



# VIII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

Ecologías del arte público:  
hibridaciones  
y futuros posibles

Samuel Hernández Dominicis  
Carolina Vanegas Carrasco  
Sylvia Helena Furegatti  
(coords.)



VIII Seminario Internacional sobre  
Arte Público en Latinoamérica  
Ecologías del arte público: hibridaciones  
y futuros posibles

# VIII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

## Ecologías del arte público: hibridaciones y futuros posibles

---

**SAMUEL HERNÁNDEZ DOMINICIS**  
**CAROLINA VANEGAS CARRASCO**  
**SYLVIA HELENA FUREGATTI**  
(coords.)



EDITORIAL

306  
Me  
M

*VIII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica.  
Ecologías del arte público: hibridaciones y futuros posibles.*—Samuel  
Hernández Dominicis, Carolina Vanegas Carrasco y Sylvia Helena  
Furegatti (coords.)— La Habana: Editorial UH, 2026  
Páginas: 440

1. ECOLOGÍAS DEL ARTE PÚBLICO
2. HIBRIDACIONES Y FUTUROS POSIBLES
  - I. Hernández Dominicis, Samuel (1987-) (coord.)
  - II. Vanegas Carrasco, Carolina (1977-) (coord.)
  - III. Furegatti, Sylvia Helena (1968-) (coord.)
  - IV. t.

ISBN 978-959-7265-93-1  
ISBN-e 978-959-7265-94-8

ESTE LIBRO HA SIDO SOMETIDO A PROCESOS DE EVALUACIÓN ACADÉMICA

*Edición*

Mónica J. Fustes Rodríguez

*Diseño de perfil de la colección*

Alexis Manuel Rodríguez

Diezcabezas de Armada /

Claudio Sotolongo

*Diseño y composición*

Reinier Huertemendía Feijoo/

Vanesa Lamar Cordovés /

Cecilia Sosa Díaz

*Asistencia*

Katia Schwindt

Laura A. Chaile

*Control de la calidad*

Marilé Ruiz Prado

*Imagen de cubierta*

Rafael Villares

*Sobre la presente edición*

© Samuel Hernández Dominicis, 2026

© Carolina Vanegas Carrasco, 2026

© Sylvia Helena Furegatti, 2026

© Editorial UH, 2026

*ISBN*

978-959-7265-93-1

*ISBN-e*

978-959-7265-94-8

*Editorial UH*

*Dirección*

de Publicaciones Académicas,

Facultad de Artes y Letras,

Universidad de La Habana

Edificio Dihigo, Zapata y G,

Plaza de la Revolución,

La Habana, Cuba. C. P. 10400.

Correo electrónico:

editorialuh@fayl.uh.cu

Facebook: editorial.uh.9

### *Organizadores*

Samuel Hernández Dominicis (investigador independiente, Cuba),  
Carolina Vanegas Carrasco (CIAP-Universidad Nacional  
de San Martín, Argentina),  
Sylvia Helena Furegatti (IA-Universidad de Campinas, Brasil),  
Camila López Rodríguez (Universidad de La Habana, Cuba).

### *Comité científico*

Marco Pasqualini de Andrade, Oscar Mauricio Ardila, Tiago Bassani, José Cirillo, Karen Cordero, Ricardo Cristóforo, Marcela Drien, Teresa Espantoso Rodríguez, César Floriano dos Santos, Gabriela Freitas, Sylvia Helena Furegatti, Sheila Cabo Geraldo, María Laura González, Samuel Hernández Dominicis, Paulo Knauss, Almerinda Lopes, Ruy Sardinha Lopes, Ubiralcio Malheiros, María José Marcondes, Elio Martuccelli, Paula Matiz, Carmen Cecilia Muñoz, Luiz Sergio Oliveira, Paulo Reis, Marcos Rizolli, Daniela Tomeo, Ana María Torres, Carolina Vanegas Carrasco, Sebastián Vargas, Sergio Villena Fiengo, Luciano Vinhosa.

Los autores son responsables del contenido de sus trabajos, así como 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 de la Universidad de La Habana.



**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





# Índice

Introducción .....	11
SAMUEL HERNÁNDEZ DOMINICIS, CAROLINA VANEGAS CARRASCO, SYLVIA HELENA FUREGATTI	

## **MEMORIAS**

---

El parasitismo como estrategia en las prácticas feministas y decoloniales de intervención social. Apuntes para la conformación de una nueva categoría estética .....	19
SAMUEL HERNÁNDEZ DOMINICIS	
A contemporaneidade da poética de Joseph Beuys de uma perspectiva decolonial-conexões de heranças bioculturais nas obras de Cecília Vicuña, Uýra Sodoma e Leeroy New .....	38
MARCOS RIBEIRO DE MORAES, RENATA ZANGELMI DE CASTRO SANTOS	
Ayrson Heráclito: espaços de arte e religiosidade .....	54
SHEILA CABO GERALDO	
Arte pública e uma perspectiva arqueológica desde el Sur .....	65
JOÃO PAULO JACOB	
Mares, rios, memórias: arte pública e gentrificação em duas cidades americanas .....	80
LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA	
Arte público en contexto. La experiencia de Matanzas en la década del ochenta .....	95
ARIANNA COVAS ALEMÁN	

Siete piezas, siete estrategias .....	108
ÉDGAR GUZMÁN RUIZ, MARIANA CASTAÑEDA MOSQUERA, LAURA MARÍA PRADA MALAGÓN, LAURA XIMENA ARIAS URREA, ÁNGEL RAÚL ROMERO BÁEZ, SOFÍA CARRASCO MUVDI, ELENA HOYOS MORALES	

A outra face da conservación-ressignificação e o valor afetivo da arte pública .....	124
ALICE DE ALMEIDA AMÉRICO, MARGARETH MENEZES	

### **ACTIVISMOS**

---

Arte e fugacidade no espaço público: <i>Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)</i> (2000-2002) .....	141
CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE	

Antimonumenta: lugar de enunciación contravisual .....	155
ANA TORRES	

Ativismo artístico e violência de gênero: a performance <i>Águas Transitórias</i> de Beth Moysés .....	165
ALMERINDA DA SILVA LOPES	

El ser humano como materia y energía del metabolismo urbano .....	181
ÁNGELA RAMÍREZ SANZ	

Dissidências artísticas e imaginações eopolíticas decoloniais .....	194
VICENTE DE PAULA NASCIMENTO LEITE FILHO	

Monumentos para um feminino violado: expedições do corpo-escultora .....	207
CATIUSCIA BORDIN DOTTO	

A natureza como tema e lugar da ação artística: das cinzas à transfiguração .....	224
MARIZA BARBOSA DE OLIVEIRA	

As heterotopias afetivas de uma capital modernista: uma reflexão sobre o webdocumentário <i>Agrofloresta no meio do caminho</i> .....	238
LORENA DA SILVA FIGUEIREDO	

La imagen insurgente. Movilización social, disputa territorial y memorias insumisas durante la insurrección cívica en Nicaragua en 2018 .....	251
SERGIO VILLENA FIENGO	

¡Ya basta! Memoria, tierra y violencia  
en el proyecto *The Patchwork Healing Blanket* ..... 268  
CECILIA ITZEL NORIEGA VEGA

Exploración de las mujeres grafteras en la ciudad de Querétaro a partir  
del Festival de Arte Urbano Multidisciplinario liderado por Mujeres,  
la kalle es nuestra ..... 277  
MIRYAM PRADO JIMÉNEZ

*Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista:*  
soberanía alimentar e a ação de coletivos latino-americanos  
a partir das intervenções de Mujeres Creando (Bolivia),  
Marcha das Margaridas (Brasil)  
e Ollas Comunes (Chile) ..... 289  
DÉBORA MACHADO VISINI

#### **PATRIMONIOS**

---

¿Espacio público para la imagen del aborigen ecuatoriano?  
La representación de personajes originarios ..... 305  
NATALY ANDREA CÁCERES SANTACRUZ

Murales en la Chacarita. Una experiencia visual que reafirma  
la identidad comunitaria y apuesta por la modificación  
del paisaje ..... 319  
WILLIAM PAATS MARTÍNEZ, MANECO GALEANO

Presencia de la escultura pública cubana  
en Latinoamérica (2000-2012) ..... 331  
LISBET ENAMORADO PÉREZ

La integración de las artes en el discurso  
de la ciudad. La Habana de los años cincuenta, de lo privado  
al ojo público ..... 344  
CAMILA LÓPEZ RODRÍGUEZ

*Coletas*: o deslocamento do impossível como ação continuada  
na poética de Brígida Baltar ..... 353  
PAOLA LOPES ZAMARIOLA

Permanencia de la memoria: monumentos conmemorativos  
de la Universidad de La Habana ..... 364  
MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA PERERA

## **MÉTODOS**

---

A tela urbana: a problemática do espaço público em Vitória (BR) a partir da intervenção na obra *Rosa dos Ventos* ..... 379  
JOSÉ CIRILLO, JÚLIA MELLO

Grafite em Brasília: arte pública e urbana em uma cidade reconhecida como Patrimônio Cultural da Humanidade ..... 394  
MARIAH BOELSUMS

A catalogação de arte urbana através de mapas digitais: um estudo de caso do projeto Arte Fora do Museu ..... 411  
LILIAN AMÉLIA DOS SANTOS, MAGALI MELLEU SEHN

## **PROPUESTAS ARTÍSTICAS**

---

Moeda Terral/Earth Currency/Moneda Terral ..... 427  
MARCELO WASEM

Möbius 2012-2022 ..... 429  
HEBERT GOUVEA

Ceilândia, território em trânsito ..... 431  
GUSTAVO AZEVEDO DA SILVA SANTOS (GU DA CEI)

Especulaciones para un mundo dañado ..... 432  
GLORIA JURADO

Que los sikuris no falten ..... 434  
DANIELA EDITH ZAMBRANO ALMIDÓN

Cartografia do pertencimento ..... 436  
REBECCA DANTAS DE CERQUEIRA SANTANA

Encruza Brasiliensis ..... 438  
GABRIELA FREITAS

Entranhamento ..... 440  
ANDREA BERNARDELLI

Ilha de Plantas ..... 442  
SYLVIA HELENA FUREGATTI

Sobre los coordinadores ..... 445



## Introducción

Bajo el título «Ecologías del arte público: hibridaciones y futuros posibles» llegamos a la octava edición del Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, que organizamos en conjunto con el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Este año el Grupo sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP) celebra el décimo quinto aniversario de este evento, con el que cada dos años asumimos el reto logístico de vincularnos con universidades de diferentes países de la región. Con ello esperamos contribuir no solo a ampliar esta red de trabajo y construcción colectiva de conocimiento, sino también a reflexionar sobre el arte público producido en las ciudades que lo acogen y a entender los distintos contextos académicos latinoamericanos.

