruturar como um breve recorte de uma dimensão que coabita o tempo presente dos transeuntes.

No que diz respeito ao público, o trabalho parece ser voltado para os caminhantes da cidade que, segundo o artista, "se deparam com estas situações-intervalos, não só como experiência física e/ou estética, mas também como um espaço de contato entre esses objetos-estruturas, construídos por alguém" (Carvalho, 2009: 37), criando um intervalo de encontros de narrativas e ações urbanas desconhecidas, um sutil desvio na rotineira experiência urbana na qual, pela ação do martelo, os objetos se tornam uma fala entre os atores desse espaço público. Por outro lado, constata-se que os objetos utilizados na obra foram um convite e um limite à ação (Santos, 2002), pois foi a obra mais efêmera da mostra, sendo poucos os registros dela pronta. Ao se confundir com os descartes urbanos, tanto os catadores de sucata, quanto os garis a recolheram momentos após sua conclusão, sendo a estrutura da obra novamente consumida para novas funções, fazendo com que esses objetos seguissem seu fluxo na realidade cotidiana da cidade.

A obra de Carvalho existe enquanto dura o acordo provisório de posse do material, o que permite que os demais que a desejam suportem a tensão de não os ter, ou mesmo tolerem a tensão de perdê-los para outros não signatários de acordo silencioso. Em sua duração quase espaço temporal de uma performance, a obra se instaurou como uma fratura no ecossistema urbano no território proposto pelo projeto curatorial, mesclando-se aos demais corpos silenciosos que limpam o organismo; quase se afastando do sistema estético que o instituiu. Um ato claramente político e crítico sobre a cidade e suas relações pessoais e materiais.

b) Do Pó ao Pó - *Work in Progress* (2008/2009)

Imagem 3. Laerte Ramos. *Do Pó ao Pó- Work in Progress*, 2008. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas (Catálogo digital - 8° Salão Bienal do Mar).

A outra obra sobre a qual nos dedicamos nessa análise dedica-se à remoção simbólica do que deita sobre o espaço urbano. Daquilo que o reveste de uma camada que vela o que se deita sobre ela. Entre espaços abertos e fechados que deságuam na criação da cidade surgiram as partículas imateriais (ou não) necessárias para a obra "Do Pó ao Pó - *Work in Progress*", de Laerte Ramos (Imagem 3), na qual o artista trabalhou a memória da cidade sob uma reconfiguração e experimentação da e na paisagem urbana de Vitória. Diferentemente de Carvalho, Ramos, apesar de também trabalhar o invisível, se estabelece em uma obra mais conceitual que material. É uma escultura temporal.

A obra tem um caráter performático que explora a superfície da cidade, consistindo em um "conjunto de performances com uniformes elaborados

especialmente para as ações e seus acessórios coletores de pó, como a mochila e a mala amarela" (Ramos, 2009: 73). A cor da roupa e da mochila nos parecem remeter aos antigos funcionários da SUCAM[1].

Imagem 4. Laerte Ramos. *Mosaico com imagens da obra 'Do Pó ao Pó - Work in Progress'*, 2008. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Fontes: Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES); Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas (Catálogo digital - 8° Salão Bienal do Mar).

Nesta obra, o artista explorou a superfície da cidade, percorrendo lugares abertos (calçadas, veículos coletivos e praças) e lugares fechados (estúdios de artistas, galerias e museus de arte), coletando resíduos, mais especificamente algum tipo de pó (Imagem 4). Para Ramos, a coleta do pó é como uma foto de

[1] SUCAM – Superintendência de Campanhas de Saúde Pública é um órgão extinto que estava ligado ao Ministério da Saúde do Brasil, em especial à FUNASA, e visava o combate a endemias no país. Os funcionários de cmapo da SUCAM usavam um bolsa amarela e um uniforme na mesma cor que permitia que fossem reconhecidos nacionalmente como servidores públicos ligados ao combate de endemias no interior das cidades e do campo no Brasil. Para maiores esclarecimentos e detalhes sobre esse órgão e seu papel, ver https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/sucam_endemias_1990_1994.pdf.

um lugar, um registro de um momento contando partículas que restam das pessoas e de seus trabalhos. Novamente aqui uma convergência com o projeto de Carvalho: o pó é o que resta, vestígios do tempo das pessoas e dos objetos. Assim como na obra de Carvalho, a escultura-performance de Ramos tem um forte caráter de crítica política. Grande parte dos locais 'a serem limpos' na ação da performance estava diretamente ligada a órgãos do poder político, evidenciando uma crítica à certa sujeira no cenário administrativo do estado.

Todo o processo de 'limpeza' é registrado em vídeos documentais, os quais são projetados no próprio "objeto/acessório coletor, criando uma função a mais quando a performance não está acontecendo no momento, como uma memória viva que continua a ação *in progress*" (Ibid:73). Do mesmo modo, todas as partículas de pó coletadas são guardadas em 'porta-pós', com um design de papel e janelas de plástico transparente, semelhantes àqueles que usamos em nossas casas e em nossos aspiradores, que nos permitem 'limpar' nossos espaços individuais de habitação ou trabalho.

Considerando o que afirma Armajani (1995) sobre a potência da arte pública de acionar a dimensão cidadã do artista e da obra, conectando-os ao coletivo por meio da cultura, não podemos descartar que Ramos é mineiro e que conhece bem a cidade de Vitória. Nesse elo de pertencimento, podemos afirmar que a relação entre o minério de ferro extraído de Minas Gerais e exportado pelo porto em Vitória é uma conexão viável entre o artista, sua obra, sua origem e seu local de atuação. O pó de minério de ferro que é arrancado das montanhas mineiras, transportado em vias férreas e depositado nos pátios de siderúrgicas não vai todo para os navios que singram os mares. Ele, espalha-se ao longo desse percurso; cria uma camada que une os dois pontos: Minas e o Espírito Santo. Cobre com seu manto escuro toda a paisagem que rodeia.

Assim, podemos inferir que para além de toda a questão política e performática da obra, a mesma atrela-se em uma segunda camada poética e conceitual a sua relação com o mar, levantando aproximações com a questão do pó preto que polui a paisagem mineira cortada pelos vagões do trem de ferro, mas também o mar e o ar de Vitória.

Pequenas partículas de minério de ferro (exportado) e carvão (importado) que são transportados por navios e passam pelo Porto de Tubarão (Vitória/ES), administrado pela Vale. Tal aproximação se faz também pelo uniforme e acessórios utilizado pelo artista no decorrer da performance, e como se o uniforme fosse uma derivação mais colorida da roupa dos trabalhadores

do porto e da Vale, assim como os acessórios (Equipamentos de Proteção Individuais), que protegem contra a grande quantidade de pó presente no espaço urbano. Se associarmos isto à ideia inicial do uniforme da SUCAM, podemos claramente perceber que o que resulta dessa relação política e econômica entre Minas Gerais e o Espírito Santo tem um caráter endêmico e, como tal, nocivo à paisagem e aos que nela vivem (humanos ou não). Fica clara a ideia de que o ecossistema urbano vai sendo violando e violentado pela fina camada preta que lhe sobrepõem o corpo e sufoca sua respiração como corpo. Assim, pode-se dizer que o conjunto da obra é provinda da alteridade entre um corpo que traceja o lugar e um espaço corporado numa experiência de si.

Do caminhar que imagina ao imaginário que constrói

Entre passos e experiências dá-se as obras apresentadas nesse texto. É como se Carvalho dissesse "falo com o mar na rua suja" (Barros, 2010: 66) e Ramos "vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão perto do mar" (Ibid: 159), perpassando e construindo um imaginário urbano e emergindo similaridades entre as obras. Ambas em forte caráter político e de denúncia. Falam dos espaços, corpos e paisagens silenciadas no desenvolvimento das metrópoles.

Pelo que diz respeito às intervenções urbanas do 8° Salão Bienal do Mar, constata-se que as mesmas são arquivos memoriais e parte dos documentos do processo de construção da identidade da cidade, que se configuram como um canal de diálogo entre o fazer estético e o viver o espaço urbano, onde a cidade esteticamente é percebida a partir das obras e de suas intervenções na paisagem urbana.

No que concerne a intervenção urbana "O Silêncio do Martelo", 2008, de Fabrício Carvalho, e a performance "Do Pó ao Pó - *Work in progress*" 2008/2009, de Laerte Ramos, percebe-se que coexiste no cerne de ambas um desejo dos artistas de buscar por dimensões primordiais a interpretação do homem, pela imagem e pelo memória. E que apesar de serem de autores distintos, dependendo do olhar e interpretação do leitor ou observador as obras apresentam visualmente aproximações e traços de semelhanças, principalmente em relação ao ato de caminhar e recolher resíduos urbanos. Sobretudo, com o sentimento de que, como artistas, ambos se colocam como denunciantes de um processo degenerativo de crescimento da cidade.

Além disso, percebeu-se que embora a Bienal do Mar, tenha fragilidades conceituais, a mesma teve um papel importante na configuração da arte pública no Espírito Santo, em particular para que a própria prefeitura de Vitória tivesse que rever seus procedimentos de fomento cultural das artes visuais, uma vez que as obras não puderam ser convertidas em um bem material a ser tombado pelo patrimônio municipal. Assim, investigar e refletir sobre o conjunto das obras desse evento é evidenciar impactos da arte pública não apenas no território físico da cidade, mas em seus procedimentos vivenciais e administrativos.

Referências:

Argan, Giulio Carlo (2005), *História da Arte como História da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes.

Armajani, Siah (1995), "Manifesto public sculpture in the context of american democracy" in: *Espacios de lectura/reading spaces,* Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995, pp. 111-114.

Augé, Marc (2012), *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Lisboa, Editora Letra Livre.

Barros, Manoel de (2010), *Poesia completa / Manoel de Barros*, São Paulo, Leya.

Bourriaud, Nicolas (2011), *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, São Paulo, Martins Fontes.

Cacciari, Massimo (2009), *A cidade*, Villa Veruchchio, Pazzini Editore.

Certeau, Michel de (1998), *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Petrópolis, Vozes.

Carvalho, Fabrício (2009), "O Silêncio do Martelo", in: *8° Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis,* 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009, Vitória, vol. 1, 2009, pp. 37-41.

Cirillo, Aparecido José; Belo, Marcela; Celante Ciliane (2018), *Atenção Arte!: imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da arte pública e das intervenções urbana,* Vitória, UFES/ProEx.

Cirillo, Aparecido José (2019), *Arquivos pessoais de artistas: questões sobre o processo de criação,* Vitória, UFES/ProEx.

Didi-Huberman, Georges (2010), *O que vemos o que nos olha*, São Paulo, Editora 34.

Díez, Jorge (2008), *Madrid abierto 2004-2008. Intervenciones de Arte público*, Madrid, Grafica Enar.

Farias, Agnaldo (2009), "Quando a arte se lança à avenida" in: *8° Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis*, 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009, Vitória, vol. 1, 2009, pp. 21-23.

Halbwachs, Maurice (2004), *A memória coletiva,* São Paulo, Centauro.

Hay, Louis (1999), *A montante da escrita,* Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa.

Klug, Letícia Beccalli (2009), *Vitória: Sítio f*ísico e paisagem, Vitória, EDUFES.

Lefebvre, Henri (1999), *A revolução urbana*, Belo Horizonte, ed. UFMG.

Lopes, Almerinda da Silva (1999), "Pluralidade de formas e linguaguens no I Salão Capixaba do Mar" in: *I Salão Capixaba do mar,* 13 de dezembro de 1999/30 de janeiro de 2000, Vitória, vol. 1, 1999, p. 2.

Maderuelo, Javier (2001), *Arte público: naturaleza y ciudad,* Madrid, Fundacion César Manrique.

Nora. Pierre (1993), *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, São Paulo, Projeto História 10.

Peixoto, Nelson Brissac (2012), *Intervenções urbanas: Arte/Cidade,* São Paulo, Senac São Paulo.

Ramos, Laerte (2009), "Do Pó ao Pó – Work in Progress' in: *8° Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis:* 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009, Vitória, vol. 1, 2009, pp. 72-77.

Rancière, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Editora 34.

Santos, Milton (2002), *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, São Paulo, EDUSP.

Arte Pública e Tecnologia Digital: Novos caminhos para a conservação e valorização dos bens culturais

Claudia Garrocini
Centro d'Arti e Ricerche Multimediali Applicate

Durante a pesquisa de doutorado intitulada: "Artemídia e Criptoclipe[1] - As obras de arte na Avenida Paulista de 2003 a 2018[2] e desenvolvida entre 2015 e 2019 foram testados alguns protótipos de estudo de comunicação, divulgação e fruição digital da arte pública da Avenida Paulista, localizada na região central da cidade de São Paulo.

No início da pesquisa desenvolvemos vídeos de apresentação de cada uma das obras instaladas nos 3 quilômetros da Avenida. Os vídeos, de aproximadamente um minuto de duração cada, continham informações básicas sobre as obras: nome, nome do autor, técnica utilizada, ano e local de instalação. Para cada vídeo foi gerado um *QR code*[3] que permitia o acesso através do Youtube. Cada código foi impresso em papel adesivo em 40X40mm, e foram os componentes para a Exposição Codificada. Esta exposição foi organizada com ajuda da internet, e os códigos distribuídos na avenida, ligavam através do vídeo os usuários com as informações das obras instaladas no local. Alguns depoimentos diziam que depois de acessar o código, o usuário procurava a obra no entorno e com as informações

[1] O termo criptoclipe é um neologismo que recupera o termo "critofilm" de Carlo Ludovico Ragghianti, onde crito se referia à crítica feita em formato fílmico e assim os critofilmes eram filmes críticos de arte, inseridos nos intervalos dos filmes no cinema dos anos 50 e 60 na região da Toscana, na Itália. No caso de criptoclipe, cripto está para código, que permite o acesso aos videoclipes das obras de arte pública da Avenida Paulista com informações que não estão disponíveis nos locais de instalação. Mas também é um jogo de palavra que apresenta o resultado da releitura das obras de arte com montagem e ressignificação.

[2] Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181848?show=full

[3] Código QR é um código de barras, ou barrametrico, bidimensional, que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto, um endereço URI, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS.

contidas nos vídeos, a relação com a obra passava a ser mais estreita, como uma relação de conhecimento. Com todos os códigos das obras organizamos um mini pôster em A4, ao todo 27 obras catalogadas, algumas que não existiam mais, como o caso do mural de Hugues Desmazieres de 1985, que foi substituído pelo mural de Eduardo Kobra na técnica do grafite em 2013.

Imagem 1. As obras de Desmazieres e Kobra

Este mini pôster foi entregue nos centros culturais da Avenida para que os frequentadores pudessem retirar e visualizar o percurso através de uma aplicação de leitura de *QR code*. Os adesivos foram fixados nas proximidades da obra, em pontos de ônibus, grades e totens de sinalização. Durante a mostra foi possível avaliar através das visualizações do Youtube que os vídeos foram acessados, já que o acesso só era possível através dos códigos. Na ocasião pensamos em desenvolver alguns cartões postais, com uma foto da obra e o *QR code* que dava acesso ao vídeo.

Uma parte da pesquisa de doutorado foi realizada na Itália. Durante os deslocamentos para a pesquisa, utilizamos os adesivos de *QR code*, em duas exposições: Uma coletiva de 400 artista na Cavalaria Real de Torino, outra individual no banheiro da Galeria Dada Boom em Viareggio. Foi possível avaliar o aumento de visualizações no *Youtube*, na ocasião das interferências.

Todo esse material está disponível em uma página do Facebook Do índio aos arcos[4].

Imagem 2. Mapa das obras da Avenida Paulista para a Exposição Codificada.

Além dos códigos da exposição, seria possível inserir os links dos vídeos no *Google maps*, assim, os usuários poderiam ter a imagem '*in loco*' proporcionada pelo aplicativo, e no espaço reservado às críticas e sugestões sobre o lugar, além de fotos poderiam ser inseridos os vídeos com as informações das obras, ou os links dos vídeos. No entanto esta ação ainda não está disponível, mas é importante pensar nas diferentes maneiras de oferecer a fruição de uma obra utilizando-se das ferramentas e aplicativos disponíveis ao acesso virtual da obra. Podemos pensar que a experiência no local de instalação da obra de arte pública seria muito mais completa, e isso é verdade, mas não sempre. Existem obras que infelizmente não têm preservado o *site specific*. Assim, algumas vezes ocorre que a visão da obra sofra interferência de outros componentes urbanos. Como foi o caso da obra conhecida como "o Homem Aramado".

[4] https://www.facebook.com/doindioaosarcos

A obra, de autor desconhecido, foi num primeiro momento instalada na calçada da avenida em frente ao prédio que já foi sede do Banco Mercantil do Brasil e hoje é ocupado pela instituição financeira Sicredi. Quando o Banco Mercantil se instalou no edifício, aproximou a obra do limite das calçadas e colocou as grades dos portões do prédio encostadas à obra, o que comprometia a visão da obra severamente, já que quando os portões eram abertos no horário comercial à obra ficava gradeada dos dois lados. As duas primeiras fotos acima foram tiradas em finais de semana quando os portões estavam fechados e com a câmera passando pela grade para que se pudesse visualizar a obra. Cada uma das duas primeiras fotos foi tirada de lados diferentes da obra - frente e verso. Quando a Sicredi assumiu o edifício, promoveu uma reforma que substituiu as grades por vidros. Num primeiro momento pensei que a obra seria mantida à beira das calçadas, onde o vidro permitiria uma melhor contemplação. Ao invés disso a obra foi levada ao saguão de entrada do edifício. Pode-se dizer que a contemplação da obra se tornou mais fluida, já que podemos desfrutar dos 360º da visão, como podemos ver na terceira foto, entretanto como ela foi colocada na entrada do edifício, não é possível vê-la da calçada. A obra deixa de ser disponível à cidade, ao público que passa pela avenida. (Garrocini, 2019: 54 e 55)

Imagem 3. **O Homem Aramado, visto da Avenida através das grades e no seu novo local de instalação com luz artificial na de entrada do edifício**

A utilização dos codigos QR, pode permitir a catalogação digital da obra em video com diferentes pontos de vista, sem o tradicional armazenamento em DVD ou outro suporte midiático. O código permite que o video seja carregado em uma plataforma digital, como youtube, ou vimeo; através da URL[5] do vídeo, de modo que através do codigo o usuário possa ter acesso às imagens da obra com o uso de uma aplicação de leitura de *QR code* que geralmente é gratuita e não precisa de muita memória disponível do dispositivo para funcionar. Basta que o telefone celular tenha uma camera.

Realidade Virtual

Uma outra possibilidade de fruição digital das obras de arte pública, é através da realidade virtual. A Realidade Virtual, como instrumento de estudo, proporciona uma experiência imersiva e permite ao usuário eliminar os ruídos sonoros e visuais do entorno, pois recria a obra de arte pública em um ambiente virtual e assim possibilita com este deslocamento novas leituras da obra que pode enriquecer a fruição disponibilizando informações em texto, áudio ou vídeo neste ambiente imersivo, além de propostas de apropriação artística, para ser acessadas pelo usuário de maneira aleatória. Diferente do vídeo codificado com QR, a experiência em realidade virtual, com o uso dos visores digitais, permite uma contemplação imersiva. O usuário utiliza o visor e "entra" no ambiente virtual, eliminando a realidade do seu entorno. Nos sites de venda dos equipamentos, principalmente nos mais famosos que são os *Oculus Rift*[6] e *Vive Port*[7], existem avisos para que se faça atenção para que não haja nada no caminho do usuário, como cadeiras, paredes, ou qualquer outra coisa que possa causar um acidente, já que a experiência elimina a visualização do ambiente real em que o usuário está. Estes equipamentos foram desenvolvidos para experiências principalmente de simuladores ou jogos. A experiência de modelagem das obras de arte da Avenida Paulista foi realizada através de um programa chamado *Unreal Engine*[8] permitiu estabelecer o tamanho do lugar e o que seria disponível neste ambiente para a experiência imersiva. A maior parte dos jogos em Realidade Virtual, é produzida com esse software, que é gratuito para uso experimental. O *Unreal*

[5] Uniforme Reforce Locutor, ou endereço eletrônico.

[6] https://www.oculus.com/

[7] https://www.viveport.com/

[8] https://www.unrealengine.com/en-US/

Engine apresenta bom diálogo com outros softwares de modelagem como o *Cinema 4D*, o *3DStudio Max e o* pacote *Adobe*. No entanto para que uma obra de arte pública seja rigorosamente modelada, seria preciso ter as proporções exatas e imagens, fotográficas ou em vídeo que contivessem todas as possíveis visões de detalhes da obra. No caso da obra *site specific*, poderia ser interessante ter os croquis desenvolvidos durante a criação da obra.

Atualmente, no Centro de Arte e Pesquisa Multimídia Avançada (C.A.R.M.A.[9]), estamos desenvolvendo experimentações de captura dessas imagens através dos dispositivos de jogos como a câmera de leitura de espaço *Kinect*. A ideia é registrar as obras de arte pública com a câmera *Kinect*[10], e depois passar essas informações para o programa de modelagem. A expectativa é que com esse registro, possamos ser mais fiéis na modelagem da obra. E assim proporcionar uma experiência mais fidedigna.

Em proporções reduzidas, com pequenas esculturas, o resultado foi bastante satisfatório, o próximo passo é ver se funciona com uma obra de arte maior, uma obra de arte pública, pois nesse caso deveremos pensar no movimento que deveremos fazer com o *Kinect* e quais equipamentos de apoio seriam necessários para que o registro da obra seja o mais próximo possível da obra original.

Uma outra questão que estamos estudando é que no ambiente virtual a reprodução da realidade pode ser alterada, fazendo com que a obra de arte pública possa ser destacada do local de instalação e permitindo uma nova modalidade de contemplação da obra, o usuário pode fazer seu próprio movimento de observação sem ter seu olhar conduzido pelo movimento de câmera proposto pelo vídeo. No vídeo, um outro espectador, que é o produtor, escolheu o percurso de visualização da obra, seja através dos movimentos de câmera, ou mesmo com a seleção das imagens no momento da edição.

[9] C.A.R.M.A Centro d'Arti e Ricerche Multimediali Applicate, é uma associação cultural italiana que atua fortemente nas pesquisas em artes digitais, desenvolvendo principalmente m performances de Realidade Virtual. https://asscarma.wixsite.com/

[10] É um sensor de movimentos desenvolvido para o Xbox 360 e Xbox One, junto com a empresa Prime Sense. A tecnologia incorpora câmeras RGB, projetores infravermelhos e detectores que mapeiam a profundidade através de cálculos estruturados de luz ou por tempo de voo. O sensor também possui um conjunto de microfones que se unem com o software e a inteligência artificial da Microsoft para permitir que o dispositivo realize reconhecimento de gestos em tempo real,

Na realidade virtual o espectador se encontra em um ambiente onde a obra foi inserida, e pode escolher seu percurso, em torno à obra, do alto; pode ainda escolher a distância de focal, se aproximando ou se afastando da obra dentro dos limites do ambiente imersivo.