En esta ocasión elegimos como guía el concepto de *sustentabilidad* –entendido de manera amplia–, aplicado a una serie de relaciones entre las comunidades artísticas, sociales, políticas y las consecuentes hibridaciones con su medio, respecto tanto a su historia como a su presente y futuro. El objetivo que nos planteamos fue pensar conjuntamente cómo se sustentan y preservan estas relaciones y sus vínculos con el entorno en términos no solo artísticos, sino también patrimoniales, para dar forma a nuevas prácticas y a la generación de políticas públicas. Por tal motivo, el seminario se estructuró en cuatro ejes temáticos: memorias, activismos, patrimonios y métodos.

Cada edición ha contado con una mesa de invitados locales, que contribuyen a ubicarnos en los diferentes contextos. En esta ocasión, organizamos un panel conmemorativo, a propósito de la celebración de los cuarenta años de la Bienal de La Habana, evento que, sin dudas, ha sido central para el campo artístico latinoamericano. A lo largo de catorce encuentros hemos comprobado

cómo su equipo se ha esforzado por generar un espacio para la circulación y el reconocimiento del arte y los artistas de Asia, África, América Latina y Medio Oriente. El intercambio fue emotivo y nos permitió recorrer la historia de la Bienal desde adentro y de la mano de sus protagonistas. Un momento memorable y de gran importancia para la reflexión fue cuando la Dra. C. Lilian Llanes Godoy reconoció: «El espacio de legitimación del arte es el espacio público».

La imagen que acompaña la gráfica de esta edición pertenece al destacado artista cubano Rafael Villares (La Habana, 1989). Se trata de la obra *Árbol de luz*, parte del proyecto Detrás del Muro, con el que participó en la duodécima Bienal de La Habana en 2015. La pieza nos pareció significativa para nuestro evento, no solo por su evocación a la crisis energética y su relación con la conservación del medioambiente, sino también porque, al proceder cada luminaria de un país diferente, nos permitía significar el esfuerzo conjunto que la red GEAP Latinoamérica imprime en cada uno de sus seminarios. Agradecemos especialmente a su autor por permitirnos emplearla, así como a cada uno de los participantes, provenientes de diez países: Ecuador, Colombia, España, Chile, Costa Rica, Paraguay, Perú, Brasil, México y Cuba.

La reunión de La Habana estuvo marcada por un importante número de envíos, tanto de reflexiones académicas como de propuestas artísticas, que confirmaron la vigencia y actualidad del arte público como campo de estudios en nuestra región, y permitieron la constatación del sostenido y creciente interés por la participación no solo de colegas veteranos, sino también de nuevos investigadores.

Dedicamos este octavo seminario a la memoria de uno de los miembros fundadores de nuestro grupo, el historiador del arte y arquitecto argentino Raúl Enrique Piccioni, fallecido el año pasado. Incluimos aquí un fragmento de la semblanza que sobre él escribió la profesora Teresa Espantoso Rodríguez, que forma parte de un volumen actualmente en edición que compilará sus trabajos, editado por GEAP Latinoamérica, el Centro Argentino de Investigadores de Arte y la Universidad de Buenos Aires:

Arquitecto, licenciado en Historia de las Artes, conservador de edificios, magíster en Historia, ese fue el derrotero que hizo Raúl a lo largo de su rica vida profesional. Estudios de su preferencia fueron la arquitectura de la ciudad y su relación con el espacio urbano y la actuación de teóricos y urbanistas respecto a este, así como la relación, dentro del entramado de la ciudad, del espacio

público y la escultura conmemorativa. Una mención aparte merece su contribución al desarrollo teórico del arte público en Argentina, donde vinculó las ideas planteadas en Europa con las desarrolladas por teóricos e intelectuales argentinos. En el ámbito de los museos tuvo una larga actuación, primero en el Museo de la Ciudad, donde fue jefe de Patrimonio, y luego en el Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires Cornelio Saavedra.

*Samuel Hernández Dominicis*

*Carolina Vanegas Carrasco*

*Sylvia Helena Furegatti*

BUENOS AIRES, CAMPINAS, CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2023

## Introdução

Sob o título «Ecologias da arte pública: hibridações e futuros possíveis», chegamos à oitava edição do Seminário Internacional sobre Arte Pública na América Latina que organizamos em conjunto com o Departamento de História da Arte da Faculdade de Artes e Letras da Universidade de Havana. Este ano, o GEAP comemora 15 anos de organização de seu Seminário, evento com o qual, a cada dois anos, assumimos o desafio logístico de nos conectar com universidades de diferentes países da América Latina. Com isso, esperamos contribuir não apenas para ampliar essa rede de trabalho e construção coletiva de conhecimento, mas também para refletir sobre a arte pública produzida nas diferentes cidades que sediam o evento, bem como compreender os diferentes contextos acadêmicos latino-americanos.

Nessa ocasião, escolhemos como diretriz o conceito de sustentabilidade entendido de forma ampla, aplicado a uma série de relações entre comunidades artísticas, sociais e políticas e suas consequentes hibridações em relação ao próprio campo, no que diz respeito à sua história, ao seu presente e ao seu futuro. O objetivo ao qual nos propusemos foi o de pensar juntos sobre como

essas relações e seus vínculos com o meio ambiente são sustentados e preservados em termos não apenas artísticos, mas também patrimoniais, moldando assim novas práticas e a geração de políticas públicas. Dessa forma, o seminário organizou-se em quatro eixos temáticos: ativismos, memórias, patrimônios e métodos.

A imagem que acompanha a programação visual desta edição é do proeminente artista cubano Rafael Villares (Havana, 1989). É a obra «Árbol de luz», parte do projeto *Detrás del Muro*, com o qual ele participou da décima segunda Bienal de Havana, em 2015. O trabalho demonstrou-se significativo para nosso evento, não apenas por remeter à crise energética e sua relação com a conservação ambiental, mas também porque ao compor cada luminária de um país diferente, nos permitia evocar o esforço conjunto que a rede GEAP América Latina empenha em cada um de nossos seminários. Agradecemos especialmente a Rafael Villares por nos permitir utilizar sua obra, bem como a cada participante desta edição, vindos de dez países diferentes: Equador, Colômbia, Espanha, Chile, Costa Rica, Paraguai, Peru, Brasil, México e Cuba.

A reunião de Havana foi marcada por um número importante de submissões, tanto de reflexões acadêmicas quanto de propostas artísticas, o que confirmou a validade e a relevância da arte pública como um campo de estudo em nosso território. Confirmou também o interesse contínuo e crescente na participação de colegas veteranos neste campo de pesquisa, bem como a forte presença de novos pesquisadores.

Dedicamos este oitavo seminário à memória de um dos membros fundadores do nosso grupo, o historiador da arte e arquiteto argentino Raúl Enrique Piccioni, falecido no ano passado. Incluímos aqui um trecho do perfil biográfico escrito sobre ele pela professora Teresa Espantoso Rodríguez, trecho esse que integrará um livro de sua obra compilada, em fase de edição, a ser publicado pelo GEAP América Latina, pelo Centro Argentino de Investigadores de Arte e pela Universidade de Buenos Aires:

Arquiteto, Bacharel em História das Artes, Conservador do patrimônio edificado, Mestre em História, esse foi o caminho de Raúl ao longo de sua rica vida profissional. Suas áreas preferidas de estudo foram a arquitetura da cidade e sua relação com o espaço urbano e o trabalho de teóricos e planejadores urbanos a esse respeito, bem como a relação entre o espaço público e a escultura comemorativa dentro do tecido da cidade. Merece destaque sua contribuição para o desenvolvimento teórico da arte pública na Argentina, na qual

relacionou as ideias apresentadas na Europa àquelas desenvolvidas por teóricos e intelectuais argentinos. No campo dos museus, ele teve uma longa carreira, primeiro no Museo de la Ciudad, onde foi Chefe de Patrimônio, e depois no Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires Cornelio Saavedra.

*Samuel Hernández Dominicis*

*Carolina Vanegas Carrasco*

*Sylvia Helena Furegatti*

BUENOS AIRES, CAMPINAS, CIUDAD DE MÉXICO, DEZEMBRO DE 2023





# Memorias

---



# El parasitismo como estrategia en las prácticas feministas y decoloniales de intervención social. Apuntes para la conformación de una nueva categoría estética

---

SAMUEL HERNÁNDEZ DOMINICIS<sup>1</sup>

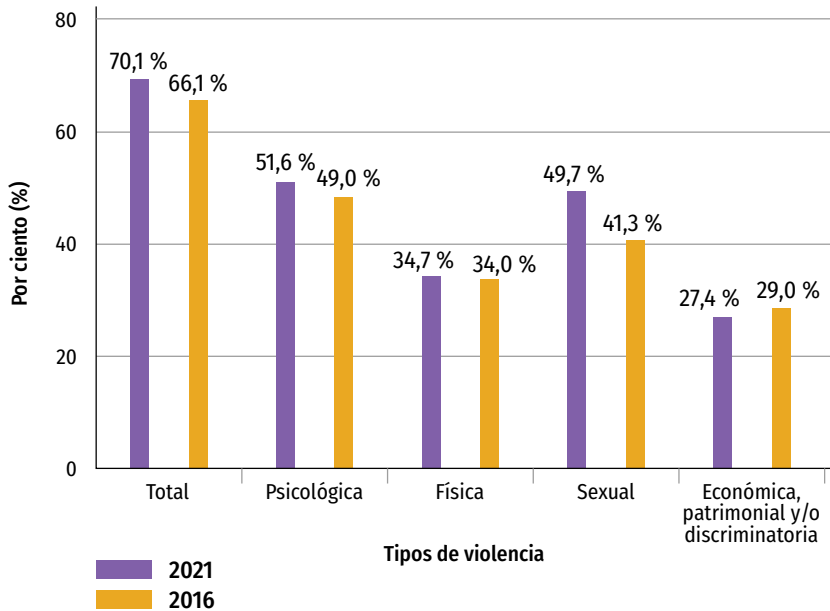
Durante los últimos cinco años en la república mexicana se ha verificado la creciente presencia de colectivos feministas, tanto en espacios digitales como públicos, que se han manifestado, desde un (ciber)activismo de marcado carácter social, con acciones de denuncia y protesta a propósito de la terrible situación que atraviesa el país. Según Sima Bahous, directora ejecutiva de ONU Mujeres (2022):

Vivimos en un momento en que los retos y las crisis crecen exponencialmente, los conflictos persisten en un mundo atenazado por el cambio climático y la pandemia de COVID-19. Millones de personas viven en situación de pobreza; el hambre y la inseguridad van en aumento. Estas amenazas fomentan la desigualdad y la discriminación de género, que en conjunto comprenden lo que el Secretario General de las Naciones Unidas denomina «la injusticia más abrumadora de todo el mundo» para las mujeres y las niñas. (p. 1).