Em 2019 desenvolvemos um protótipo para o trabalho de doutorado, intitulado "Artemídia e Criptoclipe - As obras de arte na Avenida Paulista de 2003 a 2018". No protótipo foram instaladas quatro obras da Avenida: o Índio Pescador, de Francisco Leopoldo e Silva, de 1924; o MASP, de Lina Bo Bardi, de 1968; o Homem Aramado, que não possui registros de autoria nem data de instalação ou de criação; e Caminho, mais conhecido como Os Arcos, de Jorge Bassani e Lilian Amaral, de 1991.

Quando modelamos o Homem Aramado, decidimos experimentar uma outra proporção, e recriamos a obra em proporções maiores que a original. É claro que notamos essa alteração de proporções somente se no ambiente imersivo forem instaladas outras obras, que permitem a comparação entre uma e outra. O Homem Aramado instalado perto do MASP, nesta experiência, parece muito maior do que é na verdade. Se levarmos em consideração que o usuário conhece as obras originais, e olhando para as obras juntas tem a referência das dimensões e percebe que estão alteradas. No entanto, se a proposta de estudo dessas obras puder individualizar os ambientes imersivos, criando um espaço particular para cada obra, seu tamanho virtual não é necessariamente significante.

Imagem 4. **Modelagem do Homem Aramado em Realidade Virtual**

É preciso, porém, abrir um parêntese e deixar claro que a realidade virtual, pode ser uma importante ferramenta de estudos, mas jamais poderá substituir a experiência da fruição da obra original, principalmente quando nos referimos às obras de arte pública como *site specific*. Neste caso o artista cria a obra para um determinado local, com todas as especificidades que funcionariam somente se fosse possível transportar todas essas informações para o ambiente virtual.

Como ferramenta de estudo, de observação e de preservação a Realidade Virtual pode funcionar muito bem, mas não poderia jamais substituir a realidade.

> Na contemporaneidade, em que cada vez mais as formas expressivas são geradas em sua eminência processual e temporal – no mesmo tempo em que o trabalho se realiza -, analisar a prática artística como uma ação desmaterializada, produzida na eminencia temporal, contribui para as investigações s acerca de seus aspectos relacionados tanto aos processos ambientais, relacionais e performáticos quanto aos meios eletrônico-digitais, em que se inscrevem as tecnologias de comunicação, que transitam como uma rede de conexões em torno de múltiplas realidades espaço-temporais (Christine Mello, 2008: 56).

O protótipo desenvolvido com apenas quatro das obras da Avenida Paulista, deveria contemplar todas as obras, mas no momento da sua construção pensamos que dispor todas as obras no mesmo ambiente poderia dificultar a visão da totalidade. A avenida tem uma extensão de 3km, e no ambiente virtual não é viável instalar as obras respeitando a disposição no espaço público, já que os visores são geralmente ligados aos computadores através de cabos de conexão, e também porque o ambiente imersivo é pensado para funcionar em salas de 4 ou 16 metros quadrados. Uma solução que nos ocorreu era de criar um menu onde poderia se escolher uma das obras para a experiência imersiva, como um catálogo que se pudesse acessar com o movimento dos braços, como fazemos para passar as fotos nos dispositivos celulares. Assim, as fotos das obras poderiam ser colocadas na sequência e o usuário poderia acessar a obra em 3d a partir dessa imagem da composição do menu. No protótipo, as obras escolhidas foram colocadas no mesmo ambiente e não foram respeitadas as disposições na avenida.

O MASP, modelado para o ambiente virtual, tem poucas referências com o real. Modelamos em 3D as colunas, o vão livre, mas a rampa de acesso não é fiel ao original, e permite ao usuário a sensação de ver através das janelas

no piso superior, sem as obras do museu. A arquitetura de Lina Bo Bardi, vai muito além do resultado do protótipo. Para que o usuário pudesse ter uma experiência imersiva mais aproximada da realidade, seria preciso não só modelar o exterior do prédio, mas também seu interior, com a disposições das obras, os cavaletes criados por Lina para o piso superior, em concreto e vidro, as obras dispostas no museu, a visão das janelas de um lado com o Parque Trianon e do outro com o Vale do Anhangabaú, no entanto, o que se vê parcialmente das janelas do MASP virtual são os Arcos da obra Caminho. Outro aspecto a se pensar é que a arquitetura do MASP foi criada para preservar a visão do vale. Assim, o prédio do museu é praticamente sustentado do alto e das laterais sustentados pelas imensas estruturas em concreto pintadas de vermelho, e que ladeiam o túnel da Avenida 9 de julho, exatamente embaixo do terreno do museu. Assim, Lina Bo Bardi conseguiu manter a vista para o Vale do Anhangabaú, criando um dos maiores vãos livres da América Latina. Para que essa experiência em realidade virtual fosse possível, deveríamos modelar o MASP em um ambiente que permitisse visualizar os aspectos citados acima, no entanto durante as experiências desenvolvidas para o doutorado, não havíamos nem tempo hábil, nem equipamentos realmente adequados para se chegar ao formato ideal.

> È necessario capire che la natura non del vídeo o dela videoarte, ma del cinema e degli audiovisivo in generele, è intrinsecamente uma natura'deformante' e 'interpretante', e rendersi conto uma volta per tutte, che gli effetti in vídeo sono 'normali', 'connaturati' cioè il funzionamento stesso del médium e aggiungo io, alle sue particolare capacità espressive. Se è così com'è, non vi è mais tata al mondo ilusione più grande dell'informazione, in particolare quella audiovisiva, specialmente televisiva. Non è um caso che Vertov non amasse la vecchia deffinizione di 'trucco' per quelli che ora si chiamano 'effetti', ma preferisse e proponesse invece la parola 'procedimenti' talli da farci vedere (e quindi pensare) in modo nuovo. Potrebbe rivelarse molto utile riflettere atentamente su questo passaggio, aprofondire il senso che si forma intorno ala parola e al concetto di trucco, in generale e nel detaglio del contesto degli audiovisivi. Il termine imediatamente fa pensare all'illisionismo, cioè a quella serie di tecniche possibili tramite effetti prevalentemente ottici, preparati precedentemente al momento dalla messa in scena, al fine fa credere che stia accadendo quelcosa che in realtà non è mai accaduta se non sullo schermo[11] (Strangis, 2017:81).

[11] Minha tradução: "É preciso entender que a natureza não é do vídeo ou da videoarte, mas do cinema e do audiovisual, em geral e intrinsecamente uma natureza 'deformante' e 'interpretante' e tomar consciência disso de uma vez por todas, que os efeitos de vídeo não são "normais", "conatural", isto é, o próprio funcionamento do meio, e eu acrescento à sua capacidade expressiva particular.

Alguns museus têm trabalhado a virtualização das suas obras, sem recriar o percurso do museu. Apresentam, portanto, outro modo de catalogação do acervo, sem necessariamente fazer uso da realidade virtual.

Os equipamentos, composto dos visores e controles manuais, são ainda onerosos, e mesmo existindo já há algum tempo, não é exatamente acessível. Desta forma durante a apresentação da tese, o "passeio[12]" pelo ambiente virtual criado para esta pesquisa, foi apresentado com a utilização de um computador e um mouse. Foi possível ver as obras e circular pelo ambiente, mas não ocorreu a imersão, visto que não conseguimos obter um equipamento adequado para a fruição imersiva.

Se pensamos os equipamentos de fruição da realidade virtual, podemos ressaltar as propostas de apresentação que sejam coletivas, como já acontece há alguns anos nas mostras de arte digital, onde a Realidade Virtual presente em um computador é ligada a um visor e as pessoas que participam da mostra podem utilizar esse visor, uma por vez. Digamos que hoje seria um pouco mais elaborado pois precisamos garantir a higienização do equipamento adequada aos protocolos recém estabelecidos com a pandemia Covid 19.

A virtualidade da obra de arte pública

Neste trabalho, elencamos algumas possibilidades de virtualização da obra de arte pública. Sem dúvida essas ferramentas podem ser muito úteis no estudo das obras; no entanto não pode substituir a fruição possível no local de instalação.

Como dissemos anteriormente, é preciso que as obras sejam modeladas corretamente para que o usuário possa ter uma experiência mais próxima da realidade possível. Os recursos tecnológicos devem ser vistos como

11 (continúa) Seja como for, não há mais no mundo a ilusão de informação, em particular no audiovisual, especialmente na televisão. Não é por acaso que Vertov não amasse a velha definição de "truque "para aquilo que hoje chamamos de 'efeitos', mas se preferisse ou propusesse, porém a palavra 'procedimentos' para nos fazer ver (e pensar) de uma maneira nova. Poderia ser muito útil refletir cuidadosamente sobre essa passagem, aprofundar o sentido que se forma em torno do conceito da palavra no geral e no detalhe no contexto do audiovisual. O termo faz pensar imediatamente no Ilusionismo, isto é, a série de técnicas possíveis através de efeitos predominantemente óticos preparados antes da cena a fim de fazer crer que algo está acontecendo, quando na verdade nunca aconteceu fora da tela.".

12 Vídeo ilustrativo disponível no Youtube em https://youtu.be/I6AAh5U9u0I

aliados, seja na possibilidade de meta arte, que foi a proposta do trabalho de doutorado, seja na catalogação e documentação das obras de arte pública.

Vale lembrar que o recurso Google Earth VR[13], embora seja muito realista, permite ao usuário a visão das ruas, sem tratamento das obras de arte, que fazem parte da paisagem, e na maior parte das vezes é disponível apenas uma das faces da obra. Isso acontece porque o recurso é pensado para identificação de endereços, e não das obras. No entanto o formato VR permite ao usuário a imersão no endereço escolhido, e mesmo que não seja possível visualizar o entorno da obra de arte, é interessante como fruição da cidade 3em um contexto mais amplo.

Neste momento de pandemia mundial, em que devemos estar confinados, o recurso do Google VR possibilita essa visualização mesmo que virtual das cidades. É certo que para que a realidade Virtual funcione de fato, deveríamos estudar outros métodos de captação dessas informações visuais, como falamos anteriormente, a fim de que o processo de apreensão cognitiva das obras seja o mais próximo possível do original.

É claro também que este processo está apenas no início, e como em todo aparato tecnológico, a evolução permitirá corrigir os pequenos defeitos apresentados no momento, como já é possível notar no funcionamento dos equipamentos de geolocalização, que nos últimos 10 anos sofreram modificações que melhoraram muito as respostas, as definições das imagens e o percurso possível.

Um outro aspecto importante é que os recursos citados neste texto servem como ferramentas de preservação iconográfica das obras de arte pública. No início, vivemos a experiência do material fotográfico, depois o vídeo possibilitou que se criasse um percurso no entorno das obras de arte, e esperamos sinceramente que a evolução dos equipamentos de realidade virtual possam em breve servir como suporte para que a obra de arte pública possa ser contemplada, mesmo de longe, mesmo de casa.

[13] Registramos um exemplo de percurso da Avenida Paulista através do Google Earth VR, onde podemos ver que dependendo da obra, a visualização é comprometida. O Índio pescador desaparece vizinho as barracas dos moradores de rua, de outro modo a obra Caminho, pode ser vista, mesmo que apenas da Avenida. O percurso está disponível no Youtube: https://youtu.be/gQn9tMak9lU

Referências:

Mello, Christine (2008), *Extremidades do vídeo*, São Paulo, SENAC.

Garrocini, Claudia (2019), *Artemídia e Criptoclipe - As obras de arte na Avenida Paulista de 2003 a 2018*, São Paulo, UNESP

Strangis, Lino (2017), *La videoarte nel mondo del software*, Roma, Palladino Editore.

O uso de ferramentas digitais como apoio à pesquisa sobre arte pública

Aline Rayane de Souza Oliveira
PROURB-UFRJ
alineoliveira.art@gmail.com

Stefano D`Ávila Bassan
UFSC
theobassan@gmail.com

Este artigo aborda experiências com ferramentas digitais de código aberto no âmbito de pesquisas acadêmicas sobre a arte pública e a memória social e urbana do Rio de Janeiro. Mais especificamente, trata-se de um recorte da metodologia de trabalho aplicada na pesquisa de doutorado que venho desenvolvendo no Programa de Pós Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujo tema é a arte pública carioca. Para nós, a arte pública é aquela que se encontra no espaço público, na acepção topológica do termo, ou seja, que se encontra em um espaço pertencente a todos[1]. Assim, compreendemos que a razão fundamental para que exista o que chamamos de arte pública é o fato desta se encontrar exposta no espaço público.

O objeto deste artigo é o acervo de monumentos públicos sob responsabilidade da Gerência de Monumentos e Chafarizes, vinculada à Secretaria Municipal de Conservação (SECONSERVA) da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Como descrito em seu site, "são considerados monumentos públicos: bustos, estátuas, chafarizes, marcos, efígies, lagos, ruas com calçamento em pé-de-moleque e guarda-corpo de pontes."[2] Este acervo é composto por 1371 obras cadastradas como bem público, instaladas em espaços urbanos da cidade

[1] O conceito de espaço público, a partir de sua acepção topológica, compreende o termo espaço em seu sentido territorial, um espaço materializado, físico. E o termo público, é compreendido como pertença de todos ou que se realiza diante de todos, e juntos, resultam em um espaço que pertence a todos. (Correia, 2013: 14).

[2] GMC- Gerência de Monumentos e Chafarizes. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/web/seconserva/monumentos-e-chafarizes>. Acesso em: 20/03/2021.

do Rio de Janeiro pela prefeitura municipal, órgãos federais e estaduais e iniciativa privada, entre os anos de 1750 e 2021.

Este acervo foi inventariado pela primeira vez no início da década de 1990, pela então Fundação Parques e Jardins, que além de responsável pela conservação e manutenção das obras, promoveu diversas ações visando a sua valorização. Segundo Mariana Varzea (2010: 21) "era a primeira vez que se estabelecia um histórico sobre o acervo de arte pública da cidade e que se chamava atenção para a sua importância". Cerca de 25 anos depois, Vera Dias, então Gerente de Monumentos e Chafarizes, publicou o livro "Os monumentos do Rio de Janeiro: inventário 2015" e a partir de 2017 disponibilizou *online*, através do site www.inventariodosmonumentosrj.com.br, a inventariação atualizada do acervo de monumentos sob responsabilidade da prefeitura.

Bancos de dados de acervos de arte pública são ótimos objetos empíricos para a realização de análises quantitativas e qualitativas a partir da criação de mapas e gráficos, dado o grande número de informações que se acumulam. A metodologia utilizada neste trabalho consiste na apresentação do processo de aplicação das ferramentas *Google Charts* e *Google Maps*, APIs[3] disponibilizados pelo Google, com códigos implementados para a criação de diferentes tipos de gráficos e mapas, em nosso banco de dados da arte pública carioca para realização de análises.

O objetivo deste trabalho é mostrar como o uso de ferramentas digitais de código aberto podem ajudar em pesquisas sobre arte pública. Uma vez que este campo ainda permite muitas possibilidades de aprofundamento teórico-metodológico, acredita-se que a busca por diferentes ferramentas disponíveis para os pesquisadores pode contribuir com o tratamento de dados empíricos. Nossa hipótese é de que a aplicação dessas ferramentas em pesquisas sobre arte pública é capaz de acrescentar novas camadas de conhecimento à pesquisa; dimensionar melhor as informações coletadas; permitir que novas conexões e padrões sejam descobertos e apontar novos caminhos de investigação.

[3] A sigla API refere-se ao termo em inglês *Application Programming Interface*, traduzido para o português como Interface de Programação de Aplicações. Consiste em um conjunto de rotinas e padrões de programação para acesso a um aplicativo de software ou plataforma baseado na web. Através das APIs, os aplicativos podem se comunicar uns com os outros sem conhecimento ou intervenção do usuário.

1. O acervo digital: a criação do banco de dados

Segundo Lia Motta e Maria Rezende, os inventários surgiram como modos de produzir um novo saber, que se dá "por meio da coleta e sistematização de informações obedecendo a determinado padrão e repertório de dados passíveis de análises e classificações" e constituem-se como importantes instrumentos de identificação, valorização e proteção de bens como patrimônio cultural. Ao produzir conhecimento sobre um universo de bens culturais, os inventários podem justificar a seleção de determinados bens para serem protegidos pelo poder público.

As fontes de informação sobre as obras que compõem nosso banco de dados sobre a arte pública carioca são secundárias e, constituídas pela inventariação da prefeitura e outras catalogações divulgadas em livros. Em ordem cronológica, iniciamos com o livro "Monumentos Urbanos: obras de arte na cidade do Rio de Janeiro", publicado em 1999, com texto de Frederico Morais. Este livro apresenta uma seleção de 66 monumentos, em que são apresentadas: fotografia, autor, título, data de inauguração da obra, características físicas da obra –como material utilizado e medidas–, e localização.

Em 2010, foi publicado o livro "Arte Ambiente-Cidade Rio de Janeiro", que traz a inventariação de "570 obras culturais presentes nas ruas da cidade indicando título, autor, material, data de inauguração ou de execução da obra e sua localização" separados por "região, região administrativa e bairro" (Ainbinder, 2010: 156). Dentro desse universo, foram selecionadas, pelos autores, 60 obras para uma breve descrição de sua história.

Em 2015, a Prefeitura do Rio de Janeiro publica o livro: "Os Monumentos do Rio de Janeiro: Inventário 2015", que apresenta a inventariação de 1265 obras públicas, localizadas em 83 bairros da cidade. O trabalho de pesquisa e atualização das informações foi coordenado pela Gerente do Monumentos e Chafarizes Vera Dias que, desde 2017, disponibiliza online, através do site Inventário dos Monumentos do RJ, informações atualizadas sobre o acervo de monumentos públicos cariocas.

Além das fontes citadas anteriormente, também é importante destacarmos a contribuição das pesquisas desenvolvidas pelo historiador social Paulo Knauss, no âmbito das atividades do Laboratório de História Oral e Iconografia (LABHOI), do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, sobre a escultura pública e a história urbana do Rio de Janeiro. Já a pesquisa coordenada por Eulália Junqueira (2005) constatou que a cidade do Rio de

Janeiro possui um dos maiores acervos de obras produzidas pela Fundição Val D'Osne, da França. Entre outras teses e dissertações que ajudaram a nos aproximar da história de obras específicas.

Todas as fontes citadas anteriormente foram de extrema importância por disponibilizarem informações sobre as obras ao público geral ou a um público especializado que não participou do trabalho de levantamento e pesquisa. Devido ao grande volume de dados coletados, optamos pela criação de um banco de dados web, onde estão registradas e organizadas, em formato de texto, as principais informações sobre cada uma dessas obras. Como arquiteta e urbanista, eu precisava especializar esses dados e compreender as territorialidades da arte pública na cidade. Todavia, ele consiste em um sistema fechado que não permite a reutilização das informações ou até mesmo a realimentação do sistema por outros pesquisadores. Assim, a ideia de criar um *software* surgiu da minha necessidade como pesquisadora de ter acesso a um sistema que me permitisse: reutilizar dados existentes, cruzar esses dados a fim de fazer análises, que pudesse ser colaborativo e atualizado com informações de outros pesquisadores.

Estabelecido o desafio, o desenvolvimento do nosso software seguiu a estratégia de criação de um "*minimun viable product*" (MVP) ou em português, "produto mínimo viável", a versão mais simples de um produto que pode ser lançada com uma quantidade mínima de esforço e desenvolvimento. (Ries, 2011: 77). Ao contrário do desenvolvimento tradicional de produtos, que geralmente envolve um longo período de incubação e busca a perfeição do produto, o objetivo do MVP é começar o processo de aprendizagem e não o finalizar. Pois, ele consiste em um processo contínuo de melhorias realizado com o objetivo de atender às necessidades e desejos do usuário final.

Um MVP é concebido para responder tanto questões sobre o design do produto e questões técnicas, quanto testar hipóteses fundamentais do negócio. (Ries, 2011: 93). Cabe destacar ainda que, apesar de ser um produto enxuto, o MVP é um produto completo e pronto para uso, criado com rigor e qualidade, permitindo que o pesquisador dê andamento à sua pesquisa utilizando algumas funcionalidades específicas do software, que roda em uma versão de teste.

A criação de um software envolve dois agentes fundamentais: aquele que conhece o domínio (o pesquisador) e aquele que conhece a parte técnica (o programador). Esses dois agentes não podem trabalhar separadamente, uma

vez que, quem entende do domínio precisa da equipe técnica para conseguir expressar o seu conhecimento através do software. E a equipe técnica, por sua vez, precisa do pesquisador para criar um software útil de acordo com as necessidades identificadas. (Moreira et. al., s/d).

O domínio é o que dá valor à aplicação: a área de conhecimento no qual o software é aplicado. Este domínio não precisa ser representado com total fidelidade, mas deve dar subsídios para chegar em um modelo que atenda às necessidades do pesquisador e que também seja implementável. O modelo trata-se de uma abstração que descreve aspectos selecionados do domínio que são relevantes à resolução de problemas relacionados a ele. (Ibid., s/d).

Para facilitar a comunicação entre o programador, buscou-se nos Princípios Ágeis[4] e no *Domain-Driven Design* (Evans, 2003), o método para a organização dos dados colhidos. O *Domain-Driven Design* (DDD) consiste, como o próprio nome diz, em observar o design da aplicação pensando no domínio. É uma abordagem sistemática do design de software, cujo conjunto de princípios auxiliam o desenvolvimento de um software orientado ao domínio, ou seja, àquele processo que existe no mundo real.

Entrelaçando as práticas de design e desenvolvimento de software, ao focar no domínio da aplicação e na lógica envolvida nele, o DDD ajuda a acelerar projetos de domínio complexos, aproximando a linguagem utilizada entre o pesquisador e o programador na construção do sistema. Já o desenvolvimento Ágil, leva a uma percepção mais profunda dos domínios, mudando a ênfase de desenvolvimento do projeto, refatorando não apenas o código desenvolvido, mas o modelo subjacente a ele. Explicada a metodologia de desenvolvimento do software, a criação do nosso sistema foi dividida em duas partes: a primeira diz respeito à inserção de dados base, e a segunda, à geração de informação a partir dos dados colhidos.

Iniciamos o projeto optando pela organização e sistematização das informações coletadas sobre a arte pública carioca, em um banco de dados web. Uma vez que nosso objetivo futuro é criar um sistema maior, que

[4] A Aliança Ágil foi criada em fevereiro de 2001, nos Estados Unidos, por 17 programadores, defensores de diferentes metodologias de desenvolvimento de software. O Manifesto Ágil é composto por 12 princípios que, em resumo, valorizam: "indivíduos e interações mais do que processos e ferramentas; software em funcionamento mais do que documentação abrangente; colaboração com o cliente, mais que negociação de contratos; e responder a mudanças, mais que seguir um plano". Disponível em: <https://agilemanifesto.org/iso/ptbr/manifesto.html>. Acesso em: 24.05.2021.

integre não apenas informações sobre a arte pública carioca, escolhemos o *PostgreSQL*[5] como ferramenta de banco de dados e a linguagem *JavaScript*[6], utilizando o *NodeJS*[7], para desenvolvimento do sistema.

A ideia subjacente ao banco de dados digital de objetos culturais é a pesquisa de modos alternativos de recuperação, classificação e agrupamento de dados. Inicialmente nós tendemos a atribuir um caráter completo ao objeto, buscando todos os registros referentes a cada obra, todavia a incompletude e abrangência dos dados mostrou-se mais frequente. Desse modo, para criação do nosso primeiro banco, listamos as informações que, naquele momento, eram as mais relevantes para nossa pesquisa. E, a estrutura inicial dos dados foi composta por campos como: título da obra, autor, data inauguração (contendo pelo menos mês e ano), dados referentes à localização como – endereço, bairro, zona, coordenadas geográficas (longitude e latitude) – e uma classificação prévia dessas obras.

Os dados coletados resultaram em um modelo de banco de dados onde estão registradas e organizadas, em formato de texto, as principais informações sobre cada uma das obras. Apesar de ainda haver dificuldade em categorizar e classificar as informações levantadas equilibrando as particularidades de cada obra com a possibilidade de leitura em conjunto, os mecanismos de busca, que constituem a essência do banco de dados, foram essenciais. Isso porque, a partir do uso desta funcionalidade, pudemos realizar uma primeira análise quantitativa dos dados levantados.

A partir da definição de alguns mecanismos de busca, criamos o primeiro MVP do nosso software, que realizou uma análise quantitativa dos dados e nos permitiu ter uma dimensão exata do tamanho do corpus da pesquisa. A partir das informações referentes ao 'título da obra' e ao 'autor', pudemos quantificar o número de obras, o número de artistas e o número de obras por artista. A 'data de inauguração' nos permitiu quantificar a inserção dessas obras ao longo das décadas. Já os dados de localização, 'bairro' e 'zona', ajudou a quantificar o número de obras por bairro e, por consequência,

[5] *PostgreSQL* é um sistema gerenciador de banco de dados objeto relacional, desenvolvido como projeto de código aberto.

[6] *JavaScript* é uma linguagem de programação considerada uma das três principais tecnologias da web, juntamente com o HTML e o CSS.

[7] *NodeJS* pode ser definido como um ambiente de execução Javascript *server-side*.

identificar as regiões da cidade que abrigam a maior parte desse acervo. E por fim, a 'classificação' prévia dessas obras nos permitiu reconhecer as principais tipologias que compõem o acervo de bens públicos da cidade do Rio de Janeiro.

Foi a partir desse momento que compreendemos que o nosso nosso banco de dados está composto por 1371 obras inicialmente reconhecidas como bem público, monumento público ou ainda, obra pública e, instaladas nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1750 e 2021. Essas obras foram previamente classificadas e divididas em: 642 esculturas; 197 construções; 122 marcos; 96 chafarizes; 59 grafites; 36 monólitos; 33 mosaicos; 32 guarda-corpos; 22 fontes; 21 lagos; 17 postes; 15 amuradas; 13 pontes; 10 cascatas; 9 vasos; 9 relógios; 8 portões; 7 portais; 6 frades; 6 gradis; 5 cruzeiros; 2 chaminés; 2 muradas e 1 obelisco. Quanto a autoria das obras, foram reconhecidos 346 artistas autores de 854 obras, permanecendo desconhecida a autoria de 517 delas.

Com essas informações, ficou claro para nós as obras que não nos interessava investigar, a exemplo das construções, marcos, chafarizes, grafites, monólitos, mosaicos, guarda-corpos, fontes, lagos, postes, amuradas, pontes, cascatas, vasos, relógios, portões, portais, frades, gradis, cruzeiros, chaminés, muradas e obeliscos. A partir de então, o objeto de pesquisa da minha tese começou a ser mais bem delineado, uma vez que ficou claro meu interesse pelas esculturas, que constituíam um universo composto por 623 obras.

Embora o primeiro MVP desenvolvido tenha me ajudado a realizar as primeiras análises sobre o meu objeto, a visualização dos dados foi feita através de arquivos de texto. Como Arquiteta e Urbanista, eu senti necessidade de inserir esses dados no território, uma vez que a criação de mapas me auxiliaria a compreender as territorialidades da arte pública na cidade. Além disso, a produção de gráficos e diagramas diversos podem ajudar na análise detalhada sobre os atores sociais e políticos, processos e mediação e realização das obras de arte levando a reflexões sobre as micro conjunturas. Foi então que observamos a importância de buscarmos melhores interfaces para o usuário.

2. A interface do usuário: o uso das ferramentas *Google Maps* e o *Google Charts*

Segundo Thomas Moran (1981) "a interface de usuário deve ser entendida como sendo parte de um sistema computacional com a qual a pessoa entra em contato – física, perceptiva ou conceitualmente". A dimensão física inclui os elementos da interface que o usuário pode manipular; a dimensão perceptiva engloba os elementos que o usuário pode perceber e; a dimensão conceitual resultado de processos de interpretação e raciocínio do usuário desencadeados pela sua interação com o sistema, com base nas características, físicas e cognitivas, seus objetivos e seu ambiente de trabalho.

Quando trabalhamos com o desenvolvimento de softwares não podemos ignorar o design da interface do usuário, uma vez que um design intuitivo e atraente é essencial para o sucesso de qualquer sistema computacional. Uma boa interface de usuário é importante por facilitar a interação do pesquisador com o sistema, visando não apenas soluções estéticas, mas também eficiência e acessibilidade às informações.

O nosso segundo MVP consistiu na produção de mapas e gráficos. Para isso, utilizamos o *ReactJS*, uma biblioteca *JavaScript* de código aberto, focada em interfaces de usuário para páginas web. Escolhemos o *Google Charts*, uma galeria de API que oferece uma variedade de gráficos projetados, com códigos implementados para atender a diferentes necessidades de visualização de dados. E o *Google Maps JavaScript API*, por nos permitir personalizar mapas a partir do nosso banco de dados.

2.1. Aplicação e leitura dos dados

Com os dados de localização das 1371 obras cadastradas em nosso banco de dados e utilizando o código implementado pelo *Google Maps JavaScript API*, criamos o nosso primeiro mapa que apresenta as obras georreferenciadas. (imagem 1). Este mapa expressa as territorialidades desse acervo na cidade e diferencia, apresentando em preto as obras que não nos interessa investigar e em laranja, as esculturas.

Em seguida aplicamos no nosso banco de dados o *Google Charts*. Criamos um gráfico de linhas para avaliar a tendência de inserção dessas obras entre o século XVIII até o século XXI. No Gráfico 1, o eixo X corresponde às décadas

dispostas em ordem cronológica, e o eixo Y, a quantidade de obras inseridas, e mantivemos o uso da cor preta para todas as obras que não nos interessa investigar e em laranja, as esculturas. Esse gráfico nos mostra que a inserção dessas obras não foi constante ao longo do tempo, sendo mais evidente em alguns períodos como no final do século XIX, durante a década de 1890; e no meio e final do século XX, nas décadas de 1950 e 1960, e 1980 e 1990, respectivamente.

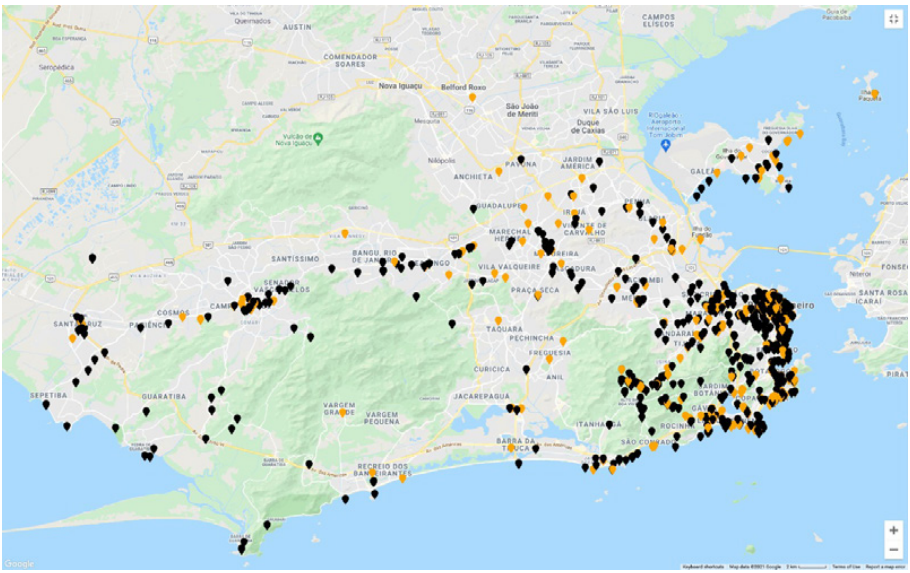


Imagem 1. Mapa de localização dos bens públicos levantados pela pesquisa com destaque em laranja para as esculturas. Mapa elaborado pelos autores (2021).

Com as primeiras análises realizadas, sentimos a necessidade de entender melhor sobre os atores sociais e políticos, processos de mediação e implementação das obras de arte, a fim de verificar se a inserção dessas obras estava relacionada aos períodos políticos ou às transformações urbanísticas promovidas pelos planos urbanísticos da cidade. Para isso nosso banco de dados precisou crescer, sua estrutura foi remodelada e novas informações foram adicionadas.

A nova versão do nosso banco de dados passou a ser constituída por novas tabelas. A primeira referente aos dados das obras, ganhou alguns campos novos como: dimensões – altura, largura, profundidade, diâmetro, peso–,

materiais, descrição, promotor e propriedade. A segunda identifica as personas, contendo: nome, data de nascimento e data de morte, nos permite a rápida identificação dos atores políticos e sociais presentes na nossa conjuntura. A terceira tabela documenta os períodos políticos, contendo: prefeito, partido político e mandato – data de início e data de fim. E a quarta, os planos urbanísticos, contendo: nome, data de início e data de fim.

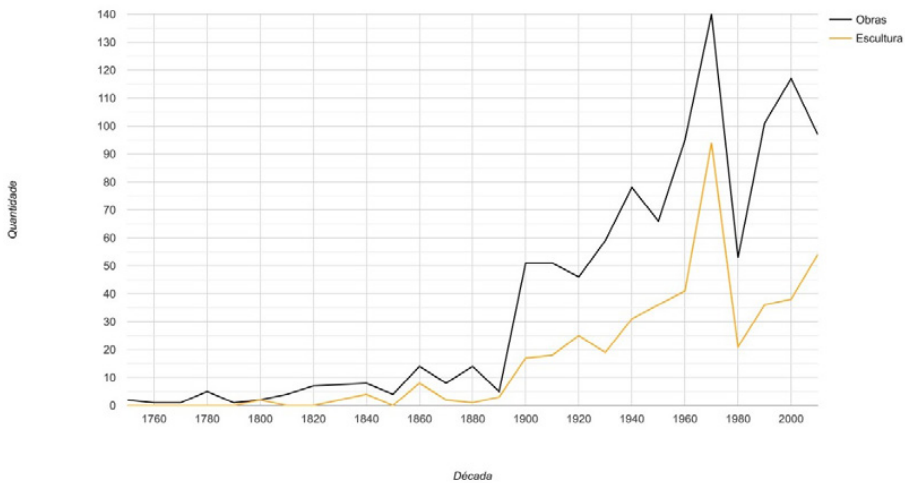


Imagem 2. Gráfico em linha apresentando a tendência de inserção de obras definidas como bens públicos e esculturas entre os séculos XVIII e XIX. Gráfico elaborado pelos autores (2021).

A partir desta nova versão, criamos gráficos de rede para compreender a relação existente entre os prefeitos da cidade do Rio de Janeiro com a inserção de obras nos espaços públicos e seus respectivos autores. Foram levantados os mandatos de todos os governantes da cidade desde o período imperial até o presente (1840-2021).

A análise relacional gerada no Gráfico 2, foi de extrema riqueza e importância nesse processo, porque permitiu que novas conexões emergissem do conjunto de dados, evidenciando padrões que não estavam claros à primeira vista. Com ele constatamos que durante as duas gestões municipais de César Maia como Prefeito (1993-1996 e 2001-2009), foi o período em que o acervo de arte pública carioca mais cresceu. E esta constatação levou a definição de um novo caminho a ser percorrido pela pesquisa, ajudando a refinar o recorte temporal do objeto da nossa tese.

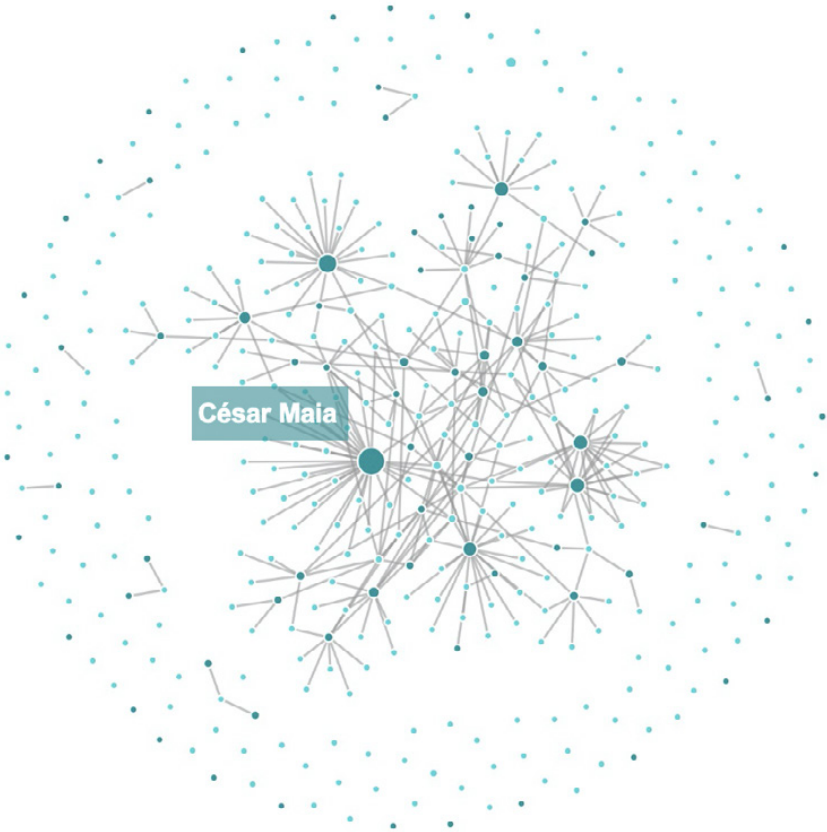


Imagem 3. Gráfico (2) em rede relacionando prefeitos com artistas. Gráfico elaborado pelos autores (2021).

Considerações Finais

Os resultados da nossa investigação revelam que as ferramentas digitais de código aberto, a exemplo do *Google Charts* e dl *Google Maps JavaScript API*, constituíram um suporte importante para nossa pesquisa. As análises geradas trouxeram respostas a questões previamente formuladas, foram capazes de dimensionar as informações presentes no banco de dados e acrescentaram novas camadas de conhecimento a pesquisa em andamento, revelando novas

conexões e padrões que apontaram caminhos que ainda não haviam sido considerados.

Atualmente o sistema desenvolvido roda apenas nas máquinas dos pesquisadores e são criadas somente as análises necessárias para a pesquisa de doutorado. Todavia nossa intenção é que no futuro essa ferramenta possa crescer e ser hospedada na internet, permitindo que outros pesquisadores tenham acesso aos dados específicos levantados sobre cada uma das obras podendo deles se apropriar e criar suas próprias análises.

O desenvolvimento da pesquisa e os testes realizados até o momento mostram a importância do método de construção conjunta da estrutura de dados e da interface que realimenta e reforma o próprio processo de coleta de dados, levando a refletir, discutir e aprofundar o conhecimento sobre as questões de organização de dados, da memória da arte pública e do acesso em diferentes dispositivos.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPQ) através da concessão de Bolsa de Doutorado. Gostaria de agradecer à CAPES, à FAPERJ e à UFRJ, pelas bolsas de capacitação técnica, iniciação científica e artística e cultural. Também gostaria de agradecer aos demais membros do LAURD/PROURB/FAU/UFRJ, pelas ricas discussões e contribuições para o trabalho.

Referências:

Ainbinder, Roberto; Duarte, Cesar; Varzea, Mariana (2010), *Arte Ambiente-Cidade Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Uiti.

Dias, Vera; Bueno, Alexei; Acioli, Jaime. (2015), *Os monumentos do Rio de Janeiro: inventário 2015.* Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro.

Dias, Vera, *Inventário dos Monumentos RJ.* Disponível em: <www.inventariodosmonumentosrj.com.br>. Acesso em: 06.05.2021.

Evans, Eric (2017), *Domain-Driven Design: atacando as complexidades no coração do software.* 3 Ed. Rio de Janeiro: Alta Books.

Google Charts. Disponível em: < https://developers.google.com/chart>. Acesso em: 22.04.2020.

Google Maps JavaScript API. Disponível em: <https://developers.google.com/maps/documentation/javascript/overview>. Acesso em: 24.03.2020.

Junqueira, Eulalia (2005), *A arte francesa do ferro do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Memória Brasil.

Knauss, Paulo (org.) (1999), *Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras.

Manifesto para desenvolvimento ágil de software. Disponível em: <https://agilemanifesto.org/iso/ptbr/manifesto.html>. Acesso em: 24.05.2021.

Morais, Frederico (1999), *Monumentos Urbanos: obras de arte na cidade do Rio de Janeiro = City monuments: artworks in Rio de Janeiro*/ São Paulo: Prêmio.

Moran, Thomas P. (1981), "The Command Language Grammars: a representation for the user interface of interactive computer systems", In: *International Journal of Man-Machine Studies,* v. 15, julho, pp. 3-50.

Moreira, Guilherme; Prado, Guilherme. *Domain-Driven Design além dos patterns.* Disponível em: <http://www.univale.com.br/unisite/mundo-j/artigos/41Domaindrive.pdf> Consultado em: 13.01.2020.

Motta, Lia; Rezende, Maria Beatriz. *Inventário.* Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Inventário%20pdf.pdf>. Consultado em: 15.06.2021.

Ries, Eric (2011), *The Lean Startup*. Estados Unidos da América: Crown Business.

Varzea, Mariana (2010), "Sobre o Rio e a sua arte" In: *Ainbinder*, Roberto; Duarte, Cesar; Varzea, Mariana (Org.) (2010) *Arte Ambiente-Cidade* Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Uiti, pp. 8-27.

Varzea, Mariana Pereira Nunes (1995), *As mulheres de bronze*. Mestrado em História Social Da Cultura. Pontifícia Universidade Católica Do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro.

Marcius Galan e a subversão da cartografia

Luis F. S. Sandes
PPGFAU - Universidade de São Paulo
luis.sandes@gmail.com

Introdução

Marcius Galan é nome estabelecido da arte contemporânea brasileira. Sua poética regularmente explora elementos conceituais de disciplinas como, por exemplo, a Física ou a Matemática, para então subvertê-los.

Neste artigo, enfoca-se sua obra *Ponto em escala real, Masp*, realizada no bojo da exposição "Avenida Paulista", ocorrida em 2017, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Argumenta-se que, nessa obra, Galan subverteu elementos da cartografia. Compara-se essa operação de subversão com outras realizadas pelo artista, como aquelas realizadas com o atrito na exposição *Fervor* (2020), com os aspectos de mapas em *Entre* (2010) ou *Ponto em escala real* (2010) e com a percepção visual na série *Seção*, entre outras.

Entende-se que essa obra seja um dos poucos exemplares de arte pública de Marcius Galan. Ela pode ser considerada arte pública uma vez realizou a passagem da representação em artes (o mapa dentro do museu) para ocupar um espaço público onde diversos atos da vida cotidiana acontecem.

Entre as fontes utilizadas, estão fotografias e materiais sobre as obras de Marcius Galan, entrevistas com o artista, conversa do autor com o artista e textos críticos sobre as obras do artista.[1]

O texto está estruturado da seguinte maneira. Primeiro, apresentam-se, em linhas gerais, o artista, sua biografia e sua obra. Após, discute-se a subversão da cartografia por ele operada em *Ponto em escala real, Masp*. Na sequência, essa operação é contextualizada com outras situações artísticas nas quais Marcius Galan também realizou algo como uma subversão de conceitos ou elementos de disciplinas ou áreas do saber. Por fim, apresentam-se as considerações

[1] O autor faz um agradecimento especial a Marcius Galan, que gentilmente autorizou o uso das imagens e prestou informações adicionais sobre suas obras.

finais, nas quais se discutem o alcance da análise empreendida e o contexto da poética de Galan e apontam-se novas possibilidades de pesquisa.

Sobre Marcius Galan

Marcius Galan é artista plástico, tendo se formado em Educação Artística pela Faap em 1997. Ganhou, entre outros, o Prêmio Pipa. Filho de brasileiros, nasceu em Indianápolis, nos Estados Unidos, em 1972 e cedo se mudou para Bauru, no interior paulista, onde passou a infância e a adolescência.

Galan tem participado de exposições coletivas desde 1995 e de individuais desde 1997, em ambos os casos, no Brasil e no exterior. Entre as individuais no Brasil, destacam-se as ocorridas na Galeria Luisa Strina e em instituições como Centro Cultural São Paulo e Pinacoteca do Estado de São Paulo, todas na capital paulista. Já entre as individuais no exterior, destacam-se as realizadas na galeria Gregor Podnar, em Berlim, Alemanha, e no Ideobox Artspace, em Miami, nos Estados Unidos. Ele é representado pelas galerias Luisa Strina e Gregor Podnar.

Sua obra se vale de utensílios domésticos, objetos cotidianos e elementos geométricos para subvertê-los, quebrando expectativas e criando ilusões no público com o objetivo de fazer pensar. Exemplos disso podem ser vistos na série *Isolante* e na obra *Monte-ilha*.