En el contexto mexicano esta situación es aún más compleja. Según datos de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares, socializados en los tableros estadísticos de la página oficial del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2021), de las 65,5 millones de mujeres (el 51,2 % de la población en ese año), el 71,1 % tenía 15 años o más. De este grupo, el 70,1 % había experimentado, al menos, un incidente de violencia (psicológica, económica, patrimonial, física, sexual o discriminatoria), lo que representa un incremento porcentual de

<sup>1</sup> Universidad Iberoamericana.

cuatro puntos con respecto a 2016 (figura 1). Las más recurrentes fueron la psicológica (51,6 %), la sexual (49,7 %) y la física (34,7 %); y las entidades federativas de mayor incidencia, el Estado de México (78,7 %), la Ciudad de México (76,2 %) y Querétaro (75,2 %). Estas cifras concuerdan y respaldan la tendencia nacional sobre los presuntos feminicidios,<sup>2</sup> que han ido en aumento desde el año 2015 hasta la fecha (2015, 412; 2016, 608; 2017, 742; 2018, 898; 2019, 941; 2020, 946; 2021, 981; 2022, 954; 2023, 281 hasta el mes de abril).



**Figura 1.** Prevalencia total de violencia contra las mujeres de 15 años y más.

Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2021).

Debido a la urgencia del tema se han producido y socializado varios textos analíticos en el ámbito académico. Entre ellos destacan las diversas aproximaciones que Katya Olalde Rico realizó entre enero de 2012 y abril de 2016 como parte de su investigación doctoral. El volumen *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México* (2019b), resultado de este empeño, concentró sus principales hallazgos. Sobre estos regresó

<sup>2</sup> Así se maneja la información en el «Informe sobre violencia contra las mujeres», del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. [Consulta: 2023-8-12]. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1gh15U5y0t9jnnQ3hsNEcLf3iHm1JW-Km/view>.

con nuevas miradas en artículos como «Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas» (2019) y «Poner a las memorias en movimiento: pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México» (2022). Por su parte, el trabajo «Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: las pintas feministas como práctica estética», de Selma Rodal Linares (2021), coloca el punto de análisis en la relación de estos feminismos con el espacio público. Desde el ámbito del universo digital se localizan las tesis de maestría «Análisis del feminismo e igualdad en Twitter. Estudios de caso de los movimientos #NiUnaMenos y #MeToo», de Amanda Terés López (2021) y «Hacer visible lo invisible: feminismo organizado en Twitter y su lugar en la agenda gubernamental de género en México», de Silvana Andrea Leiva (2021), así como el artículo «La protesta feminista en México. La misoginia en el discurso institucional y en las redes sociodigitales», de Daniela Cerva Cerna (2020).

Es importante destacar que, cuando se habla de los feminismos contemporáneos, se hace referencia, sobre todo, a la emergencia de la llamada *cuarta ola* en el contexto global. Según autoras como Varela (2017) y Valcárcel (2019), las mujeres han logrado romper con la idea patriarcal que normalizaba la violencia de género y, como parte de este proceso, han compartido en redes sociales no solo actos de denuncia, sino también publicaciones que generan un sentido de pertenencia y comunidad entre ellas. Otras voces, como las de Pérez y Ricoldi (2018), Aránguez (2019) y Cobo (2019), señalan el carácter relacional del activismo digital con el que tiene lugar en el espacio público, al punto de ser el primero el medio fundamental por el que se convoca al segundo. El ciberespacio amplifica no solo el llamado a la acción, sino también su impacto.

Dentro de estos feminismos contemporáneos se encuentra el decolonial. Entre sus representantes más destacadas está la activista y teórica dominicana Ochy Curiel, quien ha señalado la importancia de colocar el eje de la reflexión y la enunciación de esta corriente en y desde lo contrahegemónico,<sup>3</sup> sobre todo con el objetivo de potenciar la capacidad crítica y la movilización fuera de los espacios académicos de circulación tradicional. Esta autora es continuadora de una historia que registra nombres como el de

<sup>3</sup> Al respecto, puede consultarse el texto de la autora titulado «La descolonización desde una propuesta feminista crítica», publicado en *Descolonización y despatrilcarización de y desde los feminismos de Abya Yala* (Curiel y Galindo 2015).

Angela Davis, Bell Hooks, Monique Witting, Audre Lorde y Aníbal Quijano. Por lo tanto, su voz descentra la mirada de la mujer blanca y transita de la práctica académica hacia la política.

### **El espacio virtual como extensión de las luchas en el espacio público**

Constantemente, a nivel global se verifica la importancia, así como la creciente incidencia de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). Estas no solo han mejorado nuestras vidas, sino que han llegado incluso a modificarlas. Evidencia de ello es la necesidad de establecer términos clasificatorios para caracterizar su interacción con las distintas generaciones que conviven en la actualidad. A la tradicional taxonomía (*silent generation*, *baby boom*, generación X, generación Y o *millennials*, generación Z o *centennials*) se une entonces la denominación nativos digitales. Esta clasificación define a las personas nacidas a partir de 1990 (fin de la generación Y e inicios de la Z), que manifiestan un comportamiento diferenciado en la forma en que se relacionan con celulares, *tablets*, computadoras y otros dispositivos inteligentes. Contrastan con el resto de los integrantes de la taxonomía los llamados inmigrantes digitales, pues han tenido que adaptarse paulatinamente a los cambios en un entorno caracterizado por la inmediatez y la obsolescencia programada.

Unido a ello, y a partir del confinamiento impuesto por las condiciones sanitarias asociadas al coronavirus (COVID-19) a finales de febrero de 2020, las redes se convirtieron en el espacio por excelencia para la interacción social. El incremento de las horas de conexión sirvió para establecer relaciones que exaltaban los sentimientos de comunidad y pertenencia. De ahí que no sea extraño entender cómo los activismos tradicionales, desarrollados en el espacio público, comenzaron a migrar también hacia el universo digital para dar lugar a los llamados ciberactivismos. En este sentido, las redes sociales se hicieron imprescindibles para visibilizar y viralizar sobre todo aquellas situaciones que habían gozado de cierto silenciamiento. Por lo tanto, se puede señalar que la pandemia fue el detonante que impulsó de forma radical la onda expansiva provocada a nivel internacional por el movimiento #MeeToo, surgido en octubre de 2017.

En el contexto mexicano, el 8 de marzo de 2020 se desarrolló la protesta identificada por los *hashtags* #UnDíaSinNosotras y #UnDíaSinMujeres. La marcha convocada partió del Monumento

a la Revolución y se dirigió hacia la sede del poder ejecutivo, ubicado en la Plaza de la Constitución. Según una publicación de la cuenta de Twitter del Centro de Orientación Vial de la Secretaría de Seguridad Ciudadana de la Ciudad de México (@OVIACDMX) (figuras 2 y 3), para las 16:23 horas se reportaba la presencia de ochenta mil mujeres manifestantes. Al día siguiente fue convocado un paro nacional bajo el lema: «¡El 9 ninguna se mueve!», por Las Brujas del Mar –colectiva feminista de Veracruz– que, según datos publicados por el periódico *Milenio*, detuvo al 45,5 % de la fuerza laboral mexicana (Ayala 2020).



**Figuras 2 y 3.** Capturas de pantalla de las cuentas @OVIACDMX [2020-3-8] y @brujasdelmar [2020-3-18].

Varios fueron los testimonios compartidos en redes sociales y en diversos medios de prensa asociados a la importancia de este evento y, sobre todo, al impacto que tuvo en sus participantes (figura 4). Por ejemplo, Marisa Real refirió para *El Economista*:

El #8M2020 fue mi primera marcha feminista y fue uno de los sentimientos más fuertes y conmovedores que he experimentado. Por primera vez en mi vida me sentí comprendida. Era increíble ver a tantas y tantas mujeres unidas por un solo motivo: justicia. Se podía sentir el hartazgo que todas llevamos cargando, pero sobre todo el apoyo entre mujeres. No podía evitar sentir un nudo en la garganta cuando todas coreábamos al unísono el «Mujer, escucha, esta es

tu lucha». Me encantó encontrarme con conocidas, o con mujeres famosas, como actrices o *influencers*, y darme cuenta de que esta lucha no tiene distinción de edades ni niveles socioeconómicos. (Las Mujeres 2020).



**Figura 4.** Las jacarandas de la Alameda Central. Imagen de la crónica fotográfica de Santiago Arau sobre las movilizaciones del 8 de marzo de 2020 en la Ciudad de México.

**Fuente:** Las Mujeres (2020).

Así arribó el 8 de marzo de 2021, el primer Día de la Mujer en el contexto de una pandemia mundial. Durante este tiempo el activismo no se detuvo. Colectivas –como se autodefinen– habitaron tanto el espacio físico como digital para impulsar e incidir en los procesos de transformación política a nivel individual y colectivo. Incluso, comenzaron a visibilizarse con mayor fuerza proyectos que planteaban el uso de las TIC y «la construcción de una Internet libre de violencias y la creación de espacios de encuentro que reivindicán y dignifican los saberes, la fuerza y el poder de las mujeres» (@LuchadorasMX). En este sentido, el mediactivismo<sup>4</sup> y el ciberfeminismo se convirtieron en prácticas cotidianas.