O artista lança mão de conceitos de disciplinas como a Física, a Matemática, a Economia ou do saber da cartografia para incorporá-los em sua prática artística. Para Mazzucchelli (2015: 24), ele explora a funcionalidade desses sistemas de representação imateriais. Galan questiona alguns desses conceitos — como, por exemplo, o de precisão da cartografia com a obra *Ponto em escala real, Masp* — e a funcionalidade dos objetos — como, por exemplo, em *Sino* (1998).

Para Tolotti (2019: 301-2), a obra de Marcius Galan "[...] nos acomete com suas questões de maneira mais indireta, provocando reticências dubitosas, impelindo-nos a experienciar suas arestas, seus poros, suas cores". Também para Tolotti (Ibid: 304), o artista inquire "[...] as potências do espaço, seus (des)equilíbrios, fronteiras, alusões e ilusões". Nessa chave, Marcius Galan pode ser entendido como um artista questionador e indagador, que não faz proposições diretas ou taxativas, mas sim levanta, com suas obras, questionamentos sutis no público em torno do que se passa no espaço expositivo.

A subversão da cartografia

A obra *Ponto em escala real, Masp* partiu de uma tentativa do artista de contrariar a convenção cartográfica de que pontos e linhas de mapas não têm dimensões. Nela, o artista se propôs a representar o ponto de um mapa de sua autoria exposto no interior daquele museu, na mostra "Avenida Paulista", em escala 1:1. Isto é, ao ponto do mapa foi aplicada a escala do mapa, rompendo o consenso cartográfico e criando uma "aberração cartográfica" ou geométrica, pondo em dúvida a representação (Galan, 2017b: 23). O mapa registrava apenas um ponto preto e a legenda dizendo "Ponto em escala real. Escala 1:25.000", acompanhada de uma escala linear. Resultou-se em uma obra composta de um tecido preto de 50 metros de diâmetro disposto no vão livre do edifício.

Segundo o artista, o ponto agigantado pôde "ter uma relação lógica com o mapa que [estava] dentro da exposição e de ter essa impressão [do ponto] na própria cidade" (Galan, 2017a).

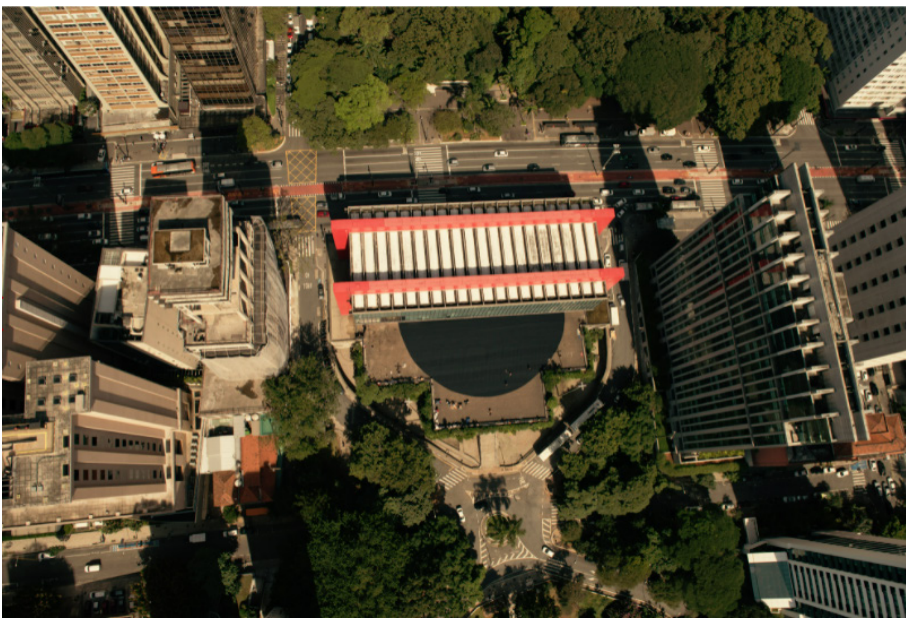


Imagem 1. Marcius Galan. *Ponto em escala real, Masp*. Tecido. 50 metros (diâmetro). Fonte: <http://marciusgalan.com/projects/ponto_escala_real_masp/>, consultado em 18.06.2021.

De um ponto de vista distanciado, a obra remetia a um mapa e seus símbolos. No nível da rua, a obra era cenário dos fluxos cotidianos do local — ambulantes, turistas, policiais, pessoas em situação de rua, vigaristas, skatistas, etc. Ficou exposta por quatro ou cinco dias.

Imagem 2. Marcius Galan. *Ponto em escala real, Masp*. Tecido. 50 metros (diâmetro). Fonte: <http://marciusgalan.com/projects/ponto_escala_real_masp/>, consultado em 18.06.2021.

Trata-se de uma das poucas obras do artista que podem ser consideradas arte pública, na medida em que, para Galan (2017b: 23), esse ponto físico por onde é possível andar e estar realiza a passagem da obra de arte representacional para onde a vida acontece. Outra obra de arte pública de Galan é a instalação Área comum (2012, concreto e tinta poliuretano), obra que desloca o meio-fio para um cenário bucólico e está situada no Parque Estoril, em São Bernardo do Campo (Crivelli, 2012).

O trabalho foi comissionado para a exposição "Avenida Paulista", que ocorreu no primeiro semestre de 2017 e foi curada por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, com Camila Bechelany, Luiza Proença, Fernando Oliva e Amilton Mattos.

Segundo o artista, esse trabalho tem relação com outros dois seus expostos na 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (2010) que também intencionavam "[...] criar um atrito na ideia de representação do lugar" (Galan, 2017b: 20). No trabalho de 2017, porém, ele buscou ir além dos aspectos geométricos e cartográficos trabalhados anteriormente e incorporou o Masp como "[...] historicamente um ponto de convergência de situações políticas [...]" (Ibid:20), tendo-se em vista que o museu é ponto de encontro ou de realização de manifestações políticas diversas no espectro político.

Marcius Galan (2017b: 21) também ressaltou a relação do ponto com a geometria, sendo ele um "[...] elemento essencial de desenho na geometria [...]". Em sua opinião, o ponto seria uma contradição em si a partir do momento em que é desenhado no papel, pois passa a ter tamanho, deixando de ser uma abstração imaterial e conceitual.

Para Galan (Ibid: 21), "[...] a geometria começa numa grande contradição: a de você criar toda a estrutura lógica da representação do espaço com um elemento que é completamente impreciso. Então, essa questão da precisão e imprecisão eu acho que é o ponto de partida deste trabalho". Essa seria, segundo o artista, a brecha por ele encontrada em um sistema de precisão em cima da qual pôde desenvolver o trabalho (Ibid: 22).

Segundo Galan (Informação pessoal, 2021), o projeto inicial da obra era para que ela fosse executada com tinta sobre o piso do vão livre. Mudanças na política municipal — João Dória Júnior assumiu a prefeitura empenhado numa campanha contra intervenções urbanas como a pichação — levaram à direção do Masp a hesitar no apoio ao projeto original, que havia conseguido a autorização do Departamento do Patrimônio Histórico para pintar o piso. Diante disso, o artista optou por realizar o ponto em um tecido preto. Na ocasião da instalação da obra, o artista ofereceu um café da manhã às pessoas em situação de rua que ali estavam para lhes explicar o que aconteceria e pedir que liberassem o espaço temporariamente. Muitos deles se dispuseram a ajudar na instalação e depois colocaram suas barracas e seus pertences sobre o tecido. A exposição da obra durou por quatro ou cinco dias, tendo o tecido terminado de se esgarçar por ocasião de uma manifestação na avenida Paulista.

A subversão na poética de Marcius Galan

Nesta seção, estudam-se outras obras de arte nas quais Marcius Galan tenha incorporado conceitos ou elementos de disciplinas do conhecimento ou áreas do saber, muitas vezes tendo operado alguma forma de subversão. Isto é importante para uma análise menos circunstancial das obras do artista, colocando a principal obra deste estudo, *Ponto em escala real, Masp*, em relação e articulação com outras. Não se trata, porém, de afirmar que o artista tenha a subversão como procedimento mecânico e repetitivo. Em outras palavras, ele não replica a subversão como método para gerar novos trabalhos. Antes, a subversão decorre do olhar inquisidor, indagador do artista diante de assuntos sobre os quais se aproxima.

As outras obras de Marcius Galan aqui estudadas são as das exposições *Fervor* (2020) e *Fundo falso* (2004), *Entre* (2010), *Ponto em escala real* (2010) e as da série *Seção* (a partir dos anos 2000).

A mostra *Fervor* aconteceu na Galeria Luisa Strina, no segundo semestre de 2020, e tomou seu nome do título de uma série ali apresentada. Nessa série, bronze derretido foi derramado sobre o topo de toras de madeira, aglutinando dois materiais tradicionais da escultura. A resistência entre materiais tão diversos, ou o atrito entre eles, definiu o caminho percorrido pelo metal e a apresentação final da obra. O texto foi escrito por Tiago de Abreu Pinto.

O atrito entre os materiais ou entre partes das obras estava presente em praticamente todos os desenhos e instalações reunidos nessa mostra. Nesse caso, o artista desenvolveu uma questão que tomou da física. Nessa mostra, o atrito "[...] se apresentou de modo inédito na poética de Galan", tendo o artista adicionado "[...] uma camada de sentidos à sua poética" (Sandes, 2020: 359).

A incorporação do atrito à poética do artista não é propriamente um caso em que ele subverte esse conceito. Contudo, esse conceito físico não é incorporado tal qual seu uso na disciplina originária, havendo uma adequação ao universo artístico de Marcius Galan.

Fundo falso foi uma mostra ocorrida na Galeria Luisa Strina no primeiro semestre de 2004 e teve escrito por Kiki Mazzucchelli. Para ela,

> Uma descrença em sistemas de conhecimento que se definem de acordo com fronteiras disciplinatórias, metodológicas e processuais rígidas marca o corpo do

> trabalho mostrado nesta exposição. Talvez o fato de que os objetos resistem a classificações fáceis, oscilando na maioria das vezes entre construção formal e *ready-made*, seja menos importante do que a sugestão de que eles constituem pequenos sistemas próprios, para além de sua extensão física, que comentam sistemas diversos: de representação, de conhecimento, de circulação de informações e dinheiro. (Mazzucchelli, 2004: s/p.).

Muitas das obras ali expostas propõem subversões. Tomam-se apenas dois exemplos. Primeiro, duas peças sem título de madeira laqueada (2004), ao simularem objetos afixados nas paredes que indicam informações e orientações em locais como agências bancárias, subvertem sistemas de informação, tendo-se em vista que as informações úteis foram retiradas, mantendo-se apenas as cores vibrantes da base.

O outro exemplo advém da obra que deu nome à exposição. A instalação *Fundo falso* (2004) é composta de caixas de madeira nas quais foram montadas fotografias que fazem os objetos apresentarem uma perspectiva inusitada. Ela subverte um sistema de representação, quebrando expectativas do olho do espectador. Segundo Marcius Galan, "as caixas criam a ilusão de um espaço vazio, é uma brincadeira com a perspectiva, conforme a pessoa se movimenta, aquilo perde a realidade. Ao mesmo tempo, há a questão do conteúdo delas" (Novaes, 2004).

Entre (2010) e *Ponto em escala real* (2010) são obras de Marcius Galan apresentadas na 29ª Bienal de São Paulo. Ambas discutem aspectos da cartografia.

Entre, conjunto de oito microfotografias, é um trabalho em que foram ampliadas em milhares de vezes as fronteiras de zonas de conflito no mundo impressas em mapas. Evidenciam-se, assim, as fibras do papel e a tinta nele presente, em um visual que parece extraterreno, pondo-se em outras bases as questões sobre o habitar tais zonas.

A escultura *Ponto em escala real* dá materialidade em concreto, ferro e pintura para a representação de um ponto num mapa. Aplicada a escala do mapa a esse ponto, ele teria 130 metros de raio. A escultura representa uma seção de 30 metros quadrados e, desse modo, problematiza não apenas o gênero escultórico como também a cartografia, uma vez que embaralha seus princípios tidos como neutros. Para chegar a essa seção, Galan fracionou o ponto, o que é, em suas palavras, "também uma operação matemática

impossível" (Mazzucchelli, 2015: 29), criando uma "aberração de representação" (Ibid: 36) Dois mapas emoldurados representando a situação da qual adveio a escultura acompanham a obra.

Imagem 3. Marcius Galan. *Ponto em escala real*. Bienal, 2010. Fonte: < http://marciusgalan.com/exhibitions/ponto-bienal/>, consultado em 18.06.2021.

Essas duas obras se valem de noções cartográficas e as subvertem, já que questionam pontos que são costumeiramente aceitos pacificamente pelos públicos científico e leigo. Resulta-se no que pode ser intitulado de subversão da cartografia; assim, essas obras se articulam intimamente com *Ponto em escala real, Masp*.

A série *Seção* é composta de instalações que ocupam uma sala ou uma fração de uma sala nas quais o espectador fica indeciso com seus sentidos sobre saber se há vidros ali ou não. Não há — o que há são paredes pintadas com tinta e cera de forma criando a sensação de que se houvesse.

Nessa série, pode ser notada a importância do vazio na obra do artista, seguindo caminho aberto por Franz Weissmann com *Cubo vazado* (1950-51) (Moura, 2015: 80). Também se nota o ilusionismo, que igualmente se vê em outras obras do artista.

Imagem 4. Marcius Galan. *Seção diagonal* (2008). Pintura sobre parede, cera no piso, filtros de luz e madeira. Fonte: <http://marciusgalan.com/pt-br/works/secao-diagonal-geral/>, consultado em 18.06.2021.

Nessa série, Marcius Galan explora o espaço arquitetônico onde a obra está instalada, criando um espaço imaginário ou fictício que produz efeitos perceptivos no espectador. O artista pinta partes de paredes, teto e chão de uma sala e inclusive instala uma moldura de porta de vidro com o objetivo de confundir o espectador, colocando nele a dúvida se há ou não um vidro ali. Depois de resolver que não há um vidro onde parecia haver, o público continua sendo afetado pelas estruturas que existem e que existiriam.

Para Marcius Galan, tratando de uma obra dessa série, seu interesse nela

> [...] é pensar como uma pequena modificação de elementos ordinários do espaço, sem nenhuma tecnologia especial, pode propor uma relação diferente com o espaço e seus limites. Nesse sentido, tem a ver com a ideia de funcionalidade do espaço. (Mazzucchelli, 2015: 60).

Assim, essa série retoma a funcionalidade, que é, para Mazzucchelli (2015: 21), um ponto constante na obra do artista desde seu início. A funcionalidade na poética de Marcius Galan é sempre trabalhada cercada de questionamentos. Ela não está presente apenas para representar ou ilustrar. Antes, ela é posta no caminho da indagação, colaborando inclusive para o sentido de subversão presente na poética aqui desenvolvida.

Considerações finais

A análise de *Ponto em escala real, Masp* de modo articulado às outras obras de Marcius Galan possibilitou a compreensão de um movimento mais amplo em sua poética, qual seja, o de subverter elementos ou noções advindos de sistemas, sejam eles de representação, precisão, conhecimento ou de circulação de informação ou dinheiro.

Essa subversão de elementos ou noções é condizente com a postura inquisitiva e indagadora do artista, que se caracteriza mais por lançar dúvidas do que impor verdades. É nessa chave que Marcius Galan contribui para a arte contemporânea.

Serão bem-vindos novos estudos que articulem a obra de Marcius Galan à produção de outros artistas contemporâneos, sejam eles brasileiros ou estrangeiros. Esse movimento enriquecerá o entendimento sobre a poética de Galan, porque será possível compará-la e contrastá-la, notando-se pontos em comum e diferenças.

Referências:

Crivelli, Jacopo (2012), *Obra viva esculturas no Parque Estoril*, São Paulo, Base Sete Projetos Culturais.

Farias, Agnaldo *et al* (2010), *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.

Galan, Marcius (2017a), "Avenida Paulista - Marcius Galan", in: <https://www.facebook.com/maspmuseu/videos/10154785997496025>, consultado em 10.6.2021.

Galan, Marcius (2017b), "Uma conversa entre Marcius Galan e Fernando Oliva sobre 'Ponto em escala real, Masp'", in: Galan, Marcius, *Ponto em escala real, Masp*, São Paulo, Membrana.

Mazzucchelli, Kiki (2004), *Marcius Galan: Fundo falso*, São Paulo, Galeria Luisa Strina.

Mazzucchelli, Kiki (2015), *Seção: Marcius Galan*, São Paulo, Cosac Naify.

Moura, Rodrigo (2015), *Seção: Marcius Galan*, São Paulo, Cosac Naify.

Novaes, Tereza (2004), "Princípios ilusórios remetem a consumismo em obras de Galan", in: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 abril 2004, <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43217.shtml>, consultado em 18.06.2021.

Pinto, Tiago de Abreu (2020), "Fervor", in: <https://www. galerialuisastrina.com.br/exposicoes/marcius-galan-fervor/>, consultado em 15.10.2020.

Sandes, Luis (2020) "Marcius Galan e novo elemento em sua poética", in Cirillo, José et al, *Arte e tempos de pandemia: anais do X Seminário Ibero americano sobre o Processo de Criação nas Artes*, Vitória, EDUFES, pp. 357-361.

Tolotti, Lucas (2019), "Acordando dentro de uma pergunta: imensidão entre fronteiras e (não) ilusão na obra de Marcius Galan", in: Revista ARA, São Paulo, n. 7, primavera-verão 2019, pp. 299-314.

Diagnóstico de monumentos públicos en el contexto del estallido social en Chile: conclusiones de los casos de estudio por regiones

Carmen Royo Fraguas
Pricilla Barahona Albornoz
Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile.
carmen.royo@patrimoniocultural.gob.cl
pricilla.barahona@patrimoniocultural.gob.cl

El 18 de octubre de 2019 es considerado el inicio del estallido social en Chile, aunque la situación tiene su antecedente el 4 de octubre de ese año cuando se anuncia un cambio tarifario en el transporte metropolitano, con un alza de $30 en las horas "punta" y "valle" de los servicios de Metro y Tren Central. La noticia se sigue de varios días de evasiones masivas lideradas por grupos estudiantiles escolares en la red de metro de la capital. El 18 de octubre varias estaciones de metro se incendian simultáneamente y comienzan las grandes protestas que pronto se replican en las principales capitales regionales del país, con mayor incidencia en las ciudades de Valparaíso (Región de Valparaíso), Antofagasta (Región de Antofagasta), La Serena (Región de Coquimbo), Concepción (Región de Biobío) o Temuco (Región de la Araucanía), entre otras.

En Santiago, las concentraciones se producen en diferentes lugares, siendo el punto neurálgico la Plaza Italia, rebautizada como Plaza Dignidad por algunos sectores sociales, y considerada la "zona cero" del estallido social. Históricamente este lugar ya había sido zona de encuentro, principalmente para celebraciones deportivas o concentraciones por diferentes causas, y es que no es casuístico que en esta plaza se aglomerasen las multitudes desde hace casi un siglo, si se recuerda la desaparecida Estación Pirque de trenes en el acceso de Parque Bustamante, y la centralidad otorgada por la convergencia de los cuatro puntos cardinales de la ciudad.

En este contexto, el espacio urbano en el que se producen las manifestaciones y las zonas aledañas se convierte en un lienzo para las demandas sociales. Grafitis, expresiones de arte gráfico y afiches empiezan a llenar las calles de las principales ciudades del país, con ejemplos en Santiago como la fachada principal del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), a aproximadamente 550 m. de la Plaza Italia por la vereda norte de la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, más habitualmente llamada la Alameda, uno de los principales ejes de la ciudad en términos urbanos, históricos y simbólicos, y sobre la que se volverá a tratar más adelante. Un registro de 2,4 km. de la vereda sur a 23 de noviembre de 2019 puede consultarse en el proyecto "La Ciudad como texto" (Ureta, 2020).

Entre estas intervenciones en el espacio urbano destacarán aquellas realizadas sobre diferentes monumentos públicos y que se materializan en procesos de transformación, alteración y deterioro diversos, incluyendo además de rayados y elementos adheridos superficiales, daños de mayor gravedad como destrucciones intencionales o sustituciones, dándose en otros casos nuevas instalaciones. Algunos ejemplos destacados de la Región Metropolitana fueron los tótems indígenas dispuestos en el sector sureste de la Plaza Italia a finales de 2019, o las múltiples instalaciones llevadas a cabo con periodicidad semanal sobre la escultura ecuestre del Monumento Público al General Baquedano, ícono de la plaza por su ubicación central y significados.

Muchos de estos monumentos públicos tenían una baja visibilidad antes del estallido social, pasando a formar parte de la discusión a partir de entonces, y generándose, en palabras del Secretario Técnico del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN en adelante), "[...] un desencuentro de significados por medio del patrimonio" (Brevis, 2020: 153). Durante las manifestaciones, se convirtieron en el soporte material de un debate sobre los valores que tradicionalmente les habían sido otorgados, en definitiva, sobre qué patrimonio representa a la sociedad chilena de hoy y en su diversidad, sobre que los valores que simbolizan determinadas figuras transmiten una historia única, dejando fuera del relato oficial las narrativas de las otredades que componen esta sociedad y, en relación a ello, sobre la idoneidad de mantener determinados monumentos conmemorativos con un significado heroico para algunos pero opresor para otros, así como un largo etcétera. Sin profundizar en mayor medida en este tema, la idea que se pretende resaltar es que el debate sobre el rol de los monumentos en espacio público no hace más que

dar cuenta del dinamismo del patrimonio y que estas preguntas no están resueltas, motivo por el que las estrategias para su gestión y los modos de actuar frente a ellas no son planteamientos cerrados (*Ibíd*; Rozas-Krause, 2020).

Los monumentos públicos pueden considerarse articuladores entre el espacio urbano, las sociedades y su historia; con el estallido social, al comenzar a intervenirse en las manifestaciones se visibilizaron algunos de ellos que antes pasaban desapercibidos para gran parte de la ciudadanía, no sólo en el marco de una reapropiación de dicho espacio público, sino también a partir de la resignificación de sus componentes simbólicos.

Estos cuestionamientos son fácilmente visibles en aquellos monumentos que han sufrido daños de mayor gravedad e incluso han sido derribados y destruidos, ya que la mayoría representan a figuras o acontecimientos políticos y militares de la Conquista, la Colonia y la Independencia, así como algunos personajes eclesiásticos, y que tienen sus paralelos a nivel internacional, con recientes casos en ciudades tanto americanas como europeas (*Ibíd*).