Según Leiva (2021), quien midió el alcance del activismo feminista en Twitter a partir de la observación de 4 596 publicaciones

<sup>4</sup> Se refiere a la utilización de herramientas multimediales para transformar las narrativas hegemónicas, a partir del desarrollo de relatos contrahegemónicos, que contribuyan a imaginar y materializar nuevos referentes del ser mujer. Es la definición sintética de uno de los ejes estratégicos de acción de la propuesta de Luchadoras.

de activistas en el país durante los años 2018-2021, «el discurso feminista en redes sociales tiene la capacidad de influir en el plano discursivo de la agenda de políticas de género, en tanto permite desafiar encuadres y discursos tradicionales sobre la realidad de las mujeres, proponer temas, impulsar el debate público y brindar herramientas a los tomadores de decisión» (p. 3). Señala, además, que las redes sociales cumplen cuatro funciones fundamentales: el posicionamiento temático, la educación y pedagogía, la articulación política/estratégica y la exigencia y el control al Estado. Siguiendo la clasificación de Walgrave y Van Aelst (2006), las dos primeras se acercan a lo discursivo/simbólico y las otras a lo político/sustantivo.

Como el espacio digital no está divorciado del público, pese a las restricciones sanitarias, también se marchó en 2021, pues como advierte Cerva (2020):

Las protestas de las colectivas feministas son un medio que sirve para demostrar cómo estas mujeres se sienten excluidas de un sistema político que se niega a poner como prioridad el tema de la violencia, la seguridad y protección de las mujeres. Es por ello que la indignación es el motor de la protesta, lo cual les permite organizarse y salir a las calles, así como ocupar el ciberespacio. (pp. 200-201).

Precisamente, el confinamiento que trajo consigo la pandemia exacerbó las exclusiones y las situaciones de violencia, inseguridad y desprotección. En los últimos años las marchas se han convertido en espacio catártico y de hermanamiento, donde el hartazgo y la indignación frente a la compleja situación que viven las mujeres en México han sido tanto detonantes como motores impulsores.

### **El parasitismo como estrategia de acción**

Por su visualidad, las pintas feministas se asemejan al grafiti, una práctica cultural tradicionalmente *underground* y contrahegemónica asumida desde la visión tradicional de las artes como un elemento disruptivo. Desobediencia civil, agresión y vandalismo son algunos de los elementos asociados a este lenguaje que hacen que no sea bien visto a nivel social. Las pintas, además, no discriminan superficies; intervienen paredes, cristales, calles y banquetas, edificios –patrimoniales o no– y monumentos históricos. Por esta razón, unida a los prejuicios históricos que ya carga el medio expresivo, se asumen como

agresiones al espacio donde ocurren. En los casos de análisis, según los señalamientos más comunes, atentan contra la ciudad, su belleza y, sobre todo, su historia o valor patrimonial, por lo que sus autoras son tachadas de ignorantes, vándalas, destructoras sin civilidad, etc.

Ante esta situación, destaca la práctica sistemática del gobierno de colocar vallas de metal frente a los sitios más importantes de la ciudad. De ahí que las feministas exijan que se tomen con ellas y sus cuerpos las mismas medidas de salvaguarda y protección; que los millones de pesos del erario público que se invierten en la bunkerización temporal de la urbe y sus espacios se destinen a programas para la reducción de las desapariciones, feminicidios, así como de los casos de violencia de género.

Desde el paradigma biológico, con la naturaleza como referente, el ámbito de las ciencias nos ofrece un término que permite analizar a cabalidad este tipo de prácticas feministas decoloniales. Se subvierte aquí el gesto de la ecocrítica, pues no se analiza cómo la naturaleza aparece reflejada en las artes, sino que, en un acto mimético, se toman de ella las herramientas para construir una metodología de análisis del abordaje estético. El parasitismo define un tipo de relación interespecífica (+)/(-) donde interactúan organismos de diversas especies dentro de una misma comunidad biológica. En esta uno de ellos –el parásito– vive a expensas del otro –el hospedero–. Como en todas las interacciones entre los seres vivos, el fin último es la supervivencia, por lo que este contacto se define a partir de los beneficios (+) y los perjuicios (-). El organismo parásito no tiene la capacidad de existir por sí mismo, necesita la presencia del hospedero para satisfacer sus necesidades energéticas, así como para reproducirse. De ahí que, hasta su muerte, esté obligado a convivir.

Desde su materialidad, las pintas existen sobre un soporte y muchas veces su elección amplía el mensaje, así como su impacto a nivel social. Las activistas han descubierto a golpe de práctica que las superficies de monumentos y edificios de gobierno –generalmente con carácter histórico o patrimonial– producen una particular recepción en los espectadores y que, sobre todo, resemantizan el mensaje a partir de sus significados. Muchas veces la intervención conlleva de forma implícita un gesto de revisionismo crítico, pues sucede sobre sitios mal generizados o que han representado a lo largo de la historia la personificación de los brazos del poder colonial y sus estructuras de dominación hegemónica. Por ello, estas pueden ser consideradas parásitas y sus soportes, los hospederos.

A partir de esta asignación de roles, la relación interespecífica (+)/(-) queda mucho más clara en acciones como las pintas. Si bien estas no se reproducen, su mensaje sí; y es justo a partir de su relación con el hospedero que su valor comunicativo se potencia. Enunciaciones realizadas por las principales autoridades de la ciudad y el país en 2019 –dígase la jefa de gobierno de la Ciudad de México, Claudia Sheinbaum Pardo, y el presidente, Andrés Manuel López Obrador–, resumidas en consignas como «No son las formas», «Es una provocación», así como en discursos antifeministas, replicados en las redes sociales por *bots* bajo los hashtags #EllasNoMeRepresentan y #AsíNoMujeres, dan cuenta de la percepción negativa de las prácticas feministas y sus efectos (Cerva 2020).

Así como sucede en el contexto de la medicina donde se buscan vías para evitar, enfrentar y eliminar al parásito mediante acciones de prevención y tratamiento, en las prácticas feministas decoloniales en el espacio público se persiguen procederes semejantes. Sin embargo, en este último caso los esfuerzos se concentran en su manifestación más inmediata y no en las causas que las provocan. Por un lado, las vallas metálicas colocadas ante edificios y monumentos funcionan como frontera protectora al tiempo que se convierten durante unas horas en pizarras que tras la manifestación son removidas. Por el otro, la remoción inmediata de las intervenciones es una forma de neutralizar y eliminar al ente parásito.

Tanto en las marchas del 16 de agosto de 2019 como en las del 8 de marzo de 2020 y 2021 se registraron numerosas pintas en diversas superficies: el Ángel de la Independencia, la explanada del Zócalo, las vallas frente al Palacio Presidencial, etc. Como resultado y de forma expedita se procedió después de cada actividad a su eliminación por parte del personal de limpieza de la ciudad. Es importante destacar que ninguno de los integrantes de dicho cuerpo posee formación ni experiencia para retirar de forma correcta las capas pictóricas, lo que se evidenció en el uso de *thinner* (diluyente), tratamiento que, en este caso, fue aún más agresivo que la propia pinta. Por ello se afirma que el señalamiento de la destrucción del patrimonio carece de sustento, al no tomar el gobierno las medidas requeridas para su restauración. En este sentido, el perjuicio es causado por el parásito, fundamentalmente a nivel visual, y es señalado de forma constante por el discurso hegemónico, pero, en la materialidad, el propio Estado contribuye a este a partir de una mala gestión de sus acciones.

Como se afirmó con anterioridad, el fin último de la relación interespecífica es garantizar la supervivencia. A golpe de práctica, las activistas han aprendido que la documentación de estas intervenciones y su publicación en las redes sociales las extiende de forma indeterminada (figura 5).



**Figura 5.** Plancha del zócalo de la Ciudad de México. Imagen de la crónica fotográfica de Santiago Arau sobre las movilizaciones del 8 de marzo de 2020 en la Ciudad de México.

**Fuente:** Las Mujeres (2020).

Una característica de las pintas es la disolución de la autoría, pues el gesto se concentra en evidenciar el dolor y la inconformidad colectiva. El resultado visual tras la marcha o intervención es cercano al palimpsesto; no habita en ellas el sesgo moderno de la concepción artística. No se necesita preparación ni experiencia, más allá de la vivencia cotidiana de la violencia en cualquiera de sus manifestaciones. Los trazos devuelven catárticamente el hartazgo y resuena en ellos un *#bastaya*.

### **Lo postrero como una posible categoría estética**

¿Cómo relacionar el punto de vista estético con los resultados visuales de las prácticas feministas en el espacio público? Una mirada rápida evidencia que las categorías tradicionales (lo bello, lo feo, lo sublime, lo grotesco, lo trágico, lo cómico, etc.) no son suficientes para analizarlas con la profundidad que ameritan. Asumir acríticamente una postura, justificada en una determinada idea de lo feo para criminalizarlas, proscribirlas o descartarlas es el camino más fácil para obviarlas y no reparar en su potencial político. De ahí la importancia de

comenzar a construir nuevas clasificaciones para abordar este tipo de fenómenos.

En este sentido, como gesto iniciático para la reflexión futura, se plantea la posibilidad de formular lo postrero como una categoría de análisis. Del latín vulgar *postrarius*, con el sufijo *-arius* por analogía con *primarius*, surgió *postrēmus*, que llegó a nuestros días como *postrero*. Como adjetivo tiene distintos usos, entre los que destaca ‘último de una serie o sucesión y localización del punto más remoto, donde puede o no precisarse la distancia’. Lo postrero, en el caso específico de las intervenciones, lleva a pensar en lo que sucede con las pintas una vez concluidas y, sobre todo, a partir de las acciones tomadas ante sus huellas o vestigios. Por lo tanto, esta clasificación activa el resultado en el tiempo, aun cuando el gesto sea eliminado, y acentúa su incidencia en el espacio público y político. Veamos cómo se podría instrumentalizar el análisis en el caso de las pintas realizadas en el Ángel de la Independencia y en las vallas.

En el abordaje propuesto por Rodal Linares (2021), el Ángel de la Independencia es leído como uno de los monumentos insignes de la identidad hegemónica mexicana. Sin embargo, las pintas realizadas en 2019 sobre este tuvieron el potencial de redistribuir lo sensible, a partir de la inscripción del disenso y la materialización de los afectos y el ruido. A partir de una lectura de las prácticas estéticas y la dimensión política de los postulados de Jacques Rancière, las acciones feministas decoloniales, específicamente las pintas sobre monumentos y edificios fundamentales de la ciudad, pudieran ser susceptibles de ser leídas como activismo.