Desde el punto de vista de la preservación, el estallido social también puso los monumentos en el punto de mira. En este sentido, el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR en adelante), organismo técnico del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile, enfocó los primeros esfuerzos al registro documental y a la respuesta a las consultas de contingencia que fueron recibidas, principalmente por parte de municipalidades, realizándose visitas y diagnósticos en terreno en conjunto con el CMN. Así mismo, se creó una cartilla con lineamientos y recomendaciones técnicas para el traslado y depósito de emergencia de aquellos monumentos que habían sido derribados o presentaban elementos con riesgo de desprendimiento que debieran ser removidos.

En el marco de lo que estaba aconteciendo, entre diciembre de 2019 y febrero de 2020, el CMN realiza un catastro georreferenciado de daños y alteraciones en las diferentes regiones del país, definiendo zonas prioritarias o de mayor afectación del patrimonio a partir de un levantamiento sistemático de información a nivel nacional, considerando bienes e inmuebles patrimoniales protegidos por ley (Consejo de Monumentos Nacionales [CMN], 2020).

Antes de profundizar en los resultados, cabe especificar que en Chile la legislación vigente sobre monumentos en espacio público está recogida en la

Ley 17.288 de Monumentos Nacionales[1], siendo la de Monumento Público una de las cinco categorías que contempla y que define en su artículo 17º: "Son Monumentos Públicos y quedan bajo la tuición del Consejo de Monumentos Nacionales, las estatuas, columnas, fuentes, pirámides, placas, coronas, inscripciones y, en general, todos los objetos que estuvieren colocados o se colocaren para perpetuar memoria en campos, calles, plazas y paseos o lugares públicos" (*Ibíd*).

Los monumentos protegidos por ley quedan bajo la tuición del CMN, pero son las Municipalidades de cada comuna quienes quedan a cargo de su mantención, y las Intendencias y Gobernaciones quienes deben velar por su correcta preservación, como así se recoge en el artículo 20º:

> Los Municipios serán responsables de la mantención de los Monumentos Públicos situados dentro de sus respectivas comunas.
>
> Los Intendentes y Gobernadores velarán por el buen estado de conservación de los Monumentos Públicos situados en las provincias y departamentos de su jurisdicción, y deberán dar cuenta al Consejo de Monumentos Nacionales de cualquier deterioro o alteración que se produzca en ellos" (*Ibíd*).

El catastro georreferenciado arrojó que, de los 643 Monumentos Públicos registrados, 413 presentaban algún tipo de alteración y la mayoría varios tipos a la vez, siendo las más recurrentes consideradas "menores", principalmente alteraciones o deterioros superficiales como rayados con pintura o por abrasión, y elementos adheridos. Los daños de mayor gravedad, considerados "mayores", como deformaciones, pérdidas, fisuras y grietas, colapso o retiro, reemplazo o quema, se registraron en 104 casos (*Ibíd*).

En base a estas conclusiones, y en el marco del Plan de Recuperación Patrimonial del Plan Recuperemos Chile lanzado por el gobierno, el CNCR recibe una solicitud para presupuestar la intervención de los monumentos de aquellos ejes urbanos más alterados o con deterioros de mayor gravedad que habían sido afectados por las manifestaciones, priorizando las comunas de La Serena (Región de Coquimbo), Santiago (Región Metropolitana) y Antofagasta (Región de Antofagasta) en una primera instancia, que se planteaba para ser seguida por otras comunas a nivel país en etapas consecutivas.

[1] En el caso de inmuebles patrimoniales, además de las categorías de Monumento Histórico y Zona Típica que considera la Ley de Monumentos Nacionales, existe la declaratoria de Inmueble de Conservación Histórica bajo la Ley General de Urbanismo y Construcción.

Para dar respuesta, se propuso la realización de diagnósticos individualizados que permitieran llegar de manera razonada a los montos base, utilizando la capacitación de estudiantes y egresados de carreras de conservación patrimonial, así como de profesionales relacionados con el área, como estrategia para el levantamiento de alteraciones; decisión basada en el número acotado de profesionales de la institución, el tiempo necesario para llevar a cabo diagnósticos con propuestas de intervención presupuestadas, y el requerimiento de abarcar varias regiones en un periodo limitado.

Es de destacar que en Chile los profesionales dedicados a la conservación-restauración se han formado en su mayoría como resultado de cursos de postgrado, diplomados o experiencias laborales, puesto que desde hace algunos años ya no existe la carrera de pregrado, a pesar de que hace más de una década han aumentado considerablemente las políticas, programas y fondos referentes a la protección y restauración de bienes patrimoniales.

La capacitación tenía un doble objetivo: entregar los mínimos conocimientos necesarios para llevar a cabo el registro en terreno, instalando así estas competencias para después contar con contrapartes regionales; y realizar el diagnóstico in situ como sesión práctica, de manera que se abarcaran todos los monumentos en un día. En la instancia teórica, se incluyeron temas respecto a posibles tipologías de monumentos; las alteraciones más frecuentes en soportes de piedra y metal, mayoritarios en los monumentos ubicados en espacio público; así como algunas estrategias para el registro en el lugar, basadas en dónde y cómo mirar, conocimientos que se pretendían reforzar con el trabajo en terreno que se realizó en grupos de aproximadamente cinco integrantes guiados por una persona que ejercía de monitora (Imagen 1).

La instancia piloto quedó bajo la coordinación de la Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE) del CNCR y fue concebida para llevar a cabo el levantamiento de alteraciones de la ya mencionada Avenida Libertador Bernardo O'Higgins en la capital metropolitana (Eje Alameda), limitando el sector entre las calles Zenteno y Libertad, desde la Plaza de la Ciudadanía y la Plaza Bulnes, a la altura de la sede presidencial Palacio de La Moneda, hacia el poniente de la ciudad, en base a los requerimientos de la municipalidad de esta comuna.

Imagen 1. Sesión práctica del Curso Levantamiento de alteraciones de Monumentos Públicos del Eje Alameda (Fotografía: Barahona, P. Archivo CNCR, 2020).

A la fecha del piloto, febrero de 2020, todavía no se había producido un cese de las manifestaciones, motivo por el que para llevar a cabo el levantamiento en terreno fue necesario pensar en una herramienta de registro discreta y rápida, para lo que la Unidad de Patrimonio y Territorio (UPT) del CNCR generó un formulario al que podía accederse en línea desde un celular. Asimismo, la

Unidad de Documentación Visual e Imagenología (UDVI) de la institución realizó un protocolo de registro visual que entregaba algunas estrategias para llevar a cabo la documentación visual de la mejor manera posible y con cualquier dispositivo móvil.

Una vez realizada la capacitación y el levantamiento de alteraciones en terreno, se planificó el procesamiento de la información recopilada con el formulario en línea. Con este fin, se elaboró una metodología que permitiera traducir las alteraciones registradas en montos por partida presupuestaria, y que actualmente está en revisión.

Aunque este proceso podría parecer similar al de cualquier presupuesto regular, la necesidad de realizarlo de manera individualizada para un elevado número de monumentos en un período breve de tiempo fue el condicionante para el requerimiento de una gestión de la información de manera sistematizada. A grandes rasgos, el levantamiento de información se realizó por componentes y estratos, utilizando cuatro grandes grupos de alteraciones (aporte de materia, alteración cromática, deformación y fractura, y pérdida de material), basados en clasificaciones para materiales pétreos internacionales (International Council of Monuments and Sites, 2011; Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2014). Posteriormente, cada una de las alteraciones se traspasó a una planilla Excel que permitía ponderar su gravedad respecto al conjunto, y al mismo tiempo, caracterizarla según su incidencia, intensidad y magnitud, permitiendo definir el estado de conservación general. Por otra parte, el registro de su extensión en relación con las dimensiones de los componentes del monumento permitió llegar a una cubicación de las alteraciones que, asociadas a un tratamiento específico de conservación, restauración, y en algunos casos no intervención, se tradujo en montos base para el presupuesto; cuyas partidas presupuestarias además consideraron los estudios y análisis que pudieran ser requeridos, así como los equipos profesionales necesarios en cada caso.

En este sentido, es importante especificar que el proceso de capacitación y procesamiento de información tal y como se había planificado, finalmente solo tuvo lugar para la comuna de Santiago. Aunque en todos los casos se utilizó la misma metodología para procesar la información y llegar a los presupuestos, el registro visual y el levantamiento de alteraciones fue diferente en cada región: en el caso de La Serena, tres profesionales de la UPCE habían realizado el diagnóstico con anterioridad en base a una

solitud previa recibida a finales del 2019[2]; y en la ciudad de Antofagasta, fue ejecutado por una única profesional conservadora-restauradora de la unidad. La planificación inicial consideraba otras regiones además de las se exponen a continuación, en las que se testaría la replicabilidad de este proceso de capacitación y post procesamiento de información, sin embargo, la irrupción de la crisis sanitaria a nivel mundial supuso un cambio en las posibilidades y prioridades a nivel país.

Si solamente se considera el total de monumentos diagnosticados en términos numéricos, en general, puede concluirse información muy similar a la que arrojó el catastro realizado por el CMN: de los 69 monumentos diagnosticados en el total de las tres regiones trabajadas, casi el 70% presentaban un buen estado de conservación, ya que la mayoría de las alteraciones o deterioros se dan a nivel superficial y no afectan morfológica o iconográficamente a las figuras representadas. Por otra parte, los monumentos con algún tipo de riesgo a nivel estructural se concentran en un pequeño porcentaje del total de diagnósticos realizados y en pocas ocasiones las alteraciones responden al contexto de las manifestaciones.

Sin embargo, si bien estos datos son ciertos, según con el foco con el que se quieran interpretar, no necesariamente resultan representativos, ya que no tienen en cuenta la proporción de monumentos de cada región, no tienen asociadas consideraciones en torno al contexto, ni una ponderación del simbolismo, valor o significado sobre el que brevemente se ha introducido el tema.

Por este motivo, en esta ocasión, más allá de los resultados obtenidos sobre el estado de conservación general o las principales alteraciones registradas, se pretenden exponer algunas de las conclusiones globales que se extrajeron del proceso del diagnóstico de cada región abarcada, ya que las situaciones son tan diversas como los monumentos públicos que albergan y el entorno en el que se insertan, y al mismo tiempo están intrínsecamente relacionadas.

[2] Se realizó una asesoría previa en base a una consulta sobre la posible necesidad de retirada de alguna de las esculturas de los monumentos del MALS en caso de que presentaran riesgo de colapso o desprendimiento de partes, concluyéndose que solamente dos presentaban mal estado de conservación debido a la presencia de fisuras o grietas que, según los antecedentes recabados y las características que presentaban, parecían responder a procesos de deterioro anteriores al inicio de las manifestaciones.

En la Región de Coquimbo, el levantamiento de alteraciones se realizó en la Avenida Francisco de Aguirre, en la comuna de La Serena, su capital regional, uno de los principales centros de concentración de manifestaciones durante el estallido social y punto neurálgico del casco histórico de la ciudad. En este caso, se diagnosticaron las 34 esculturas pertenecientes al Museo al Aire Libre de La Serena (MALS en adelante), ubicado a modo de paseo peatonal en el bandejón central de la avenida y separado de las vías de locomoción laterales por zonas de vegetación. Además, un Portal perteneciente a la Zona Típica y el Monumento Público a Francisco de Aguirre, ubicados al inicio y final del paseo respectivamente.

Este es el mejor ejemplo de lo relatado anteriormente: la avenida registrada fue aquella cuyas esculturas y monumentos habían sido más afectados por el estallido social, sin embargo, se trata de un paseo peatonal, donde en general las representaciones son copias de modelos grecorromanos, salvo unas pocas excepciones de escultura moderna antropomorfa y figuras animales, mayoritariamente realizadas en mármol blanco. Una de las principales alteraciones, y que se replicaba en casi todas las obras, eran manchas por salpicadura de pintura de color rojo, más abundantes en la mitad superior de los cuerpos y las caras, donde además se observaba pintura del mismo color en la zona ocular, en este caso, mayoritariamente aplicada con aerosol. En algunas, además se habían incluido parches de algodón con cinta de enmascarar (Imagen 2), algunos de ellos también parcialmente con pintura roja, contrastando con el fondo blanco del soporte pétreo.

Sin embargo, en el extremo oeste del mismo paseo, el día 20 de octubre de 2019 se derriba la escultura que representa a Francisco de Aguirre, conquistador español fundador de la ciudad, que una vez en el suelo es arrastrada hasta una barricada, quedando tirada a la finalización de las manifestaciones (González, 2019) (Imagen 3); en cuya base la agrupación Casa La Nuez instala la imagen de "Milanka", una mujer diaguita, que poco después es quemada (*El Día*, 2019). Pese a su corta estancia, a junio de 2021, en el mapa de Google todavía se lee el nombre de la mujer indígena en la antigua ubicación del Monumento Público a Francisco de Aguirre.

Este acto de derribar la figura principal del monumento dejando una base vacía es lo que Alvarado y Rojas han denominado monumentos des-monumentalizados:

Imagen 2. Manchas de pintura de color rojo y parche en la zona ocular de una copias de escultura grecorromana que representa a Apolo. En el brazo izquierdo aparecen manchas de color negro por posible impacto de proyectiles. En la parte superior se observa acumulación de suciedad y excrementos de aves (Fotografía: Barahona, P. Archivo CNCR, 2019)

Imagen 3. Depósito temporal de urgencia del Monumento a Francisco de Aguirre sin las condiciones de conservación adecuadas. En color naranja se observan indicadores de la acción del fuego en el soporte de metal (Fotografía: Barahona, P. Archivo CNCR, 2019).

> La perspectiva más obvia es ver estas acciones como un acto de vandalismo, como un ataque al patrimonio artístico y cultural. Ciertamente lo es, sin embargo, es también un tipo de des-monumentalización, una subversión de sus significados simbólicos y, por ende, implicaría un cambio en la relación cultural con los monumentos [...] (2020: 36-37).

En el otro extremo, el Portal se encontraba cubierto de grafitis, afiches, globos y otros elementos añadidos (Imagen 4). Durante los tres días que duró el levantamiento en terreno las consignas que se encontraron variaron y estaban relacionadas con lo que estaba sucediendo en el momento, ya sea respecto a la protesta social u otros acontecimientos, entre los que se registraron alusiones a femicidios, casos de vulneración de derechos de menores en residencias de protección estatal, etc.

Imagen 4. **Grafitis, afiches y elementos añadidos con diferentes consignas en el Portal que da inicio a la zona peatonal de la Avenida Francisco de Aguirre. Se leen consignas alusivas a diferentes temas sociales (Fotografía: Barahona, P. Archivo CNCR, 2019).**

A excepción del Monumento a Francisco de Aguirre, la mayoría de alteraciones encontradas y que pueden asociarse al estallido social fueron de carácter superficial; el resto estaban provocadas por mantenciones inadecuadas que principalmente habían favorecido la erosión superficial del soporte de piedra; así mismo, aquellos deterioros que afectaban en términos estructurales, tanto en el MALS como en el Portal, tendrían origen antes de octubre de 2019 y estarían causados por los factores que habitualmente afectan a obras ubicadas en espacio público.

En definitiva, en la comuna de La Serena se dieron tres situaciones distintas en la misma avenida: la intervención de las copias de esculturas grecorromanas en atención sobre los crecientes casos de trauma ocular, el intento de destrucción de un personaje de la Conquista y su sustitución por una figura indígena, y la resignificación de un portal de entrada a modo de altar modificado constantemente por la comunidad.

En el Eje Alameda en la Región Metropolitana, se diagnosticaron un total de 24 monumentos públicos ubicados en el bandejón central de la avenida y algunas plazas aledañas; la mayoría de ellos realizados en metal y piedra sobre bases de gran altura. En este caso, las representaciones responden mayoritariamente a personajes políticos y militares de la Independencia de diferentes países latinoamericanos (Bernardo O'Higgins, que da nombre a la avenida; José Miguel Carrera, José de San Martín, Francisco Morazán o Simón Bolívar, entre otros), aunque con excepciones, como es el monolito "Plaza República Argentina", el monumento "Moai" o la "Pompa Italia Homenaje a Antonio Secchi", un bombero fallecido trabajando. Cabe destacar que en este tramo se encuentran dos monumentos dedicados a mujeres: "Las educadoras" (Imagen 1) y "Mujeres en la memoria", siendo este último uno de los que presentaba peor estado de conservación, con deterioros a nivel estructural y una pérdida de prácticamente el 80% de su componente principal.

Igual que en la Avenida Francisco de Aguirre, el bandejón central de la Alameda es paseable, sin embargo, está rodeado por dos grandes vías de circulación vehicular, con salidas de metro, una ciclovía, etc. Sus dimensiones y la accesibilidad desde las veredas hacen que no sea un espacio muy transitado, que queda relegado a zona de paso de un lado a otro de la avenida.

Una vez más, esto da cuenta de que el entorno es un factor decisivo para la preservación de los monumentos. En el extremo poniente del sector registrado del Eje Alameda se sitúa la Plaza de la Ciudadanía, que da entrada

al Palacio de La Moneda; junto a la Plaza Bulnes al otro lado del bandejón, y donde a la fecha del registro los monumentos presentaban buen estado de conservación, observándose alteraciones superficiales de carácter leve o procesos de deterioro principalmente asociados a su ubicación en espacio urbano. Sin embargo, conforme se avanza al extremo poniente de la ciudad, se observa un mayor abandono de la infraestructura y otros indicadores como presencia de personas en situación de calle. Con relación a ello, se registraron zonas utilizadas como vivienda o baño, corrosión de metales favorecida por acumulación de excrementos de aves y humedad de orines, y mayor presencia de suciedad acumulada. En definitiva, se trata de alteraciones provocadas por falta de mantención o, en otras ocasiones, intervenciones inadecuadas, como el uso de pintura para cubrir otras alteraciones superficiales, como grafitis y afiches que parecían estar asociados al contexto de las manifestaciones.

El caso de "Mujeres en la memoria" antes mencionado es otro ejemplo claro: el memorial está ubicado en una plazoleta aislada y conocida por pocas personas, que se sitúa sobre la autopista central y está rodeada por vías de circulación vehicular, pese a estar en una de las zonas más transitadas de la ciudad y que da acceso a una salida de metro concurrida.

Respecto al levantamiento en terreno, fue posible recoger las necesidades de mejora para su implementación posterior, tanto con relación a las herramientas utilizadas como a la metodología de capacitación, cumpliendo positivamente su rol como instancia piloto. Aunque en caso de replicarse serían necesarias ciertas adaptaciones para optimizar los procesos se considera que fue una instancia fructífera, sobre todo respecto al trabajo conjunto con Técnicos en Restauración de Bienes Patrimoniales egresados o en su último año de carrera.

En la Región de Antofagasta, comuna del mismo nombre, se diagnosticaron los 8 monumentos ubicados en la Plaza Colón. En esta ocasión, la variedad en sus tipologías, desde bustos hasta una infraestructura tipo quiosco, no permiten realizar una comparativa entre ellos, encontrándose desde monumentos con alteraciones superficiales hasta algunos derribados y con deterioros a nivel estructural, como es el caso del Monumento Público a Monseñor Luis Silva Lezaeta, el primer obispo de la ciudad.

Desde finales de 2019 a la fecha, además del trabajo de registro, diagnóstico y presupuesto realizado para dar respuesta al Plan de Recuperación Patrimonial, como unidad técnica se ha asesorado a aquellas instituciones u organizaciones que trabajan con patrimonio de uso público que lo han solicitado.

En los primeros meses durante el estallido social, las recomendaciones giraron en torno a lineamientos técnicos para llevar a cabo los procesos de retirada, traslado y depósito de aquellos monumentos que las instituciones a cargo consideraran necesario por existir un riesgo estructural o por haber sido derribados, como las esculturas del pedestal del Monumento al General Baquedano o la figura ecuestre del Monumento a Diego de Almagro, ambos en la capital; con el objetivo de que fueran ejecutados en las mejores condiciones posibles teniendo en cuenta que debido al contexto probablemente no serían las óptimas.

Como se desprende de la capacitación, herramientas y metodología planificadas para el requerimiento presupuestario de la intervención de los monumentos de diferentes regiones descrito anteriormente, otro de los esfuerzos se ha dirigido a recalcar la necesidad de realizar diagnósticos previos a cualquier intervención de conservación o restauración. En este sentido, el CNCR pudo entregar recomendaciones técnicas sobre cómo intervenir determinadas alteraciones o deterioros siguiendo criterios de conservación, sin embargo, en aquellos casos en los que los monumentos han sufrido procesos de transformación y alteración más acuciados y en el contexto de las manifestaciones, cuya intensidad y carácter dan cuenta de fenómenos de resignificación que son necesarios de analizar, se considera imperante un proceso de participación ciudadana que releve las percepciones y significados que diversas comunidades otorgan a estos monumentos en la actualidad, para la toma de decisiones en torno al nivel y extensión de las intervenciones que se realizarán.

Por otra parte, el diagnóstico permite diferenciar entre aquellas acciones que pueden realizarse como mantención y aquellos trabajos que requieren de especialistas de la conservación-restauración, evitando tratamientos agresivos para los materiales constitutivos, que en ocasiones son irreversibles, como por ejemplo el uso de hidrolavado, microarenado u otros medios abrasivos para la limpieza, en muchas ocasiones realizada por empresas de mantención de fachadas sin tener en cuenta las particularidades de cada material de soporte. Así mismo, la ya mencionada aplicación de sucesivas capas de pintura, que no sólo puede suponer que se requieren acciones de mayor complejidad para su eliminación, sino que puede ocultar los indicadores de procesos de deterioro más graves que las alteraciones superficiales que se tratan de cubrir. A este respecto, la UPCE ya venía haciendo un trabajo desde hace años con la Mesa Interinstitucional de Monumentos

Públicos, en la que participaban CNCR, CMN y municipalidades de distintas regiones, cuya última reunión se realizó en 2019, haciendo una pausa debido a que las intervenciones que empiezan a realizarse en el marco del estallido social hacen nuevas preguntas sobre los requerimientos, cuestionamientos y personas que deben estar insertas en estas discusiones, además de suponer una actualización en torno a las prioridades.

A modo de cierre puede concluirse que el trabajo realizado en los dos últimos años se ha traducido en la entrega de lineamientos de trabajo en todos los casos en los que ha sido solicitado, con recomendaciones que consideren los monumentos de manera integral, teniendo en cuenta su entorno y los procesos dinámicos en los que se ven insertos, y cumpliendo así con el rol de la institución como unidad técnica asesora. Por otra parte, se espera que puedan servir como base para futuras acciones en la medida en la que se formulen proyectos y las instituciones u organizaciones cuenten con los recursos necesarios para la correcta intervención de los monumentos que tienen a cargo.

Referencias bibliográficas

Libros

International Council of Monuments and Sites (2011), *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns. Glosario ilustrado de formas de deterioro de la piedra*, París, https://bit.ly/3h1JDR4 y consultado el 16.01.2020

Instituto del Patrimonio Cultural de España (2014), *Proyecto Coremans: criterios de intervención en materiales pétreos*, España, https://bit.ly/2T193Xc y consultado el 16.01.2020

Artículos

Alvarado, Juan Esteban y Rojas, Cristian Teodoro (2020), "Monumentos des-monumentalizados: las manifestaciones ciudadanas en Chile subvierten el significado de las obras de arte", en: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio*, España, n° 99, pp. 36-38. https://bit.ly/3vZk8W1 y consultado el 11.06.2021

Brevis, Erwin (2020), "Monumentos públicos: protagonistas de un futuro posible", en: *ARQ*, Santiago, n° 15, pp. 153-155. https://bit.ly/3h0EA3m y consultado el 04.06.2021

Consejo de Monumentos Nacionales (2019), “Ley Nº 17.288 de Monumentos Nacionales y normas relacionadas”, https://bit.ly/35RPkMb y consultado el 04.06.2021

Consejo de Monumentos Nacionales (2020), “Catastro georreferenciado para recuperación patrimonial”, https://bit.ly/3hazHov y consultado el 04.06.2021

Rozas-Krause, Valentina (2020), “Monumentos caídos: notas sobre nuestra actual estatuofobia”, en: *ARQ*, Santiago, n° 15, pp. 152-154. https://bit.ly/3xYJ95d y consultado el 04.06.2021

Periódicos y otras referencias

El Día. La Serena, 21 octubre 2019 “Desconocidos queman “Mujer Diaguita” en La Serena”, https://bit.ly/3x1tYrU y consultado el 22.06.2021

González, Valentina (2019) “Francisco de Aguirre hecho barricada: emblemática estatua fue lanzada al fuego en La Serena”, https://bit.ly/3dhEcwp y consultado el 22.06.2021

Ureta, Carola (2020) “La ciudad como texto”, https://bit.ly/3dhFXJR y consultado el 02.06.2021

Territorio en discusión. Proyecto curatorial desarrollado para las zonas arquitectónicas exteriores y espacios aledaños al Museo La Tertulia – Cali, Colombia

Yohanna M. Roa
Universidad Iberoamericana, México

Tradicionalmente los museos en sus estructuras y contenidos suelen proponerse a sí mismos como lugares que le permiten al visitante, desde la producción artística, visualizar y comprender los momentos históricos de una sociedad. Frecuentemente el curador o comité curatorial escribe un guion que permite articular el espacio arquitectónico y los objetos, introduciendo al visitante en un recorrido expositivo, que busca tejer redes entre la producción artística y un conjunto de obras, insertándolas en un campo más variado, que es el de la cultura misma, a fin de establecer diálogos o narrativas que permitan a la obra plegarse en múltiples significados y conexiones.

En el año 2013, el Museo la Tertulia de Cali – Colombia, me extendió una invitación para realizar un proyecto curatorial que involucrara la colección del museo. Mis prácticas se han enfocado en la relación arte, memoria, archivo y contexto. Al recibir dicha invitación, me di a la tarea de revisar la colección, allí se encuentran artistas como: Olga de Amaral, Martha Minujin, Liliana Porter, Roy Lichtenstein, Willem de Kooning, Josef Kosuth, Robert Rauschemberg, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Luis Camnitzer, Alicia Barney y Beatriz González entre muchxs otrxs. Aunado a ello, revisé el acervo documental, que en aquel momento estaba aún en cajas con muy poca organización. Encontré catálogos de exposiciones, fotografías, apuntes enviados por los artistas, correspondencia, notas de periódicos, documentos de transporte y diversas materialidades más. Noté entonces, que el Museo había cambiado de nombre, efectivamente desde 1956[1] se ha

[1] Inicialmente, el Museo surgió como un espacio de encuentro cultural, que promovía talleres, conferencias y exposiciones. En 1968 se traslada de una antigua casona ubicada en el barrio San Antonio de Cali, a partir de ese momento se constituyó como el primer Museo de Arte Moderno de Colombia en construir su propia sede. Reseña histórica del Museo la Tertulia de Cali Sitio web: https://www.museolatertulia.com/resena-historica/. Última consulta Junio, 01, 2021.

denominado "Corporación la Tertulia para la Enseñanza Popular, Museos y Extensión Cultural". Sin embargo, debido al contenido de su colección, en su mayoría obras de arte moderno y por mantener una costumbre de la época, se le conocía públicamente hasta el año 2004 con el nombre: Museo de Arte Moderno la Tertulia. Probablemente debido al cambio de siglo y con el interés de relacionarse con una nueva época, empezó a autodenominarse como Museo la Tertulia, suprimiendo las palabras arte moderno. Pavel Vlasov, Coordinador del Centro de Documentación de la Tertulia, me comentó en una conversación personal que "el objetivo fue incluir otras corrientes artísticas que no cabían en el periodo moderno, en el cual se había enfocado el Museo hasta aquel momento". Esta variación intencionada en el nombre, se acopla con un giro que emerge desde los estudios culturales. En 1934, Walter Benjamin propuso *El autor como productor*, con el objetivo de ubicar la función de los intelectuales con la clase obrera, para así responder a la estetización de la política bajo el fascismo, a fin de introducirse en el aparato o sistema de producción para transformarlo y contestar de esta manera a la capitalización de la cultura y la privatización de la sociedad. En 1996 en *El artista como etnógrafo*, Hal Foster (175-203) intercambia la propuesta de Benjamín, por un modelo que está marcado por el método etnográfico y que involucra tres propuestas. La primera es un "retorno a lo real", en la que vincula la función de la antropología como ciencia de la alteridad, con la práctica artística y el discurso crítico. La segunda es que como disciplina, la antropología toma a la cultura como objeto y nos hace voltear la mirada a los estudios culturales. En tercer lugar, el método etnográfico es considerado contextual, lo que requiere que los artistas y los agentes relacionados al arte, nos crucemos en el trabajo del campo de lo cotidiano. De otro lado, Hal Foster, al proponer la relación entre el método etnográfico y las prácticas artísticas, ubica la estética como una categoría que hace parte de la obra, junto con todas aquellas que puedan emerger del estudio, la aproximación y la vivencia de los artistas, en relación a un lugar o grupo en específico.

A partir del modelo de Foster, mi consideración fue que era necesario y posible, que el proyecto para la Tertulia, desde la práctica curatorial, realizara "un retorno a lo real" a fin de que los artistas se volcaran al campo de lo cotidiano. De esta manera desplazar la interpretación del museo como un recipiente o contenedor, a un espacio que podía operar en palabras de Josep María Montaner "como un intenso foco de acontecimientos, un caudal de flujos de circulación, un escenario de hechos efímeros, en sí, en un cruce de caminos" (Montaner, 2011 [1997]: 45). Lo que abrió la puerta a la

alteridad, al reconocimiento incluso la representación del otro, de aquellos que posiblemente, se encuentran invisibilizados, en el uso tradicional de la colección. Así el visitante del Museo tendría la posibilidad de ser un huésped que genera, produce y se adueña de lo que encuentra; para posteriormente transformar y redefinir no solamente los objetos y el edificio, también las relaciones del Museo con el contexto al cual está ligado.

Al cerrar la brecha generada por la normalización, a la que nos vemos abocados por la idea de un museo que se piensa exclusivamente como una estructura arquitectónica contenedora, o como un lugar de contemplación, se abrió la posibilidad al intercambio de reflexiones, flujos de conocimiento entre aquellos que habitamos transitoriamente el Museo. Para cumplir el objetivo, se requirió de un grupo de artistas que se vincularan con la colección y el acervo documental de la Tertulia, haciendo "un retorno a lo real", que empujaron el mismo sentido de ser del museo hacia el campo de lo cotidiano, entablando un diálogo con todo aquello que aparenta ser ajeno o distante, histórica y contextualmente. Esto significaba una reapropiación del espacio físico y simbólico, a fin de lograr alterar, las relaciones del museo con la otra edad, que en mi supuesto, permanecía, escondida pero latente, como suele suceder con la memoria que deambula en colecciones, archivos y acervos documentales (Derrida, J., & Vidarte, F. J., 1997).

Tomé como referente la Casa de vidrio de la arquitecta brasileña Lina Bo Bardi, ubicada en Morumbi, al sur de São Paulo. La edificación se encuentra en un bosque sobre un terreno inclinado con acceso en rampa, de manera tal que el frente está construido sobre pilotes, mientras la parte de atrás se halla inmersa en una horadación del terreno, apoyada en muros de hormigón. Bobardi mantuvo esa pendiente y el bosque, a fin de conservar una relación directa con las características naturales del entorno, permitiendo así, que sea posible la existencia del jardín ubicado debajo de la casa, que es en realidad el ángulo de la pendiente. La edificación tiene un ventanal que recorre los tres lados que se encuentran despejados de barandas. Esta casa "flotante" se está aparentemente desprotegida del exterior. La arquitecta tuvo un interés y aprecio por el entorno, pues las ventanas que permiten visualizar de adentro hacia fuera y de afuera hacia dentro. De manera tal que se convierte en un órgano en constante transformación, pues las relaciones adentro afuera, se modifican constantemente.

El diseño de Bobardi operó como un engrane arquitectónico-simbólico, de un lado se requería intervenir las edificaciones del Museo y los jardines

exteriores, a fin de transparentarlo, entablando una relación cotidiana con el contexto social-histórico de la región. Y del otro lado esas intervenciones debían operar en el orden de lo simbólico, reestructurando las relaciones de la Tertulia con los futuros huéspedes de la exposición. Desde la primera reunión con el equipo del Museo, decidimos transparentar al menos metafóricamente las paredes del museo, de manera tal que la "realidad exterior", el contexto histórico-social de la ciudad de Cali, convirtiera los recintos expositivos en un foco de acontecimientos, un territorio en discusión, en donde se hiciera evidente que hay una batalla constante por la representación y que el espacio artístico, en particular el Museo, es en realidad una arena social en donde se libra una disputa por decir quiénes somos, quiénes fuimos y de qué manera historias de vida y cuerpos, han sido ocultados o marginalizados, cuando se narra la historia de una ciudad a través del arte.

La metodología fue la siguiente: me volví a sumergir en el acervo documental y la colección. Realicé una selección de unas 100 imágenes que incluían obras de la colección y documentos del archivo; los criterios fueron diversos, algunas de ellas por que se remitían a lugares o paisajes, a personajes, a momentos del museo o quizá eran registros fotográficos de exposiciones, planos del complejo de edificios que tiene la Tertulia y por qué no, a obras de mi predilección. Para seleccionar a los artistas, yo tenía dos determinaciones, la primera era que dos hombres y dos mujeres se vincularan con el proyecto. Sin embargo, a pesar de establecer diálogos con un grupo amplio de mujeres, me fue imposible concretar la presencia de alguna de ellas. La segunda era que en la trayectoria de los artistas fuera claro, su capacidad para realizar intervenciones de buena magnitud y envergadura, es decir, obras de buena escala y que hubiesen trabajado con trayectorias históricas contextuales o con perspectivas simbólicas que involucraran el cuerpo.

Finalmente, el proyecto se desarrolló con cuatro hombres: Adrián Gaitán y Henry Salazar de la ciudad de Cali, Mario Opazo artista chileno radicado en Bogotá y el colectivo Sector Reforma de la ciudad de Guadalajara-México, compuesto por Santino Escatel, Javier Cárdenas Tavizon y Alejandro Fournier. Yo les envié separadamente las imágenes que había seleccionado, con la solicitud de que entablaran una conexión entre la colección, los documentos del CEDOC, el espacio arquitectónico del Museo y la ciudad de Cali. A partir de esta intersección, los artistas debían proponer una intervención escultórica, en las paredes exteriores o en las zonas aledañas a la Tertulia. La siguiente es la descripción de las obras de los artistas:

Mario Opazo

Imagen 1. Mario Opazo, 2014. *Barricada*. Intervención escultórica: madera rolliza, costales, arena, tela. 25 x 28 metros.

Mario Opazo (Tomé, Chile 1969) realizó su pieza a partir de un documento del CEDOC, que da cuenta de una exposición de Luis Camnitzer, realizada en el Museo en 1994 y de una de las obras del mismo artista que hace parte de la colección. Se trata de la escritura de los nombres de dos reconocidos revolucionarios latinoamericanos, el primero es una impresión fotográfica, titulado el "Ché" de 1968 y el segundo un aguafuerte original de la obra "Camilo Torres" de 1970. El artista propuso la obra "Barricada", como intervención escultórica en el edificio fundacional del Museo La Tertulia, diseñado por Manuel Lago Franco, bajo la firma Lago&Saenz en 1968; el cual se caracteriza por la columnata que lo rodea de formas simples y repetitivas, el armazón rectangular y el volumen paralelepípedo, evocan apropiaciones arquitectónicas traídas de intenciones clásicas y neoclásicas de porte miliciano.

Las conexiones que logra establecer Opazo, entre la colección, el edificio del museo y la historia son diversas, de un lado, la estructura simétrica, sólida

y monumental de la columnata, hace referencia al complejo arquitectónico romano E.U.R. originalmente llamado E42. A lo que la intervención del artista responde de manera opuesta, orgánica y primitiva, a las características, limpias, industriales y pétreas; se trata de una construcción precaria, una cerca que cubre parcialmente la arquitectura original a manera de baranda de protección, una empalizada burda, tosca y artesanal, que se comporta a su vez como un supuesto soporte precario pero resistente que sostiene las columnas "a punto de caer". Esta respuesta fue un señalamiento directo a la presencia rígida e industrial del diseño arquitectónico del Museo, en relación con la ciudad. El artista hace una incisión más profunda y es que cada una de las vigas simboliza los dos próceres latinoamericanos a los que hace referencia la obra de Camnitzer: Camilo Torres y el Ché Guevara, los cuales hicieron parte de movimientos de izquierda, que generaron irrupciones en Latinoamérica y Colombia. Opazo profundiza aún más, al lograr la sensación de que los Muros del Museo se estaban literalmente cayendo y necesitaban una empalizada que los sostuviera, o quizá, sembrar la sensación de estar cambiando las paredes de cemento, por panorámicas de vidrio.

Adrián Gaitán

Imagen 2. Adrián Gaitán, 2014. *Danza en el árbol*. Intervención. Madera y espejos en un árbol. 300cm x 400cm x 230cm

Adrián Gaitán (Cali, 1983) decidió trabajar a partir de la obra *Backyard IV* de Robert Kipniss (litografía en piedra, 1974). En ella podemos observar una casa detrás de un gran árbol, la imagen es desoladora, la casa parece muda y encriptada, como si ocultara algo, es un paisaje sencillo pero perturbador. Gaitán propone una intervención con madera y espejos en uno de los árboles, el gran samán ubicado enfrente del Museo. Se trató de una casa en el árbol que según el artista, había servido de espacio para un habitante, que procuró alcanzar la perfección y que practicó insistentemente usando la baranda y zapatillas ubicadas frente al espejo, que es acompañado por una impresión del Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci, conocido como la representación del canon de las proporciones humanas.

La Casa en el Árbol de Gaitán, abrió la posibilidad a establecer una relación, no de observación del Museo, sino de un hogar en el que la idea de búsqueda de la perfección, es el fundamento conectarse con el sentido mismo de ser del Museo. Sin embargo, el lugar abandonado ya por su habitante "original", se transformó en un vestigio que evidencia un intento ingenuo de buscar inspiración permaneciendo lo más cerca posible al Museo, convirtiendo su historia y trabajo personal, en un paralelo existencial de la historia: no hay una sola historia, hay una serie de descentramientos surgidos por la provocación del Museo. No sabemos si aquel habitante lo logró o sencillamente desistió, lo que si es seguro es que había dejado este espacio como testigo de su búsqueda. El señalamiento de Gaitán se centra en la función del Museo, en la que ya no podemos observarlo como un espacio que se impone educando el entorno. Sino de un lugar habitable don de los habitantes, llevan y traen información y lo transforman generando múltiples y variadas experiencias.

Henry Salazar

El Museo la Tertulia, se encuentra ubicado frente al río Cali en el barrio el peñón, una zona de estrato social alto, que involucra un amplio corredor gastronómico y hotelero de la ciudad. Henry Salazar (Cali, 1975) propuso entablar un diálogo arquitectónico entre diferentes órdenes de construcción habitacional. El artista construyó un palafito-mirador junto a la Avenida primera, en la orilla de la Tertulia que colinda con el río. El objetivo fue señalar la manera como desde lo global se tratan modos de habitar, sin estar mediados por ningún tipo de lectura previa del lugar donde serán insertadas estas formas foráneas. Salazar hace referencia a una de las obras de la

Imagen 3. Henry Salazar, 2014. *Sin título (adentro afuera)*. Instalación. Construcción con madera reciclada. Fuentes de luz. Dimensiones variables.

Colección de Museo: *Man walking away from it all* (*Hombre caminando lejos de todo o alejándose de todo*, aguafuerte, 25.5 X 79 cm, 1980) de Edward Ruscha. A partir de la obra, el artista propuso la construcción de un mirador, en donde el paisaje es a la vez espejismo y escenario.

La ciudad de Tumaco, ubicada en el Departamento de Nariño, al sur de Colombia, comparte geográfica y culturalmente una trayectoria histórica con el Departamento del Valle del Cauca, del cual, Cali es la capital. El 10 de octubre de 1947, Tumaco sufrió un gran incendio que destruyó buena parte de la ciudad; con el apoyo del gobierno nacional, Wiener & Sert diseñaron el Plan Tumaco, bajo la tutela del arquitecto francés Le Corbusier. Se trataba de un plan urbanista que tenía como objetivo transformar y reconstruir la ciudad con un proyecto de parcelación, nuevos tipos de casas, edificios de carácter oficial, prolongación de la vía férrea, construcción del aeropuerto, muelles, servicios y base naval militar. El proyecto jamás se llevó a cabo. Tumaco está ubicado en el pacífico colombiano, que es una región irrigada por ríos que configuran extensos deltas y una trama de circuitos acuáticos por donde es posible navegar y desarrollar múltiples actividades de intercambio social y

comercial. Tradicionalmente los palafitos, son las construcciones que han surgido como asentamientos fluviales que permiten toda una riqueza cultural en torno al agua, son viviendas de madera apoyadas en estacas o pilares sobre el mar, ríos, lagunas o caños.

Salazar hizo operar desde la práctica artística, un discurso crítico que es coherente con una de las categorías propuestas por Foster, en donde hay un llamado a voltear la mirada hacia lo real, a fin de reconocer la alteridad. Esta edificación carece de muros exteriores, al igual que la casa de Bo Bardi, se trató de una estructura que a la vez que hacía presencia, era casi transparente, era la estructura básica de un palafito-mirador que además resultaba distante de su "contexto original" y se imponía de forma extraña y ajena en una construcción urbanística construida en 1968: el Museo. Salazar abrió las paredes para dar paso a la alteridad, señalar la falta de reconocimiento de trayectorias históricas y formas de vida, haciendo evidente lo absurdo de imponer formas y sistemas que pretenden mejorar y modernizar un lugar sin aproximarse al contexto en donde se insertan. Y la distancia que existe entre el diseño arquitectónico del Museo y sus alrededores con el pacífico colombiano, lugar de donde proviene el diseño de los palafitos a los que se refiere.

Colectivo Sector Reforma

El colectivo Sector Reforma (Santino Escatel, Javier Cárdenas Tavizon y Alejandro Fournier), de Guadalajara – México, propusieron una intervención escultórica basada en la serigrafía *Sin título* del artista cinético Carlos Cruz Diez (serigrafía, 1994). La obra que originalmente tiene un sentido vertical, fue volteada para construir una estructura horizontal, de manera tal, que era el movimiento del cuerpo humano lo que generaba cambios en la composición de la obra. Este corredor se instaló en uno de los caminos que da acceso al Museo por el lado oeste. La intervención se propuso como un medio para una encarnación, en la que el cuerpo del huésped, en su movimiento se hacía visible una proyección de lo imaginario, de lo existente y lo invisible. El giro de lo vertical hacia lo horizontal, se re-encuadra en una de las categorías propuestas por Foster, porque representa un cambio significativo, no es una anulación, pero si un desplazamiento de lo estético por lo cultural. Ahora tenemos la inclusión del caminar, de los colores de la ropa de las personas, de las amigas hablando, los niños jugando, fueron sus cuerpos haciendo el recorrido, los que daban el movimiento cinético.

Imagen 3. Colectivo Sector Reforma: Javier Cárdenas Tavizon, Santino Escatel y Alejandro Founier. *Sin título*, 2014. Instalación. 92 piezas de Caña Brava, 46 al frente y 46 al fondo, pintura acrílica caña brava. 2,5 metros de alto x 4,62 metros de largo y 1 metro de ancho en el pasillo.

El ingreso al Museo se convirtió temporalmente en un cruce, un afluente de información, que se modificaba, en la medida que los huéspedes lo recorrían. Con el objetivo de engranar las obras de los artistas con el proceso previo del proyecto curatorial, se instó en una de las salas interior del museo, las obras y documentos a partir de los cuales los artistas habían trabajado, junto con documentos que permitían visualizar los cambios arquitectónicos de la Tertulia y del entorno.

Territorio en Discusión tuvo el interés de abordar el Museo La Tertulia como un territorio que es la suma de significados y cuestionamientos para una comunidad en un contexto determinado: la ciudad de Cali. A partir de la labor de los artistas, el museo se propuso como un *territorio en discusión* en donde la Colección operó como un foco de acontecimientos conectados con el presente y la estructura arquitectónica como un caudal del flujo de circulación. Esta relación con el huésped o habitante temporal (ya no con el visitante) transformó al museo en un escenario de hechos efímeros, en un cruce de caminos que iban y venían multiplicándose exponencialmente.

Las cuatro intervenciones se parasitaron con el Museo, se apropiaron de él, entablaron una relación simbiótica en la que la Tertulia y las obras, dependían uno del otro. El hospedador, en este caso el Museo, obtuvo un beneficio, una reconexión con la ciudad y fue a su vez alimento, sustento para el habitante, tanto la obra como los huéspedes temporales: los visitantes. Las intervenciones, operaron como actos de expansión y dilatación del sentido mismo de ser de la Tertulia, los artistas empujaron los límites y posibilidades de la materialidad de la colección y el Centro de documentación. Contaminaron y quebraron el espacio con la vida cotidiana, hicieron un retorno a lo real, tal y como Foster lo propuso. Ellos atravesaron el Museo, circunscribiéndolo a un contexto social, político y material, fueron intervenciones escultóricas que respondieron radicalmente a los procesos de representación y de significación que sostiene un espacio museístico, ubicado en una zona de clase social alta como es el Museo la Tertulia en Cali.