En esta hibridación, resultado de los términos *arte* y *activismo*, se hace casi imposible diferenciar dónde comienza uno y termina el otro. Como expresión de resistencia reivindicativa implica riesgos y desbordes hacia espacios públicos donde se tensan los límites de lo permisible y se redefinen a la vez los significados. Sin embargo, para Rodal Linares (2021), si bien existen semejanzas, no se debería asumir este paradigma al no existir una pretensión artística en el gesto, ni mucho menos la intención de discutir significados asociados al campo artístico. Aun así, es válido destacar que, como la práctica es anónima y colectiva, pudiera fácilmente involucrar a un grupo de artistas entre sus gestoras.

Rodal Linares (2021) se resiste a ello por la recepción de la intervención del monumento, que se extiende de forma metonímica a otros soportes. Las pintas desterritorializan las prácticas estéticas en la medida en que el régimen artístico coloca a las mujeres y su supervivencia en una escala de valores inferior a la protección de

edificios, paredes y monumentos. Esto queda resumido en graffias como «El piso tiene más derecho» (figura 6). No obstante, ello no significa que se eludan las claves que ofrece la reflexión sobre su carácter estético ni su potencial performativo.



**Figura 6.** Imagen tomada durante las pintas feministas.

**Fuente:** Hernández (2021).

Pero regresemos a la pregunta que motiva este acápite: ¿cómo activar lo postrero en estas pintas? Sin negar su potencial durante la marcha y la intervención del monumento, su impacto se redimensionó a partir de las acciones devenidas con el tiempo. Como parte de la gestión del gobierno por eliminarlas, se restringió el acceso a este punto de la ciudad mediante la colocación de una valla contenedora. Mientras el espacio estuvo cerrado, el enclave se convirtió en un recordatorio de las demandas feministas a la

vez que evidenciaba cómo se coartaban los cuerpos y los reclamos de estas mujeres en el más tradicional sentido foucaultiano de vigilar y castigar. De igual forma, acto seguido a la manifestación, como antes se mencionara, se trataron de suprimir los trazos mediante la limpieza no profesional en un gesto que, dirigido a la salvaguarda del monumento, terminó convirtiéndose en una agresión. Mientras las pintas eran ocultadas en el espacio físico, desde el ciberespacio eran compartidas, replicadas y magnificadas más allá de las fronteras locales y nacionales.

Si como se reconoció anteriormente, el monumento constituye una encarnación de lo mexicano desde una visión hegemónica, las pintas parásitas lo transforman. El Estado se ve entonces compelido a curar al hospedador enfermo y en ese intento reproduce las dinámicas opresivas de violencia que experimentan los cuerpos de las manifestantes. Sustraer de la visualidad urbana parte de la base y el cuerpo del monumento lo desterritorializa, replica metafóricamente el padecimiento de las mujeres y, mediante el movimiento metonímico, lo convierte en cuerpo femenino.

En el caso de las vallas intervenidas frente al Palacio Presidencial la operatoria fue semejante. Las pintas pretendían restituir, mediante los nombres propios, la memoria de las víctimas de feminicidios. A la vez, el memorial resultante serviría de reclamo y recordatorio al gobierno de su casi nula respuesta ante esta situación. Desde la mirada que evoca lo postrero como categoría, el muro funcionaba como un dispositivo discursivo al interior de aquellas prácticas comunicativas que pretendían apuntar la acción preventiva frente al posible brote parásito.

El propio López Obrador (2021) los definía como «provocadores», «autoritarios», «fascistoides», ellos, en sentido general, y con el empleo de enunciaciones en plural caracterizadas por la ausencia u omisión de sujetos. Curiosamente, aunque manifestó que no se recurriría a la violencia —«nunca vamos a reprimir al pueblo»—, reconoció que las vallas se colocaban «frente a las mujeres que van a protestar» y no frente a los sujetos antes mencionados como enemigos. De ahí que, en un discurso donde aparecían enunciadas las categorías *pueblo* y *enemigo* mediante alusiones directas, las féminas quedarían en un aparente espacio de indefinición, donde bien podían ser (re) presentadas en un extremo u otro.

Como apunté en un ensayo sobre el tema en proceso editorial,<sup>5</sup> el teórico Ernesto Laclau en los textos *Los fundamentos retóricos*

<sup>5</sup> «Mujeres y espacio público: ante el muro, las disputas».

*de la sociedad* (2005) y *La razón populista* (2014) analiza la dimensión política del lenguaje y su empleo para reafirmar y actualizar la hegemonía de un determinado discurso, sobre todo a partir de la metáfora y los movimientos internos en su relación semántica con la metonimia. Desde una relectura de los postulados de Gérard Genette Laclau (2014) observa cómo estas figuras retóricas coexisten una al interior de la otra mientras se sostienen y se interpenetran. *Pueblo, enemigo, mujeres, ellos, fascistoides*, etc. no son más que cristalizaciones metafóricas de contenidos «cuyos vínculos analógicos son el resultado de ocultar la contigüidad contingente de sus orígenes metonímicos» (p. 80).

Al acercarnos a la definición que maneja sobre *hegemonía*, dígase aquella «operación por la que una particularidad asume una significación universal inconmensurable consigo misma» (Laclau 2005, p. 95), resalta 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 en 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» (p. 95).

Desde este enclave teórico se podrían formular interrogantes significativas para el análisis. Al interior de las formulaciones discursivas del presidente, ¿son esas «mujeres que van a protestar» parte del significante pueblo o enemigo? ¿Será acaso el acto de la represión o la provocación el que las desplace de una categoría a otra? ¿Qué significación universal asume o debe asumir la particularidad «las mujeres que van a protestar» en el discurso oficial?

La acción generada por ellas elevada a la dimensión de *performance*, no solo desnudó la implicación política de la metáfora en el discurso presidencial, sino que, además, evidenció el pésimo manejo por parte del gobierno de la precaria situación en que viven millones de ciudadanas, agravada en el contexto de la pandemia. Nos referimos, 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 –si es que llegan a estos–. Así, de manera espontánea, la valla protectora fue transformada en monumento-memorial. El mal llamado muro de la paz transmutó en el de la vergüenza, alquimia

política del empoderamiento del espacio público que cuestionaba, de forma contundente, la gestión del Estado.

Con este gesto, víctimas y victimarios se reunían póstumamente en un mismo espacio geográfico para dar cuerpo a la definición de *feminicidio* de Marcela Lagarde (2008), que señala la culpabilidad del Estado mexicano en estos crímenes al ser incapaz de salvaguardar la vida de las mujeres (figura 7). La propia autora reconoce esta ineficacia en el ensayo «Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres»: «Para que se dé el feminicidio concurren, de manera criminal, el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión parcial o total de autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes» (p. 216).

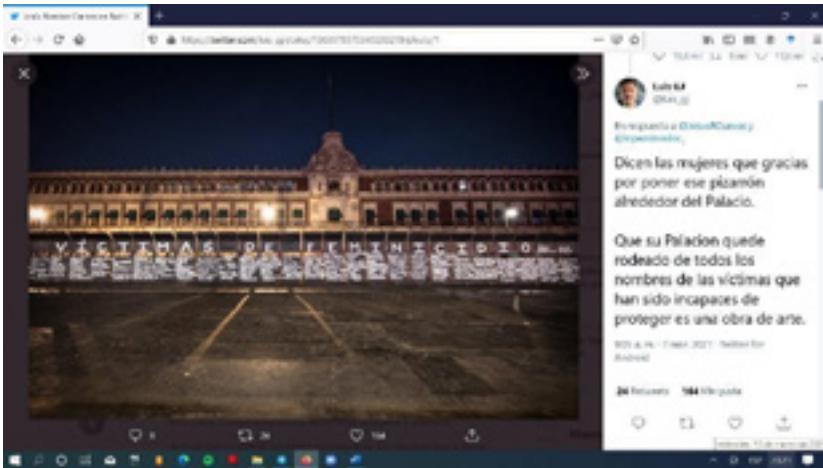


Figura 7. Captura de pantalla tomada del perfil de Twitter de @Luis\_gj [2021-3-10].

A diferencia de la Antígona de la tragedia clásica, estas mujeres no tienen un cuerpo que enterrar, lo que hace imposible administrar un lugar para guardar la muerte. Al no tener una lápida para inscribir solo queda para ellas (re)vivir un ciclo de (re)presentación del duelo y del cuerpo ausente en la memoria. La única forma de dar testimonio es mediante su propia anatomía, su clamor y su llanto. Durante esta acción, la valla sirvió como superficie de inscripción para presentar frente al agresor los cadáveres desaparecidos; un acuerpamiento sororo, tanto físico como simbólico, que permitió al fin la concreción de un espacio de lamento para todas más allá de sus corporalidades: la resonancia de un clamor de furia y rabia. Al fin lograban

desafiar públicamente al poder con la sepultura simbólica de sus seres queridos y la inscripción de sus nombres en el muro, que se convertía a la vez en memorial, cripta y monumento.

## Conclusiones

Con su incidencia, tanto social como digital, las mujeres manifestantes han logrado posicionar el tema de la violencia como un aspecto clave dentro de la agenda pública, sobre todo a partir de la participación de los sectores más jóvenes, su relación con las TIC –específicamente el dominio de las redes sociales– y el constante cuestionamiento al poder hegemónico, que ha tenido amplia cobertura por los medios de comunicación masiva y ha sido replicado por miles de internautas.

El parasitismo, entendido como metáfora para instrumentalizar el análisis de la estrategia asumida por las prácticas feministas decoloniales para la intervención social, ayuda a caracterizar, de forma específica y diferenciada, la relación entre las pintas y sus soportes, atendiendo a cada uno de sus momentos o estadios. En otras palabras, permite asentar una metodología no viciada ni por el campo de lo artístico ni por el histórico, sociológico o político. A la vez, mediante la respuesta médica, nos permite caracterizar el accionar del poder hegemónico y advertir que las causas reales siguen sin ser abordadas. De ahí que estas prácticas interventoras se repitan de forma cíclica.

Lo postrero, como categoría estética, ayuda a entender, en un tiempo extendido más allá de la propia intervención material, la relación presencia/ausencia, que desdibuja los límites de su impacto y replica desde el discurso hegemónico y sobre sí mismo las prácticas denunciadas; en un intento de silenciamiento el perpetrador se pone en evidencia y magnifica el reclamo. Por otra parte, una vez que el gesto es neutralizado o eliminado mediante la expulsión del parásito del cuerpo hospedador, los ciberactivismos se encargan de generar, a través de las redes sociales, las condiciones para que vuelva a la vida y habite de forma simbólica los imaginarios. Activar lo postrero como un modo de relación sensible implica entonces buscar algo más; pensar en las potencialidades del gesto más allá de sí mismo y su duración; advertir de forma premeditada los mecanismos futuros que este echa a andar.

## Referencias bibliográficas

ARÁNGUEZ SÁNCHEZ, TASIA (2019). «La metodología de la concienciación feminista en la época de las redes sociales». *Ámbitos*, n.º 45,

- pp. 238-257. [Consulta: 2022-12-2]. Disponible en <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2019.i45.14>.
- AYALA, GUILLERMINA (2020). «El paro nacional del 9M tuvo un impacto de 37 000 millones de pesos». *Milenio*, 10 de marzo. [Consulta: 2023-4-3]. Disponible en <https://www.milenio.com/especiales/9-impacto-37-000-millones-pesos>.
- CERVA CERNA, DANIELA (2020). «La protesta feminista en México. La misoginia en el discurso institucional y en las redes sociodigitales». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 65, n.º 240, pp. 177-205. [Consulta: 2023-11-3]. Disponible en <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.240.76434>.
- COBO, ROSA (2019). «La cuarta ola feminista y la violencia sexual». *Paradigma*, n.º 22, pp. 134-138.
- CURIEL, OCHY; GALINDO, MARÍA (2015). «Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala». [Consulta: 2022-10-21]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4862363>.
- DELEUZE, GILLES (1985). *Cinéma-2: L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- HERNÁNDEZ ORTEGA, HANNA (2021). «Pensando las pintas feministas desde la arquitectura». *925 Artes y Diseño*, año 8, edición 32. [Consulta: 2023-9-10]. Disponible en <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2021/11/04/pensandopintasfeministasdesdearquitectura/>.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (2021). «Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares». [Consulta: 2023-1-26]. Disponible en <https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/>.
- LACLAU, ERNESTO (2005). *La razón populista*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LACLAU, ERNESTO (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LAGARDE, MARCELA (2008). «Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres». En Margaret Bullen y Carmen Diez (comps.), *Retos teóricos y nuevas prácticas*. España: Ankulegi.
- LEIVA, SILVANA ANDREA (2021). «Hacer visible lo invisible: feminismo organizado en Twitter y su lugar en la agenda gubernamental de género en México» [tesis de maestría]. Ciudad de México: Centro de Investigación y Docencia Económicas. [Consulta: 2023-11-16]. Disponible en <http://hdl.handle.net/11651/4488>.
- LÓPEZ OBRADOR, ANDRÉS MANUEL (2021). *Mensaje desde Palenque*. Alocución del presidente el 7 de marzo de 2021. [Consulta: 2023-10-7]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QWcYIk4g7LQ>.

- LAS MUJERES (2020). «#8M2020 en México: crónica oral de una marcha histórica por las mujeres». [Consulta: 2023-5-17]. Disponible en <https://www.economista.com.mx/politica/8M2020-en-Mexico-cronica-oral-de-una-marcha-historica-por-las-mujeres-20200313-0070.html>.
- OLALDE RICO, KATYA (2019a). «Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas». *Debate feminista*, vol. 58, octubre, pp. 1-30.
- OLALDE RICO, KATYA (2019b). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Ciudad de México: Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A. C.
- OLALDE RICO, KATYA (2022). «Poner a las memorias en movimiento: pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México». *Miradas*, vol. 6, pp. 199-212.
- ONU MUJERES (2022). «Informe anual». [Consulta: 2023-7-11]. Disponible en <https://www.unwomen.org/es/informe-anual/2022>.
- PALACIOS, JOSÉ TOLOSA; CHIARETTA, ALICIA; LOVERA, HERNÁN (2006). *El parasitismo. Una asociación interespecífica*. Argentina: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- PÉREZ, OLÍVIA; RICOLDI, ARLENE (2018). «A Quarta Onda do Feminismo? Reflexões sobre Movimentos Feministas Contemporâneos». En *42.º Encontro Anual da ANPOCS GT8-Democracia e desigualdades*. Caxambú, Brasil, octubre. [Consulta: 2023-3-14]. Disponible en <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt08-27/11177-a-quarta-onda-do-feminismo-reflexoes-sobre-movimentos-feministas-contemporaneos/file>.
- PÉREZ PORTO, JULIÁN; GARDEY, ANA (2021). *Postrero. Qué es, definición y concepto*. [Consulta: 2023-5-25]. Disponible en <https://definicion.de/postrero/>.
- RODAL LINARES, SELMA (2021). «Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: las pintas feministas como práctica estética». En Ingrid Sánchez Téllez y Raúl Antonio Cera Ochoa (coords.), *Cuerpos diseñados. Ensayos sobre el cuerpo imaginado latinoamericano*, pp. 209-262. Bogotá: Fundación Universitaria San Mateo.
- TERÉS LÓPEZ, AMANDA (2021). «Análisis del feminismo e igualdad en Twitter. Estudios de caso de los movimientos #NiUnaMenos y #MeToo» [tesis de maestría]. Madrid: Universidad a Distancia de Madrid. [Consulta: 2023-7-12]. Disponible en <https://www.academica.org/amanda.teres.lopez/2>.
- VALCÁRCEL, AMELIA (2019). *Ahora, feminismo. Cuestiones candentes y frentes abiertos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- VARELA, NURIA (2017). *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia*. Barcelona: Ediciones B.
- WALGRAVE, STEFAAN; VAN AELST, PETER (2006). «The Contingency of the Mass Media's Political Agenda Setting Power: Toward a Preliminary Theory». *Journal of Communication*, vol. 56, n.º 1, pp. 88-109.

## Anexo

### Cuentas consultadas:

**LAS BRUJAS DEL MAR.** Colectiva feminista de Veracruz, México (@brujasdelmar). 117,3 mil seguidores. Se unió en septiembre de 2019/Veracruz, Veracruz de Ignacio de la Llave.

**EQUIS JUSTICIA.** EQUIS Justicia para las Mujeres, organización feminista que contribuye al ejercicio de los derechos humanos para alcanzar la justicia social (@EquisJusticia). 25,7 mil seguidores. Se unió en abril de 2013/México.

**INTERSECTA.** Somos una organización feminista que se dedica a la promoción de políticas públicas para la igualdad (@intersectaorg). 16,1 mil seguidores. Se unió en agosto de 2019/Ciudad de México.

**LUCHADORAS.** Hay mujeres guerreras que hacen de sus vidas una revolución. Aquí las conoceremos. Ellas son LUCHADORAS (@LuchadorasMX). 44 mil seguidores. Se unió en julio de 2012/México.

**MAREA VERDE MÉXICO.** Todas las mujeres, todos los derechos. Red Mexicana de Colectivas Feministas (@MareaVerdeMX). 38,7 mil seguidores. Se unió en junio de 2018.

**MORRAS HELP MORRAS.** Trabajamos en la periferia. Los bordes son nuestro lugar de enunciación, la interseccionalidad nuestra brújula política (@helpmorras). 25,1 mil seguidores. Se unió en marzo de 2018/Aguascalientes, México.

**RED NACIONAL DE REFUGIOS, AC.** Coordinar y fortalecer refugios para mujeres promoviendo la igualdad de género, la prevención, atención, la erradicación de la violencia y el empoderamiento (@RNRoficial). 13,7 mil seguidores. Se unió en julio de 2012.

**VOCES FEMINISTAS.** Portal digital que aborda temas y noticias desde una perspectiva feminista a favor de la diversidad y la igualdad (@VocesFeminista). 47,5 mil seguidores. Se unió en noviembre de 2015/Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.



# A contemporaneidade da poética de Joseph Beuys de uma perspectiva decolonial-conexões de heranças bioculturais nas obras de Cecília Vicuña, Uýra Sodoma e Leeroy New

---

MARCOS RIBEIRO DE MORAES<sup>1</sup>

RENATA ZANGELMI DE CASTRO SANTOS<sup>2</sup>

Em dezembro de 1978, o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) publicou um apelo público, «Aufruf zur Alternative» (Apelo para uma Alternativa), na seção cultural do jornal *Frankfurter Rundschau*. Amplamente citado como o manifesto do artista no qual ele delineia as políticas do futuro Partido Verde, naquele artigo ele reitera seus ideais implantados em projetos anteriores dedicados à democracia direta e à reforma educacional e insiste que todos os europeus devem demandar uma alternativa radical tanto ao capitalismo como ao comunismo. A solução de Beuys seria uma «terceira via» alternativa, aquela pela qual a sociedade seria reorganizada pelo indivíduo através de sua própria iniciativa criativa, denominada por ele «escultura social». Quarenta e cinco anos passados, o manifesto de Beuys continua atual. Discutiremos a atualidade do pensamento do artista tendo como eixo de análise sua preocupação socioambiental. Na obra de Beuys, ser humano e natureza estão integrados e, portanto, a conscientização da necessidade de preservação do meio-ambiente está no cerne de muitas de suas criações artísticas (Borer 2001).

O pensamento, a vida e a obra de Joseph Beuys se confundem e formam um conjunto indissociável como uma das mais influentes e revolucionárias trajetórias poéticas da arte contemporânea Ocidental da segunda metade do século xx. Artista de visão essencialmente humanista, Beuys elege todo indivíduo não só como um revolucionário, mas também como um artista, responsável

<sup>1</sup> Universidade Estadual de São Paulo.

<sup>2</sup> Universidade Estadual de Campinas.

por contribuir na construção de uma nova sociedade, definida por Beuys como «escultura social». Para ele, arte e fazer artístico são considerados instrumentos poderosos de remodelação e reestruturação da sociedade ao alcance de todo e qualquer indivíduo «todo ser humano é um artista».<sup>3</sup> Há, intrínseca e indissociavelmente no pensamento beuysiano, uma crença nos poderes curativo e regenerador da arte na vida de cada ser humano e de toda e qualquer comunidade, grande ou pequena (Demarco 2017).

A figura simbólica que Beuys constrói para o público é a do artista como xamã, um artista ativista, aquele que acredita no poder que transcende da sua obra formal e contamina a ação humana, que acredita no papel de reconectar o ser humano à natureza e, assim, transformar a coletividade em direção a um convívio mais harmônico com o meio-ambiente. Na base dessa construção mitológica está a história (supostamente) inventada sobre como ele foi salvo de seu acidente de avião na região da Criméia durante a II Grande Guerra. Povos originários daquele lugar, os tártaros, teriam resgatado Beuys, enrolando-o em tradicionais cobertores de feltro e aquecendo-o com gordura animal. A partir dessa lenda, Beuys cria as bases para o caráter terapêutico de suas proposições artísticas como um campo aberto para a redenção do ser humano de suas crises, mas também explica o porquê dos materiais mais presentes em suas obras, especialmente o feltro e a gordura animal, elementos que representam uma forma de proteção, através do calor, como materiais orgânicos que possibilitam uma relação vital à natureza, lembrando como o ser humano é parte integrante dela (Walters 2010).