No es de sorprender la cadena de reacciones que generó, tanto el proceso de instalación de las obras como la apertura de la exposición; desde que se empezó a montar el parapeto de Mario Opazo, diferentes agentes de la ciudad, entre periodistas, vecinos y personas cercanas al Museo se detenían para preguntarnos si el edificio se estaba cayendo o si el museo tenía problemas estructurales. Incluso el arquitecto que diseñó el Museo estaba absolutamente consternado al ver instaladas sobre "su obra", edificaciones hechas en Guadua y caña brava, materiales asociados a las comunidades negras e indígenas del pacífico colombiano, frecuentemente señaladas como materiales de los pobres. Tuve que sostener dos entrevistas de radio, en la que un grupo de personas que vivían en las zonas aledañas al Museo, habían solicitado hablar conmigo en público, para manifestar su inconformidad, frente a objetos tan poco estéticamente artísticos, sus palabras textuales fueron: "El Museo se construyó para Albergar obras de arte, no para montar cosas estrafalarias y feas". Frente a lo cual mis argumentos se centraron en la necesidad de representación de la amplitud cultural que tiene la región y a la visualización de la materialidad histórica, social y contextual que soporta la existencia del Museo, que le da sentido en una ciudad afrodescendiente como Cali. Otro aspecto que cabe señalar es que tuvimos largas filas de familias, queriendo subir a la casa en el árbol o trabajadorxs y muchachxs que se apuraban para tener un lugar en el mirador-palafito para almorzar o tomarse un fresco en las tardes. Junto con el equipo del Museo, tuvimos que rediseñar el plan de guías y protocolos para el ingreso a las obras.

En conclusión, el Proyecto "Territorio en Discusión" a través de las obras de los artistas, logró conectar El Museo La Tertulia de Cali, con la vida cotidiana de la ciudad, hubo un retorno a lo real y al contexto de la zona. Se logró cerrar un poco la brecha entre el Museo como espacio contenedor, transformándolo en espacio habitable y pudimos hacer evidente, que hay una batalla por la representación, en donde cabe preguntarse: ¿qué se oculta detrás de la idea de obra de arte? ¿cómo operan los modelos artísticos y los conceptos de arte, al ser traspasados o filtrados por trayectorias históricas localizadas y los pensamientos situados? Probablemente es necesario reconsiderar el mismo sentido de ser del concepto del Museo y develar la batalla cotidiana que se libra en su interior, ponerlo en duda, permitirle quebrarse en su propia historicidad para dar paso a identidades movibles de nación, raza, género o clase social, redescubrir constantemente que los espacios artísticos son lugares interseccionales, en los que tenemos el derecho de construir y apropiarnos de nuestras memorias y de las formas en la que narramos nuestras historias.

Referencias

Benjamin, Walter. Trad. Bolívar Echavarría (abril 1934), *El Autor como Productor*, Última Consulta: 08 / 17 / 2021, de UNAM Sitio web: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/el_autor_como_productor_traduccion_

Derrida, J., & Vidarte, F. J. (1997), *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

Foster, Hall (2001 [1996]), "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo XX*, Madrid, Akal, Madrid, pp. 175-203.

Montaner, Josep María (2011 [1997]), *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili SA.

"Reseña histórica del Museo". Museo la Tertulia de Cali Sitio web: https://www.museolatertulia.com/resena-historica/, Última consulta Junio, 01, 2021.

Outros mundos, entre o velho e o novo mundo: a pesquisa constelar aplicada à Arte Pública contemporânea: GEAP - Brasil, GEAP Latinoamérica, *Arte y Ciudad* – Espanha

Sylvia Furegatti
Instituto de Artes – Unicamp
sylviaf@unicamp.br

Introdução

As formas instituintes adotadas pela arte contemporânea, a partir de meados da década de 1960, pautam-se por importantes ajustes nos valores depositados por sobre o objeto, a espacialidade, a presença e a atuação do artista de forma a propor a identificação de um determinado comportamento praticado por parte desses artistas visuais que permanecem em cena a trabalhar, ao mesmo tempo que convidam outros públicos para agirem como interatores de suas propostas. Este modelo de operação ganha fôlego e ritmo e se dissemina pelos sistemas e tecnologias de informação e comunicação incorporadas à vida urbana cotidiana que adentra o ateliê de modo a favorecer os aspectos cada vez mais processuais assumidos pelo trabalho artístico. Assim é que tal configuração criativa e experimental permite-nos reconhecer elementos da construção de vertentes estéticas fortalecidas pela desmaterialização do objeto da arte (Lippard, 1973), daquele mesmo período, e pela ampliação discursiva e dialógica das chamadas proposições artísticas, das décadas subsequentes. O que passa a ser reconhecido em grande plano como arte de ação, de processo, aberta ao contexto, permite identificar o formato do evento, não em comum, mas sim por aproximação, como método na busca por outros espaços e temporalidades, por novas métricas na relação entre artista, instituição e mercado. Esses dispositivos permitem a amplitude das múltiplas formas de agir, pensar e dizer sobre arte.

Nesta direção, identifica-se no conjunto das ações desempenhadas em nome da arte, a incorporação de campos gravitacionais ao fazer artístico que proporcionam o resgate da paisagem e da alteridade como bases próprias e

muito bem apropriadas para a configuração da Arte Pública contemporânea. Esta é uma vertente organizada *paripassu* a outros acontecimentos importantes das décadas de 1970 a 90, dentre aqueles pautados por um senso de amplitude e multiplicação: coletivos de artistas, redes e programas de residências artísticas internacionais e locais que, por sua vez, proporcionam o estreitamento das relações formais entre representantes das instituições: museu, escolas de formação artística e circuitos alternativos cada vez mais jovens, interessados na lateralidade trazida por projetos apegados aos sentido público. Trata-se de uma forma de arte fundada no compartilhamento crítico ou celebrativo, empenhada na especificidade local e contextual de suas proposições poéticas e de seus agentes interatores.

A visibilidade conquistada por projetos instaurados no espaço do encontro, entremeado pelo consenso e pelo dissenso de múltiplos participantes de dentro e de fora do sistema das arte, é estendida temporal e geograficamente pelo dado da comunicação que deixa de ser ferramenta de amparo ao circuito conhecido dos eventos festivos em museus e galerias para tornar-se parte projetual dos próprios processos criativos praticados pela combinação impar entre artista e comunidade, tal como promovida pela arte pública.

Entende-se que a convocação do território urbano como elemento amalgamador das experiências humanas, já um tanto ressentidas do peso da globalização hegemônica[1] alcança igualmente o artista como sujeito que pode atuar de modo distinto na construção das esferas públicas, mas não sem que se entenda bem a complexidade do que este contexto lhe demanda. Aqui reside um ponto importante das discussões a que se propõe este artigo.

Por meio do reposicionamento da força do território, os artistas têm a oportunidade de praticar, em agenda própria, espécies de revoluções pessoais tipificadas pela micropolítica. Desse modo, plantam novas bandeiras, rejuvenescem suas práticas, promovem novos encontros e incluem os Outros e outros públicos em seu projeto cotidiano. Estabelecem também, revisões às relações seculares, tanto quanto aquelas da última semana, estabelecidas com a instituição museológica provocando-lhes variadas intensidades de

[1] Segue-se aqui a estrutura de pensamento de Boaventura de Souza Campos e seus estudos sobre a questão a partir do conceito de "epistemologia do sul", por meio do qual analisa a relação das epistemologias dominantes e a ecologia dos saberes visando mais bem balizar efeitos culturais, sociais, econômicos sentidos em tempos de dominação política e capitalista do mundo moderno cristão e ocidental. (Santos, 2009)

curto-circuito a fim de ajustar os limites espaciais da exposição tanto quanto da intervenção ou ocupação artísticas que operam por meio de um ziguezague oportuno e oportunista.

Esses muitos movimentos merecem a atenção de seus estudiosos que se veem atarefados na busca por mais bem compreender as muitas bifurcações e caminhos randômicos traçados pelas esferas cívica, social, cultural e artística pressupostas pelo campo da arte pública na contemporaneidade.

Nas últimas décadas, com a disseminação de variantes modelos de operação, adensam-se as reflexões teóricas e experiências curatoriais que organizam um estatuto de maturidade para a Arte Pública. A sensação de que detemos neste campo um conjunto bastante expressivo de propostas, leituras e interações, sugere assim, que a sorte das análises possa propor rasgos epistemológicos confiáveis, tanto quanto indicar as persistências e alguma força ao seu porvir. Para tanto, fundamenta-se no pensamento constelar construído por Walter Benjamin, arranjo conectivo e expressivo entendido como fértil arcabouço conceitual para percorrermos os extremos de um objeto, possível eixo condutor das construções metodológicas aplicadas à arte pública contemporânea.

A constelação da Arte Pública em seus outros mundos

Assim como as reconhecemos, a partir de diferentes pontos geográficos do planeta, as estrelas não estão alinhadas em um mesmo e único plano. Distam umas das outras e de nós, de modo irregular, banhadas por uma mesma e imensa escuridão. Esta escuridão é importante porque nos orienta a compreendê-las pontualmente dentro de seu sistema por meio da luz que emanam e que nos alcança na métrica da velocidade mensurada em anos-luz, proporcional às suas posições no vasto espaço da via Láctea. Neste espaço e através do tempo, movimentam-se mantendo certos agrupamentos que nos levam a reconhecê-las, nomeá-las e representá-las. É a beleza e a complexidade do conjunto em trajeto que oferece oportunidade instigante para nossas formas de aprendizado entre arte e ciência.

Assim como não existe um céu mais velho, anterior ou mais importante que outro_ afora das possibilidades ficcionais da poesia_ não se deve sustentar um sistema de conhecimento que se utilize exclusivamente da anterioridade ou que se perca na exclusividade de seus próprios referenciais. Por este

caminho nos encontramos com os pensamentos de Walter Benjamin sobre a imbricada relação entre ideias e coisas, transparência e iluminação de uma ideia e sua constituição maior, tal como tratado por ele na introdução de sua tese de Livre-Docência, conhecida e publicada no Brasil, no ano de 1984, com o título de: "Origem do drama barroco alemão".

Como se fizesse parte integrante da complexidade própria das formulações construídas neste texto, faz-se necessário ponderar a advertência que é aplicada à sua tradução, que nesta versão para o português, acautela alguns pesquisadores desses estudos para desgastes provocados ao sentido de constelação, tal como ali é efetivado. Otte e Volpe[2] que bem processam este cuidado, investigam a força de envolvimento dos significados latentes das palavras no discurso Benjaminiano atentos para a vastidão das múltiplas acepções enriquecidas por sua precisão na escolha das terminologias empreendidas combinadas que são à compreensão imagética e a um tempo delongado de estudo dedicado pelo autor alemão, a cada texto. Em suas produções e teses, como ressalta Sergio Paulo Rouanet na apresentação para esta edição de 1984, tanto quanto o fazem, Georg Otte e Maria Lídia Volpe (2000) como pesquisadores interessados no pensamento constelar de Benjamin, operam-se destaques terminológicos fundamentais tal como os *pontos extremos* de uma rede mais ampla que identifica tanto quanto interconecta as complexidades da produção intelectual. Desse modo, os autores nos ajudam a manter a aproximação entre estrelas e constelações identificando o ajuste possível utilizado pela tradução entre *constelar* e *constituir* e, assim seguimos.

Longe de almejarmos conquistar a complexidade das teses de Benjamin, ou de nos afiançarmos exclusivamente pelo problema da suscetibilidade em bem identificar os termos na escrita alemã ou ainda, de determo-nos à melancolia que abate o autor por ter sua tese recusada nos distintos Departamentos de Literatura Alemã e de Estética da Universidade de Frankfurt[3], nos vale a

[2] Georg Otte e Miriam Lídia Volpe oferecem a cautela sobre o assunto: "Cabe esclarecer que, na língua alemã, há um certo abuso do termo *Konstellation* no sentido de não haver consciência do sentido original da palavra ('conjunto de estrelas'). Mesmo em português, língua neolatina, o termo constelação passou por um certo desgaste, talvez pelo fato de que o parentesco entre *stella* e estrela não seja mais tão óbvio, pois transformou-se num simples sinônimo de configuração – tanto que o principal tradutor de Benjamin no Brasil, Sérgio Paulo Rouanet, tem utilizado um termo pelo outro (Benjamin, 1985:231). Ver em Otte e Volpe, 2000, p.37.

[3] Das inúmeras referências ao ocorrido podemos indicar os estudos produzidos por Maria Rita Kehl, Fabio Mascaro Querido, para além da própria indicação de Sergio Paulo Rouanet.

ressonância de sua colaboração para o campo estético e artístico, dentre outros campos, tanto quanto a atenção cuidadosa ao artificio do método de análise aplicado por ele neste caso. Neste sentido também, Benjamin nos incita ao fluxo das aproximações entre constituições ou constelações teóricas passíveis de serem compreendidas avizinhadas ao método poético do artista em contemplação, ou seja, momento que acomoda o sujeito criativo diante da dificuldade que se lhe oferece, primeira e extremadamente, sua obra. Exemplo dessa interconectividade pode ser reproduzido pela relação entre a mãe e os filhos, tal qual descrita por Benjamin neste texto para ponderar sobre as ideias, os extremos, o universal e o empírico:

> A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo. Por isso é falso compreender como conceitos as referências mais gerais da linguagem, em vez de reconhecê-las como idéias. (...) universal é a idéia. O empírico, pelo contrário, pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. O conceito parte do extremo. Do mesmo modo que a mãe só começa a viver com todas as suas forças quando seus filhos, sentindo-a próxima, se agrupam em círculo em torno dela, assim também as idéias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta. (Benjamin, 1984: 57)

Sugere-se assim que a difícil operação que conforma toda epistemologia estabelece-se no ínterim entre o todo e a parte, no fluxo que pode construir seus elementos como extremos partícipes de um mesmo universo em constante busca de certo equilíbrio. Esta qualidade de percepção, formada enquanto nos deslocamos e assim, sob o ajuste contínuo do problema, é bastante reconhecível nos modelos de operação da arte pública contemporânea em suas abordagens metodológicas mais frutíferas que têm sido aplicadas e replicadas sobre este campo, visto que ele se apresenta: múltiplo em sua constituição, movente em suas preocupações ou destinações, empírico em seus princípios de ordem poética.

Considera-se ainda que, no diálogo proposto entre a prática e a teoria que organizam o campo da arte pública atual, encontramos particularidades nem sempre contempladas, de mesmo modo e intensidade, nas demais constituições da arte de hoje e seus agentes. O papel desempenhado pelo artista da arte pública atual, entendido como espécie de mediador/aglutinador/condutor poético e prático, propositor de ideias que não se restringem à sua experimentação ou a conhecimentos exclusivamente subjetivos, tanto

quanto as aproximações com as expertises espaciais e temporais típicas da arquitetura, do urbanismo, da geografia, para além de demais campos dos estudos sociais, propõe um tipo de conhecimento tácito à este artista que o leva a processar reflexivamente como se em "tempo-de-agora" (Benjamin, 1984) multiplicando o sentido de contiguidade entre fazer/pensar na forma de textos, registros visuais próprios ou derivados, e a ação/trabalho/projeto efetivado no espaço.

Entende-se que a sorte das derivações e revisões suscitadas pelos diálogos travados no momento do encontro com a comunidade e os tempos necessários para que um projeto com as características da arte pública possa instituir-se nos núcleos e territórios que convoca, dilata em muito os intervalos de tempo praticados pelo campo museográfico ao qual quase todas as formas de arte tem sido acondicionadas. Assim também se processa a temporalidade da expectação e da produção textual crítica sobre este campo. Em arte pública, o próprio artista torna-se o praticante da condição de evidência portada pela suspensão temporal e multiplicidade formal e reflexiva de seu trabalho.

Se não ele próprio, esta análise se dá por meio da vascularidade do grupo no qual estão organizados esses agentes. Se não no próprio grupo, os desdobramentos teóricos desses projetos em arte suscitam do pesquisador mais distante a atenção devida para a vidência e a evidência daquela proposição artística. Localiza-se aqui delicada tessitura na construção dos referenciais teóricos próprios à arte pública que devem considerar uma noção tempo presente pautada tanto pelas camadas de tempo passado quanto pela velocidade do acontecimento, tal qual formulam as correntes históricas contemporâneas dedicadas à história do tempo presente.[4]

Na apresentação feita por Rouanet para a edição em português de "Origem do drama..." (1984) o empenho por não se desvalidar obras que poderiam ser consideradas menores dentro do conjunto é ratificado. Tais produções se justificam a partir de sua localização constelar tanto quanto esta localização é determinada pela acuidade aplicada às camadas de significação presentes em cada urdidura textual. O que se propõe, a esta altura, é refutar a mera planificação da leitura textual, onde e quando alguns desses pontos e ideias poderiam perder-se. No início do texto Benjamin indica uma oportuna

[4] A despeito de sua importância, a questão não encontra espaço central neste artigo e pode ser mais bem recuperada por autores como Pierre Nora e Jacques Le Goff.

epígrafe, de autoria de Goethe, na qual as equidistâncias entre o todo e o objeto, na Arte e na Ciência, são invocados:

> Posto que nem no saber nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, e à segunda a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade. Não devemos procurar essa totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se manifesta sempre, como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto estudado." Johann Wolfgang von Goethe, Materialien zur Geschichte der Farbenlehr (Ibid, 1984: 49)

É igualmente válido apresentar o trecho que pontualmente elenca pensamento, estrelas e constelações que sugere o vetor das conectividades defendidas pelo autor deste trabalho a partir de: "As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas." (Ibid, 1984: 56)

Assim também, nos parece, a constituição e a constelação formadas pelo campo da arte pública estabelece-se em meio a inúmeros arranques poéticos e pesquisas teóricas empregados por artistas e estudiosos do mundo todo, num mesmo e único sistema que não abdica da força contida e reconhecida em seus extremos. Entusiasma a acuidade da calibragem aqui aplicada, o sentido milimétrico e dialógico indicado pelo pensamento constelar e que se faz sentir nas particulares da arte pública contemporânea em seus embates com o sistema das artes.

Curiosamente, a constituição e o desenvolvimento agitado que formam as cidades modernas e as megalópoles contemporâneas, *lócus* e estrutura destas vertentes da arte, nos levaram a uma maior irregularidade na plena visualização da luz emanada pelas estrelas. Nos centros urbanos visualizamos com diferentes intensidades a luz das estrelas e ali também ignoramos muitos desses brilhos e existências. No espaço urbano e no espaço distante do deserto ou da floresta_ todos esses, espacialidades possíveis para a ação da arte pública atual_ assegura-se uma diferença importante e respectivas tipologias de fruição, instigantes por bem representarem-se como pontos extremos do sistema total.

A pesquisa sobre Arte Pública tem nos interessado, pela perspectiva do Sul, pelo contexto de interconectividade dos extremos Benjaminianos que nos induz à compreensão de territórios formados em movimento e em fluxo. Esta perspectiva se vale dos preceitos da ecologia necessária ao equilíbrio do

todo evitando assim a reivindicação de origem definidora ou definitiva, com o que se poderia apenas construir inflexão radical, outra forma de hegemonia ou modernidade. Como nos apresenta Boaventura de Souza Campos (1995: 508) *uma epistemologia do sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul, aprender a partir do Sul e com o Sul.* Desta forma entende-se possível traçar os princípios gerais e métodos próprios deste campo da arte dedicada ao convívio dialógico com o espaço de acesso público em outros mundos possíveis formados a partir da desobediência às normativas da estrutura abissal que interpôs o velho e o novo mundo pautado pela determinação do colonial.

Assim é que o contexto das pesquisas acadêmicas acaba por descortinar-se como agente de conectividade para o bom intercâmbio das práticas e pesquisas teóricas em arte pública. Diante do escopo estudado até o momento, sugere-se que a consonância prática e teórica das pesquisas realizadas sob plataformas de organização universitária, mormente aquelas vinculadas ao ensino público e gratuito no Brasil e demais países da América Latina, tanto quanto as instituições particulares ou públicas europeias e norte-americanas nas quais se percebe maior articulação entre investigação e docência, há espaço de atenção e condições de trabalho, se não para a totalidade dos suportes financeiros desses projetos, certamente para os arranques críticos e criativos cotidianos e de fundamentação de pesquisa que cercam o campo da arte pública.[5]

GEAP Latinoamérica; GEAP Brasil e Grupo de Estudos *Arte y Ciudad*. Breve histórico e apontamentos

A partir da configuração acadêmica é que podemos encontrar os três grupos de pesquisa aqui identificados e que se dedicam aos estudos do campo da arte pública. Para além do envolvimento sistematizado com estes organismos por parte da autora deste artigo, a aproximação ora proposta mantém em

[5] Trata-se de um aspecto do levantamento sobre instituições, grupos de pesquisa etc, que se encontra em processo. De modo amplo e em sentido analítico as ideias sobre a reorganização dos saberes universitários, seu pensamento crítico e alcance social, bem como a capacidade mobilizadora deste modelo de instituição de formação, auxiliou o entendimento aqui apontado recuperado do contexto analisado pelos Profs. Drs. Boaventura de Sousa Campos e Naomar de Almeida Filho em seu livro "A Universidade no século XXI", obra que pode oferecer a profundidade devida ao tema.

seu panorama a discussão sobre as metodologias que vêm sendo aplicadas para as investigações e ampliações do trabalho em curso. Sua localização geográfica, tanto quanto seus vínculos e orientações institucionais de pesquisa determinaram a leitura constelar proposta para esta investigação. Entende-se que a aproximação destes núcleos vinculados à Universidades com reconhecido lastro de pesquisa e sistematizada participação na construção dos estudos e práticas sobre arte pública pode colaborar para a construção dos rasgos característicos deste campo, em sua atualidade.