Na intervenção urbana denominada *7000 carvalhos*, proposta para a sétima edição da Documenta de Kassel, Alemanha, Beuys concretizou sua ideia de «escultura social», transformando o espaço urbano com a colaboração de associações de moradores, a prefeitura local e organizações não-governamentais, todos unidos a fim de esculpir uma nova paisagem na cidade (figura 1). Plantar 7000 carvalhos em Kassel significaria o início simbólico do que Beuys chamava «rearborização vital da Terra» e, como tal, era fundamental relacionar simbolicamente cada ato de

<sup>3</sup> A ideia de «escultura social» pode ser vista como uma resposta à falência dos projetos da modernidade, das suas narrativas utópicas como o marxismo e o iluminismo, de um mundo em que a realidade não se traduziu em garantia de proteção de valores democráticos, de liberdade e igualdade, de justiça social, de crescimento e desenvolvimento auto-sustentável. Nesse contexto pós-moderno, de desencantamento, a tentativa do pensamento de Joseph Beuys é o de ressignificar o mundo, de reencantar a realidade por meio da potência criativa da arte.

plantação de um carvalho a uma coluna de pedra basáltica. Desse modo, por meio do ato humano, uniam –se dois símbolos naturais fundamentais para o repertório de Beuys– a pedra basáltica, de origem vulcânica, a representar a força imutável do centro da Terra, e o carvalho, árvore de crescimento lento e de madeira extremamente sólida, considerada sagrada pelos sacerdotes celtas (os druidas), os quais utilizavam o carvalho para demarcar seus locais de culto e devoção (Jordan 2016).



**Figura 1.** Beuys e cidadãos cavam para plantar carvalhos, 1982.

Fonte: Alamy (2023).

O legado de Beuys parece ter sobrevivido apesar da incompreensão da fortuna crítica de sua época. Claramente estamos diante de uma obra que não é passível de ser domesticada; ela transborda para além de um sistema das artes ainda muito conservador em meados dos 1980, quando da morte do artista (naquele momento o sistema das artes na Europa passava por uma revalorização da pintura e da arte como aquilo que é «beautifully crafted»). Acreditamos, porém, que em plenos anos 2020s, celebrado o centenário de Joseph Beuys e amplamente consolidadas as teorias decolônias da arte, possamos avançar no estabelecimento de diálogos profícuos entre o pensamento do alemão e artistas contemporâneos do Sul Global que rompem com a hegemonia do pensamento eurocêntrico.

### **As bases teóricas. O pensamento como arquitépago**

Apesar de o legado beuysiano ainda ressoar no presente, é preciso, primeiramente, deixar claro que ele é o resultado de seu tempo, da trajetória vivida pelo artista e, portanto, não poderia ter sido produzido fora de seu contexto histórico e geográfico. O que podemos fazer é atualizar tal legado por meio da construção de pontes teóricas que tornem possíveis a conversa da obra de Joseph Beuys com o momento presente da arte pública contemporânea.

Aqui introduzimos o pensamento decolonial de Édouard Glissant, o qual, a nosso ver, de uma maneira criativa ímpar, reposiciona o fazer artístico no centro das ações humanas. Glissant, escritor, poeta, ensaísta e filósofo nascido na Martinica em 1928, apesar de ter uma obra iniciada na segunda metade do século xx, acaba por ter um reconhecimento mais amplo na esfera da arte contemporânea a partir do final dos anos 1990, quando o curador suíço Hans Ulrich Obrist, diretor da Serpentine Gallery em Londres, passa a difundir e criar projetos todos baseados nos ensinamentos de Glissant.

O núcleo do pensamento de Glissant desafia a hegemonia eurocêntrica (Norte Ocidental) do conhecimento, ele está centrado na sua experiência de homem negro nascido numa colônia francesa nas Antilhas. E, portanto, é um pensamento a visibilizar o que estava invisível nas narrativas criadas pelos chamados «vencedores» da história, por aqueles que lideraram o processo de colonização do Sul Global sobre o qual o capitalismo mundial se desenvolveu via exploração do tráfico negreiro transatlântico, por meio da extração ou cultivo de matérias-primas, pela dizimação dos povos originários e pela destruição dos ecossistemas locais. Decolonial significa não apenas reconhecer esses abusos

como também continuar a resistir na luta contra a colonialidade, a face obscura do projeto da modernidade, procurando transcendê-la dado que ela permanece operando ainda nos dias de hoje em um padrão global de poder (Demos 2016).

O mundo, tal como apresentado por Glissant, é bem mais complexo do que o mundo de Beuys, não apenas porque se trata de um mundo mais amplo e diverso, um mundo cujo motor do crescimento econômico foi a colonização do Sul Global pelo Ocidente do Norte, como também é um mundo mais complexo nos termos de uma globalização econômica, social e cultural muito acelerada graças à livre circulação de capital financeiro e aos desenvolvimentos da era das comunicações e tecnologias digitais. África, América-Latina, Oriente Médio, Sudeste Asiático emergem como zonas de exploração, a periferia do capitalismo que padece dos efeitos nefastos causados pela colonização: baixo crescimento econômico, grandes desigualdades sociais, fluxos migratórios em massa e colapso ambiental. Efeitos esses que já batem, de forma sistemática, às portas do Ocidente do Norte.

Como então pensar num projeto de utopia, feito Beuys, num mundo tão caótico e hiper-complexo? Para Glissant, é preciso abandonar a forma de pensar e de gerar conhecimento determinada pelo capitalismo ocidental, caracterizadas pelo reducionismo lógico-causal e pela superioridade da ciência e da técnica sobre as demais áreas de conhecimento, inclusive sobre a natureza. Só então é possível se abrir para a escuta, para a troca, a inter-conectividade entre formas e experiências alternativas de conhecimento; incorporar o sujeito diaspórico, a vagar, nômade, pelo mundo; incorporar os saberes tradicionais dos povos originários das zonas de colonização; é preciso, acima de tudo, inter-relacionar e conectar os vários pontos do mundo numa estratégia de pensamento chamada «arquipelágica» (oriundo de arquipélago, o coletivo de ilha).

Quando Glissant usa esse termo, ele o imagina como oposição às restrições conservadoras –e possivelmente mais nacionalistas– dos continentes. O fluxo de conhecimentos e de trocas dentro de um conjunto de ilhas é mais intenso, fluido; ele possibilita o encontro de realidades de lugares distintos, estrangeiros. Os arquipélagos, diferentemente de continentes, são um terreno fértil para a «crioulização» –a concepção utópica de Glissant para duas diferentes culturas que se misturam uma à outra, produzindo algo completamente novo–. Nas palavras do filósofo, «eu posso mudar ao intercambiar com os outros, sem me diluir ou me perder de mim mesmo» (Glissant e Obrist 2022, p. 55).

Para Glissant, é somente na incorporação do outro, do diferente ou desconhecido, sobretudo daquele outro que se fez invisível pela colonização, é que podemos encontrar caminhos coletivos para um mundo melhor. Cada um de nós precisa da memória do outro, menos porque se trata de uma virtude de compaixão ou caridade, mas sobretudo de uma lucidez dentro de um processo de Relação. «E se queremos compartilhar a beleza do mundo, se queremos ser solidários com seus sofrimentos, nós devemos aprender a nos lembrarmos juntos, conjuntamente» (Glissant 2021, p. 201).

A fim de detalhar a utopia glissantiana, recorreremos à Estética da Sustentabilidade proposta por Sacha Kagan (2011). Ela define sustentabilidade como um tríptico composto por biodiversidade, diversidade cultural e bem-estar do ser humano. O objetivo é nos aproximarmos mais de uma estética da sustentabilidade quanto mais atenção focamos nas comparações, nas inter-relações, nas conexões entre as diferentes dimensões culturais existentes (interculturalidade), níveis distintos de compreensão da realidade, formas diversas de conhecimentos a integrar ser humano e natureza a um só ente vivo. Como num processo de «mundialização» (*mondialisation*) – e aí retornamos a Glissant – em oposição à globalização.

A utopia de Glissant (e Kagan), portanto, refere-se ao desenvolvimento de culturas de sustentabilidade como uma questão em constante exploração autocrítica, em constante movimento. Uma utopia dinâmica a requerer atualizações contínuas de suas competências reflexivas. E, por esse motivo, uma utopia que demanda a prática artística da vida.

### **Ecossistemas e paralelos. O papel do ativismo ecológico e das heranças bioculturais**

Analogamente à noção de escultura social de Beuys, a utopia em movimento de Glissant reivindica o engajamento da arte pública contemporânea na construção de culturas de sustentabilidade que, de forma decolonial, recuperem as memórias e heranças bioculturais<sup>4</sup> dos povos originários submetidos pela colonização

<sup>4</sup> Pensando nos entornos locais, é na periferia rural e na periferia do capitalismo que reside a possibilidade de retomar as memórias perdidas, inclusive das relações e do trabalho humano com a natureza. As culturas ancestrais se caracterizam por enriquecer a natureza ao ocuparem um lugar, produzindo biodiversidade; elas coevoluíram com a natureza e geraram um importante acervo de memória biocultural que expressa costumes, ritmos, alimentos e relações com outras espécies integradas aos territórios. Sua essência reside nos conhecimentos tradicionais que não se restringem aos aspectos

européia do Sul Global. Por intermédio da visibilização de tais heranças bioculturais e suas interconexões com as questões atuais ligadas à destruição do meio-ambiente e à violação dos direitos dos povos originários é possível resistir e avançar, iluminando caminhos de atuação coletiva (Toledo e Barrera-Bassols 2008).

Para tanto, cabe ao artista-ativista conscientizar e mobilizar, através do seu fazer artístico, não apenas suas comunidades como também, através do processo de mundialização, redes coletivas mais amplas. Esse fazer artístico deve ser entendido, aqui, como indo muito além tanto de intramuros como de extramuros da arte contemporânea; ele ocupa os campos das ideias, da Academia e do sistema educacional, da formação de grupos de estudo e pesquisa em nível local e global, da mobilização política via movimentos sociais. Sendo assim, o artista-ativista busca tecer conexões com o público por meio de intervenções no cotidiano das pessoas a partir de uma visão coletiva da sociedade.