Grupo de Estudio sobre Arte Público em Latinoamérica – GEAP LA

Organiza-se no ano de 2008, a partir do interesse pelo intercâmbio das pesquisas sobre o campo da arte pública referente ao território das Américas. Contudo, em diferentes edições seu Seminário Internacional já atraia pesquisadores vinculados à Instituições europeias que puderam apresentar suas pesquisas e entrelaçamentos. Constituído e coordenado pelas Profas. Dras. Teresa Espantoso Rodríguez (*Universidad de Buenos Aires/Faculdad de Filosofia y Letras*) e Carolina Vanegas Carrasco (*Universidad San Martin/Centro de Investigações em Arte e Patrimônio/Buenos Aires*) manteve regularidade nos eventos científicos bienais, em sua itinerância pelos vários países latino-americanos componentes de seu grupo gestor, tanto quanto pública e difunde as pesquisas individuais propostas para os Seminários ou mesmo outras elaboradas e protagonizadas pelos indivíduos do grupo. Segundo planilha de mapeamentos da coordenação geral, o GEAP LA contempla uma rede formada por 25 países da América e Europa, com cerca de 1000 membros e contabiliza 08 Grupos Nacionais que atuam nos seguintes países: Argentina, Brasil, Colômbia, México, Paraguai, Peru, Venezuela e Uruguai.

Sua filiação a *Universidad de Buenos Aires*, a partir do Instituto de Teoria e História da Arte, firma o tônus da pesquisa teórica e acadêmica difundido pelo grupo. Esta circunstância é acrescida dos campos de estudo acadêmico pertinentes às Artes, Humanidades e Ciências Aplicadas devido à vinculação dos representantes internacionais, a partir de Escolas ou Institutos de Artes, Arquitetura e Urbanismo. A ata de formação do grupo já contempla as relações internacionais previstas para o projeto. Dela destaca-se, dentre seus objetivos, os seguintes pontos retirados do documento:

> El objetivo primario es establecer un espacio de análisis, reflexión e interpretación sobre el tema convocante que permita el contacto académico entre profesionales

> que estudien el desarrollo del mismo en nuestro continente desde sus inicios hasta la actualidad, haciendo hincapié en los diversos aspectos que intervienen a la hora de encarar su estudio: patrimonial, histórico, simbólico, estético, urbanístico, de conservación, etc.

E também:

> -Analizar el devenir que ha sufrido durante el siglo XX e inicios del XXI, la permanência de antiguas ideas y las búsquedas de nuevas formas de significación y representación.

O fluxo estabelecido pelo campo da História da Arte e suas consonâncias com a teorias críticas das Artes, do Urbanismo e da Preservação do Patrimônio Cultural, tem garantido a produção de artigos que pautam as estruturas urbanas, políticas e culturais das muitas cidades latino-americanas por meio de projetos permanentes (monumentos, memoriais, esculturas públicas comemorativas etc); tanto quanto de projetos efêmeros ou temporários produzidos por artistas contemporâneos. Assim, nota-se que o esteio articulado nas pesquisas publicadas pelos Seminários Internacionais se fazem conhecer a partir das práticas artísticas e celebrativas, pontuadas pelo contexto urbano de suas localidades como cidades e este dispositivo acaba por gerar ramificações para as questões de fundamentação teórica, mapeamento, temporalidade, políticas públicas e micropolíticas dos artistas interventores do espaço urbano.

A noção da espacialidade tem lugar seguro nas abordagens efetivadas pelos trabalhos que analisam e discutem projetos artísticos e memoriais instalados nos espaços central e o marginal das cidades, tanto quanto nos circuitos artísticos. Desdobra-se para a análise do comportamento crítico, ativista e politizado do artista, bem como trata da existência e efetividade de políticas públicas para este campo.

As relações conceituais da arte pública e seu estatuto temporal configuram outra das direções de pesquisa presentes nas convocatórias aos Seminários que tem gerado debates importantes, de tal modo que a questão do tempo passado e do presente nomearam o título de uma de suas edições, realizadas na Colômbia, em 2015. Destaca-se este fio condutor porque nos dá a oportunidade de indicar a importância da reunião de interesses das formas da arte pública seja por seu estatuto retrospectivo, vinculado ao passado

urbano latino-americano, tanto quanto pelos trabalhos produzidos em nossa atualidade.

Neste intercâmbio reside parte considerada como fundamental para a longevidade deste grupo, uma vez que associa interesses técnicos, historiográficos e criativos do passado e do presente urbano.[6]

Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil - GEAP Brasil

O Grupo Nacional constituído no Brasil oficializa-se em novembro de 2011, a partir da reunião do grupo internacional por ocasião do II Seminário realizado em Vitória, Espírito Santo. O texto da ata desta reunião formaliza a indicação do Prof. Dr Cesar Floriano dos Santos, vinculado ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para a coordenação do GEAP Brasil e traz importante contextualização sobre o crescimento do projeto como um todo, anunciando a criação dos primeiros grupos nacionais formados na Argentina e no Brasil. A proposta para esses grupos tinha como escopo a ampliação das redes de pesquisa, tal como reflete este excerto selecionado:

> Siguiendo la estructura de red propuesta, podrán existir GEAP por ciudades que estén vinculados a su vez al GEAP nacional y por ende a GEAP-Latinoamérica. Se recomienda que cada grupo nacional abra un blog que tendrá un link en la página del GEAP-Latinoamérica, a fin de poder centralizar la información local poniéndola en relación con la del grupo ltinoamericano. Los GEAP nacionales tienen la posibilidad de organizar seminarios nacionales a realizarse en el año intermedio entre los Seminarios Internacionales. Se propone que sus lineamientos generales y fechas de realización sean consensuadas con el grupo coordinador de GEAP-Latinoamérica, a los efectos de tener el aval académico de este último. Para ello el grupo nacional que organice un evento remitirá al GEAP-Latinoamérica el proyecto del mismo para su consideración.

Os anos iniciais do GEAP Brasil foram frutíferos para trocas acadêmicas entre seus membros oficiais que deste modo puderam fortalecer a existência dos grupos internacional e nacional. Além de atuarem como representantes do

[6] O grupo mantém dois websites; um canal próprio no Youtube e dois perfis em redes sociais que condensam todas as informações sobre sua atuação e produção nestes anos. O acesso a estes ambientes pode ser conferido em: https://geaplatinoamerica.org/ ; http://geaplatinoamerica.blogspot.com/; https://www.facebook.com/geap.latinoamerica e @geap_latinoamerica ;

grupo internacional difundindo o próprio campo e os seminários dentre seus alunos e orientandos, bem como demais profissionais de arte, arquitetura e políticas públicas com quem mantinham contato constante, os pesquisadores deste núcleo inicial, profs drs Paulo Knauss (UFF); Cesar Floriano dos Santos (UFSC), José Cirillo (UFES), José Francisco Alves (Curador independente / Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre) e Fernando Pedro da Silva (Instituto Arte das Américas / Editora Com/Arte) estabeleceram produção compartilhada no campo da arte pública por meio de dossiês em revistas acadêmicas, participações em bancas de defesa dos respectivos programas de pós-graduação aos quais estavam ligados, além de palestras em eventos científicos, culturais e publicações de livros.[7]

Em outubro de 2015, ocorre nova eleição para a coordenação nacional que fica a cargo da Profa. Dra. Sylvia Furegatti, vinculada ao Instituto de Artes da Unicamp. Neste momento já há a intenção de organizar eventos científicos que pudessem congregar as pesquisas práticas e teóricas, em curso no país. Assim, o grupo estabelece as bases para a realização do I Seminário Nacional em novembro de 2016, no Rio de Janeiro, no formato de um colóquio. Nesse mesmo ano foi criado um Grupo de Pesquisas CNPq que passaria a congregar, de modo mais versátil, pesquisadores, estudantes da Graduação e Pós-Graduação, bem como colaboradores estrangeiros.

Nas edições subsequentes, 2018 e 2020, os Seminários Nacionais consolidam-se pela abertura de edital e submissão de artigos de pesquisadores de todo o país, publicando os artigos selecionados. Nesse momento, a atenção para a necessária renovação e ampliação do núcleo oficial dos Grupos Nacionais é debatida no âmbito dos dois grupos e com isso, novos professores pesquisadores são incorporados à sua estrutura.[8]

[7] A título de exemplo, destacam-se as seguintes publicações de livros: "Espaços da Arte Contemporânea" (2013) organizado pelas Profas. Dras. Maria de Fátima Morethy Couto e Sylvia Furegatti com prefácio do Prof. Dr. Paulo Knauss; "Arte Pública em Florianópolis – 1990-2015 (2016), organizado por Lu Pires e Tania da Luz, com capítulo produzido pelo Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos; "Outro ponto de vista. Práticas colaborativas na arte contemporânea" (2015) organizado pelos Profs. Drs. José Cirillo, José Luiz Kinceler e Luiz Sérgio de Oliveira. Os Profs. Drs. Paulo Knauss e José Cirillo são membros fundadores dos dois grupos, GEAP LA e GEAP Brasil.

[8] Em 2018, os Profs. Drs. Luiz Sergio de Oliveira (UFF) e Almerinda Silva Lopes (UFES) são incorporados ao GEAP Brasil e colaboram com a organização do II Seminário ocorrido em Campinas, na Unicamp. A partir deste evento, o Prof. Dr. Ubiraelcio Silva Malheiros (UFPA) é também incorporado ao grupo GEAP Brasil. O Prof. Ubiraelcio coordena, de longa data, grupo de pesquisa sobre Arte Pública no Pará – GEAPPA. Destaca-se que a Profa. Almerinda Lopes colaborou imensamente para a realização

Destaca-se que no III Seminário a prerrogativa de abertura para a apresentação de proposições artísticas foi debatida por seu núcleo organizador e incorporada ao evento trazendo amplitude constelar às discussões dentre os presentes. A estruturação exclusivamente remota deste evento, devido à crise sanitária causada pelo COVID 19, trouxe pelo menos uma inovação importante ao grupo: a criação de um canal próprio no Youtube que se somou aos demais espaços de divulgação e difusão já existentes na forma de web site e perfis em redes sociais eletrônicas[9] e permitiu que os trabalhos deste ano se intensificassem ainda mais com um ciclo de palestras antecedentes ao III Seminário. Foram realizadas e disponibilizadas ao público geral um conjunto de 04 palestras.

A construção dos três seminários nacionais proporcionou a incursão das pesquisas deste campo por temáticas que discutiram a relação do global e do local na arte pública no país, tanto quanto propôs o diálogo de seus contextos e interações a partir da construção de um inventário sobre as formas da arte pública pautadas pelas urgências de nossa atualidade. De modo análogo aos grandes eixos temáticos produzidos pelo GEAP Latinoamerica, a noção espacial e de fundamentação deste campo são elementos igualmente presentes.

Grupo Arte y Ciudad. Arte, Arquitectura y Comunicación em la Ciudad Contemporánea

O grupo constitui-se no ano de 2004 a partir de chamamento da Universidad Complutense de Madrid –UCM para a criação de grupos de pesquisa, tal como descreve seu texto de apresentação no site oficial da Universidade. Consolidado alguns anos depois, a partir da sistematização do trabalho coordenado pelo Prof. Dr. Miguel Angel Martín Chaves como diretor do grupo, tem como seu recorte principal o estudo da cidade a partir de um caráter transversal que

[8] (continue) do II Seminário tanto quanto o Prof. Luiz Sérgio, um dos organizadores do III Seminário Nacional, contribuiu de modo importante para as aberturas propostas, organização editorial, além de cuidado acadêmico para esta edição. Observa-se ainda que todos eles mantiveram-se presentes e participantes nas variadas edições do GEAP Latinoamerica.

[9] O acesso a estes ambientes pode ser conferido em: https://geapbr.wordpress.com/; GEAP BR Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil/Facebook - https://www.facebook.com/groups/278697510067359 ; @geap_br ; https://www.youtube.com/channel/UCWMONqrgvKyjhBT83BYt90g

se assenta na vascularidade dos fundamentos da Escola à qual se vincula: Faculdade de Ciências da Informação da UCM. Seus membros são vinculados aos Departamentos de História da Arte e Teoria e Análise da Comunicação, tanto quanto da Faculdade de Geografia e História da UCM. Além deles, um corpo de pesquisadores externos, vinculados a outras Universidades espanholas, complementa o quadro.

Suas produções são organizadas a partir de um periódico científico, publicação de livros, projetos de pesquisa e organização de Congressos e Seminários. O elemento unificador das atividades são os Seminários Internacionais denominados "*Jornadas Arte y Ciudad*" que ocorrem anualmente, selecionando e publicando artigos relacionados aos eixos temáticos do grupo de pesquisas, a saber: 1. Artes Plásticas, Arquitetura e Cidade Contemporânea; 2. Teoria e Crítica de Arte e Arquitetura; 3. Conservação e Gestão do Patrimônio Cultural; 4. Museus, Patrimônio e Território; 5. Escultura Espanhola Contemporânea; 6. Iconografia da Arquitetura e a Cidade e 7. Arte, Mass-Media e Cultura Visual.

As semelhanças com as abordagens trabalhadas pelo GEAP Latinoamerica e GEAP Brasil provocaram a participação em algumas das "Jornadas" e a interação mediada pelas publicações derivadas desses eventos alavancou a oportunidade de uma visita técnica ao Grupo e a seus espaços de trabalho. Um dos principais objetivos da visita estava em mais bem compreender a fundamentação conceitual e metodológica praticada por eles e de que formas o campo da ciência da informação poderia trazer contribuições para os estudos em arte pública contemporânea. A visita ocorrida em 2019, foi permeada por entrevistas, palestra aos alunos, debates com seus membros e desdobrou-se também uma posterior manutenção do contato para participação em pesquisas correntes. Um ponto extremo identificado dentre as muitas produções do grupo nos direciona para a especificidade do interesse pela análise crítica dos chamados "distritos culturais" ou "*barrios artísticos*" instaurados em áreas revitalizadas à luz das atuais transformações e transfigurações da cidades contemporâneas, neste caso, destacadamente as europeias, como Madrid, Zaragoza, Paris, Roma, Veneza, dentre outras.

Considerações Finais

Três perspectivas delineiam-se e se entrecruzam para construir as considerações que finalizam este texto, que certamente não se conclui ou se

esgota. A primeira delas, estabelece a conexão entre a pesquisa acadêmica sistematizada por grupos formalizados nestas instituições e os caminhos de tem sido trilhados para a produção de conhecimento no campo da arte pública indicando um sentido de transbordamento das zonas limítrofes entre circuito e formação, entre instituições da arte e da educação universitária. A segunda delas, interessa-se pela discussão sobre os níveis de localidade gerados pela atual capilaridade das áreas de conhecimento interessadas na fundamentação conceitual da arte pública, pelo menos antevistos no espectro desses grupos levantados. Neste rastro, tanto a formação dos pesquisadores quanto sua vinculação aos Cursos, Departamentos, Programas de Formação e Pesquisa indicam para o processo em rede necessário para que os distintos agentes envolvidos sejam contemplado. Neste sentido ainda, prática e teoria coadunam-se invocando e praticando para si, o tempo (histórico) do presente. Por fim, a despeito das predileções locais como focos de pesquisa indicados em seus documentos de formação e divulgação, nota-se que o vetor da epistemologia do sul, que identifica e se posiciona ante aos processos hegemônicos invocando uma temporalidade presente é elemento recorrente e promotor de futuras discussões.

Referências:

Benjamin, Walter (1984), *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Apres. e Notas: Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense.

GEAP Latinoamerica. Disponível em: https://geaplatinoamerica.org/ Consultado em: 12/06/2021.

GEAP Brasil. Disponível em: https://geapbr.wordpress.com/ Consultado em: 12/06/2021.

Grupo Arte y Ciudad. Apresentação, Membros. Disponível em: https://www.ucm.es/arteyciudad/presentacion Consultado em: 15/06/20201.

Lippard, Lucy e Chandler, John. *The desmaterialization of art.* (1973), Disponível em: http://cast.b-ap.net/arc619f11/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf Consultado em: 01/03/2019.

Medeiros, Matheus Gonçalves de. Sobre a crítica do conhecimento de Walter Benjamin. GEWEB. Cadernos Walter Benjamin. Cad.04. vol. 04. Janeiro a junho.2010. págs. 15 a 37. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad04/texto_02.pdf Consultado em: 10/05/2021.

Otte, Georg e Volpe, Miriam Lídia. (2000), "Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin" *Revista Fragmentos*, n. 18, Florianópolis, jan – jun. pp. 35/47.

Querido, Fábio Mascaro (2016), "O espectro dissidente. Walter Benjamin à esquerda do possível" in: *Revista Estudos Avançados.* USP São Paulo, n. 30, vol. 87, pp. 347 a 356. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/119133 Consultado em: 10/05/2021.

Rodriguez, Teresa Espantoso (2008), *Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica.* (GEAP-Latinoamérica) *Acta de formación.*

_____ (2011), *Borrador de Acta de la reunión del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica* (GEAP-Latinoamérica) realizada en Vitória, ES, el 10 de noviembre de 2011.

Santos, Boaventura de Sousa e Meneses, Maria Paula (org) (2009), *Epistemologias do Sul.* Coimbra: GC Grafica de Coimbra Ltda.

Santos, Boaventura de Sousa e Almeida Filho, Naomar (2008), "A Universidade no Século XXI: Para uma Universidade Nova. Coimbra", outubro. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt Consultado em: 10/06/2021.

Santos, Cesar Floriano *et al* (2016), *Carta ao Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América Latina (GEAP-Latinoamérica).* Assunto: Oficialização do GEAP – Brasil para no Grupo GEAP-Latinoamérica. 15 julho.

Vicente, Maximiliano (2009), "Correntes históricas contemporâneas" in: *História e comunicação na ordem internacional* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica. Scielo Books Disponível em: http://books.scielo.org Consultado em: 11/05/2020.

PROPUESTAS ARTÍSTICAS

(d)estructura 2016/2019

(2021, 3'42")

El Puente_Lab (Juan Esteban Sandoval y Alejandro Vásquez Salinas) y Mariangela Aponte Núñez

(d)estructura inicia a finales del 2016 como un proyecto de arte y cartografía social desarrollado en Cuba a través de un juego de mesa que estimula diálogos sobre los valores fundamentales de la vida con una pregunta central: ¿Cómo te imaginas tu vida en 10 años y qué crees que necesitas para llegar a ese ideal?. En el 2017 el juego de mesa se escaló al espacio público como una experiencia de monumento efímero para ampliar los diálogos posibles en comunidades cubanas. Las experiencias vividas del 2016 al 2019 en territorio cubano motivaron la expansión del proyecto hacia otros países como Colombia, Turquía y Italia en el 2019 y más recientemente de nuevo en Cali, Colombia durante el Paro Nacional vivido entre abril y julio del 2021 como un motivador de diálogos durante la fuerte crisis social y cultural vivida en la ciudad. Curaduría de Laura Salas Redondo, Erick González León y Cecilia Guida.

https://www.youtube.com/watch?v=aZo00Tqg95k&list=PLg0LX1dcHvLk1rEloxdoOMHaEeFLmhY7K&index=2

Invisibilizadas

(2021, 3')

Gabriela Alejandra Pelayo Blaessinger

El video corresponde a una pieza documental que cuenta por medio de imágenes de archivo las diversas intervenciones callejeras respecto a las mujeres artistas retratada en stencil nacidas en cada territorio del sureste mexicano. Otros créditos: A Julio Gordillo que hizo técnicamente realidad esto

https://www.youtube.com/watch?v=3jjdUO81gHA&list=PLg0LX1dcHvLk1rEloxdoOMHaEeFLmhY7K&index=2

Las calles son nuestras

(2020, 4' 21'')

Leslie Fernández Barrera

Registros de rayados post revuelta de octubre 2019 en Concepción, Chile. Los audios corresponden a voces de amigas y amigos quienes, desde distintas latitudes del mundo, nos acompañaron con su voz y sus lecturas. El proyecto se inicia en octubre de 2019, cuando se constata que los muros de Chile comenzaron a llenarse de palabras y textos que, de manera explosiva, fueron superponiéndose, enlazando orgánicamente un sinfín de demandas sociales. Con distintas letras, colores, gestos y velocidades, las capas gráficas se volvieron en algunos casos ilegibles y confusas, pero aún así su presencia daba señal de una acción urgente y necesaria. Realizados con diversos énfasis, algunos rayados aparecían como gritos desesperados, otros con más calma y poesía -incluso humor, demandaban también diversos cambios para nuestro país. En la ciudad de Concepción, uno de los rayados ya borrado, señalaba: Las calles son nuestras!, esperando que este mensaje y todos los que han inundado nuestras ciudades, no sean olvidados. Coordinación y edición: Leslie Fernández. Cámara: Leslie Fernández y Oscar Concha. Edición sonido: Caro Opazo.

https://www.youtube.com/watch?v=IvpvkEi5fjU&list=PLg0LX1dcHvLk1rEloxdoOMHaEeFLmhY7K&index=5

Suspiro en el vacio, Suspiro en el abismo

(2020, 0'51")

Orlando Maneschy

Sete meses e seis dias após um total isolamento em sua casa por causa da pandemia Covid 19, o artista vai até a praia do Maraú, na ilha do Mosqueiro, distrito da cidade de Belém do Pará, na Amazônia brasileira e se depara com a força da natureza, do rio-mar que continua ali, seguindo seu curso alheio ao drama e agruras do antropoceno, a despeito de tudo, a despeito da humanidade. Filmado através de películas de proteção, a obra é um documento do desalento diante do inexorável caminho do governo brasileiro, simbolizado na praia interditada pela película na câmera, pela bandeira rota e invertida encontrada na beira da orla. Vida, morte, desalento, silêncio e sufocamento. Horizontes em desalinho; o avesso e o inverso do que poderia ser.

https://www.youtube.com/watch?v=NyOe5J_lBJM&list=PLg0LX1dcHvLk1rEloxdoOMHaEeFLmhY7K&index=4

Como ser feliz na cidade

(2019, 4'43'')

Van Jesus

Como pensar em práticas artísticas celebrativas no meio de tanta dor e em uma realidade cada vez mais injusta? Não faltam motivos para ficar triste, mas como escolher ser feliz? *Como ser feliz na cidade* é uma performance realizada no Metrô da Linha 3 na Cidade do México, um experimento sobre as possibilidades de ser feliz na cidade, de despertar momentos de sobrevivência em espaços públicos. Um aniversário surpresa pode unir desconhecidos e criar um acontecimento que nos alivia do peso que é viver na cidade? Daniel se tornou uma celebridade no dia do seu aniversário naquele vagão. Em uma realidade em que não há garantias de voltar para casa, celebrar a vida é um modo de resistência. Performance: Van jesus e Pancho. Camera: Leobardo Albarrán. Aniversariante: Daniel.

https://www.youtube.com/watch?v=U2sVnRPtJ3w&list=PLg0LX1dcHvLk1rEloxdoOMHaEeFLmhY7K&index=3

AVALES ACADÉMICOS

ISBN 978-987-48430-0-5