Especificamente no caso de artistas identificados como indígenas, a conquista de espaços-chave no sistema das artes, como curadores e diretores de museus, além de espaço no mundo acadêmico e a própria representação político-partidária, foram fundamentais para a ocupação e visibilização da arte indígena no mundo. O Sul Global se uniu ao Norte Ocidental numa rede denominada «global indigeneity» (indigeneidade global), representada por revistas de pesquisa e projetos de cooperação e de exploração de zonas de contato entre povos originários diversos.

Cecilia Vicuña, Uýra Sodoma e Leeroy New são artistas nascidos e criados no Sul Global, com raízes indígenas sólidas e, sobretudo, consideram suas geopolíticas e heranças bioculturais como elementos-chave de suas poéticas e práticas artísticas.

Em atividade desde os anos 1970, a chilena Cecilia Vicuña é a artista de mais longa trajetória entre os três. Nascida em Santiago em 1948, estudou em Londres no início dos anos 1970 e, depois do golpe militar no Chile em 1973, instalou-se em Nova York, onde reside até hoje. Apesar de uma carreira extensa e prolífica como poeta, pintora, escultora, performer, passando por instalações com montagens complexas, a artista permaneceu trabalhando à margem do *establishment* das artes do eixo Norte Ocidental por várias décadas. Seu trabalho, em sua riqueza e variedade de plataformas e modalidades, está centrado na questão ecológica

---

estruturais da natureza, mas também às dimensões dinâmicas, de processos e representações ligadas aos eventos naturais utilitários dos recursos e paisagens (Toledo e Barrera-Bassols 2008).

e indissociavelmente ligado aos conhecimentos tradicionais dos povos andinos originários (Tate Modern 2022).

Uýra Sodoma é uma entidade-artista criada em 2016 mas seu criador, Emerson Munduruku, nasceu em 1991 em Mojuí dos Campos, estado do Pará. Aos 6 anos mudou-se para Manaus onde vive até hoje. Formou-se em Biologia e tornou-se mestre em Ecologia por conta de sua preocupação com a deterioração ambiental das áreas periféricas de Manaus e da floresta ao redor. Em 2016 surge Uýra Sodoma, a «Árvore Que Anda», um ser de espírito masculino-feminino na cosmogonia de seu grupo étnico. Como indígena, LGBTQIA+ e artista, ela dedica-se sobretudo à performance e à fotoperformance, além de exercer importante atividade de arte-educação e ativismo ambiental (Fundação Bienal São Paulo 2021).

Leeroy New, por sua vez, é originário das Filipinas, onde nasceu em 1986, em General Santos City. Com cerca de 7 mil ilhas a compor o seu território, as Filipinas são um dos países mais vulneráveis à elevação do nível dos oceanos devido ao aquecimento global. Sem acesso a museus ou galerias de arte, foi através da arte urbana que o jovem Leeroy tomou contato com as artes visuais. Formado em escultura, tornou-se artista e designer com ampla atuação em práticas como o teatro, cinema, design de produtos e moda. Mas é por meio de suas imensas instalações urbanas em espaços públicos feitas de madeiras tradicionais filipinas e de materiais descartados que o artista vem solidificando sua carreira (Somerset House 2022).

Tomando os elementos bioculturais como eixo central de análise, observamos aproximações e também especificidades no discurso e nas poéticas das performances, instalações e intervenções urbanas dos três artistas.

Vicuña, em *Brain Forest Quipu* (figura 2), trabalho comissionado pela Tate Modern Turbine Hall de Londres em 2022, propõe uma instalação efêmera, ou impermanente, como diz a artista, em múltiplas dimensões: escultura, vídeo, som, música, performances, rituais e assembléias. A escultura em si consiste de dois conjuntos de 27 metros de *Quipus* que descem do teto em direção ao chão. *Quipu* significa «nó» em quéchua, e corresponde a um sistema de comunicação usado pelo império Inca nos seus inúmeros séculos de existência. Os *Quipus* originários eram compostos por sequências de fios de lã de llama e demais materiais orgânicos com nós que revelavam determinada codificação, seja numérica ou linguística, geralmente para fins de registro (contábeis e tributários, por exemplo) ou para envio de mensagens

ao longo do território incaico. Nessa instalação especificamente, Cecília incorpora aos *Quipus* objetos efêmeros descartados no Rio Tâmisia e coletados por um grupo de artistas e ativistas mulheres ligadas a comunidades latinoamericanas. Ao fundo pode-se ouvir uma trilha sonora criada pelo compositor Ricardo Gallo, num arranjo de músicas de povos originários, a voz de Vicuña, os sons da natureza e o silêncio. Telas dispostas pelo ambiente mostram vídeos de ativistas em falas e atos por justiça e melhores condições de vida em nosso planeta.



**Figura 2.** Cecilia Vicuña. Brain Forest Quipu, 2022.

Fonte: Tate Modern (2022).

Como parte essencial da instalação, a artista desenvolve uma série de eventos denominados O *Quipu* dos Encontros: Rituais e Assembléias. Esses eventos têm como objetivo conectar a tradição ancestral dos Andes e a cultura contemporânea, convidando os visitantes a se tornarem ativos na prevenção da catástrofe climática. Os primeiros deles tomam a forma de um ritual guiado pela artista. O público em geral se mistura na *Turbine Hall* a ativistas ambientais, artistas, e cientistas comprometidos com a defesa de ecossistemas vitais e comunidades indígenas ao redor do mundo. Entendendo o *Quipu* como um espaço para experimentação de novas formas de troca e comunicação entre os seres humanos e entre eles e a natureza, Vicuña não define esse «encontro» nem como protesto ativista nem como performance. É, acima de tudo, um ritual que culmina com uma assembleia, onde os participantes podem compartilhar suas visões sobre a mudança climática e a necessidade urgente de frear radicalmente o investimento em combustíveis fósseis. Rejeitando sistemas que individualizam e separam, a artista encoraja os participantes a refletir sobre suas existências dentro de uma grande ecologia, celebrando suas relações entre si e com a Terra. Nas palavras da própria Vicuña, «a Terra é um cérebro-floresta e o *Quipu* abraça todas as suas conexões» (Tate Modern 2022).

Uýra é uma manifestação «em carne de bicho e planta» (em tupi) que se move para exposição e cura de doenças sistêmicas coloniais. Através de elementos orgânicos, utilizando o corpo como suporte, a artista não-binária encarna uma árvore que anda e atravessa as suas falas. Interessam a ela os sistemas vivos e as suas violações, e a partir da ótica da diversidade, dissidência e adaptação, busca contar e recontar histórias naturais, de encantamentos existentes na paisagem floresta-cidade. Especificamente para a série *Elementar*, apresentada na 34ª Bienal de Arte de São Paulo em 2021, Uýra se pinta e se adorna com elementos vivos da floresta numa camuflagem que faz mulher ser floresta e a floresta ser mulher. Estes rituais são encenações das encantarias, crença de matriz indígena e afrodiaspórica praticada em comunidades quilombolas e indígenas no Nordeste e Norte do Brasil, na qual os indivíduos não morrem; eles desaparecem misteriosamente, tornaram-se invisíveis ou se transformam em animal, planta, pedra ou seres mitológicos. Em *Lama*, da série *Elementar* (figura 3), a artista conta a história de plantas aquáticas, que nos momentos de baixa do rio, se recolhem para dormir debaixo d'água por vários meses. Nessa performance ocorrida na Lagoa Azul no município de Presidente Figueiredo (AM), a artista veste

ornamentos de folhas na cabeça, presos por tecido verde e vermelho e um colar de folhas longas em formato de lança. Sobre a pele há uma camada de lama seca, rachada e desidratada; os olhos, sombreados com vermelho forte. Ela se movimenta como se as plantas aquáticas fossem seres encantados, espíritos dando vida à floresta, fundindo todos os elementos do ecossistema amazônico, inclusive o ser humano (Prêmio PIPA 2022).



**Figura 3.** Ensaio Lama, da série *Elementar*, 2017.

**Fonte:** Prêmio PIPA (2022).

Em 2022, para celebrar o Dia Internacional da Terra (22 de abril), Leeroy New traz suas imensas esculturas urbanas para o pátio da *Somerset House* em Londres. Denominada *As Arcas de Gimokudan*, a instalação de New é composta por três embarcações em grande escala construídas com materiais recicláveis e plásticos descartados e elevadas a cinco metros do chão. Numa estratégia intencional, os barcos estão de cabeça para baixo a fim de gerar a impressão de naves espaciais ou embarcações de ficção-científica. Cada uma delas, por sua vez, inspira-se num modelo distinto: para marcar o passado colonial filipino, há o galeão espanhol; para marcar o colonialismo do presente, temos um destroyer chinês; e para marcar o futuro, uma embarcação inspirada no *balangay*, um barco pré-colonial utilizado por populações originárias - este é o futuro proposto por New, a forma bio-orgânica da embarcação tradicional (assemelha-se a um crustáceo), sustentável e respeitosa com os oceanos, como resistência ao aquecimento global. O nome *Gimokudan* remete à mitologia sul-filipina que considera o fundo do mar como mundo pós-morte. Por isso, a sensação dos observadores de estarem mirando as esculturas do fundo do mar (figura 4).



**Figura 4.** The Arks of Gimokudan, Leeroy News.

Fonte: Somerset House (2022).

Fundamental destacar que a produção das três embarcações ocorreu num ateliê em *Kent*, cidade que forneceu sua coleta de lixo reciclável para a confecção do projeto. Uma centena de pessoas estiveram envolvidas nele, além da prefeitura e, após a desmontagem das instalações, todo o material foi direcionado para uma usina de reciclagem naquela cidade (Somerset House 2022).

A propósito dos discursos dos três artistas, eles defendem a reconexão de natureza e cultura, animais, plantas, ecossistemas, e o ser humano. Críticos do projeto eurocêntrico de modernidade, cuja face mais nefasta foi e continua sendo a colonização não apenas econômica como também cultural-epistemológica, sobre os saberes e conhecimentos tradicionais dos povos originários, como também da própria natureza e sua rica biodiversidade. Quebrar com a forma eurocêntrica (e ecologicamente insustentável) de estar no mundo como forma hegemônica é o objetivo dos três. Seja sobre o apagamento das culturas originárias andinas, da Amazônia ou das Filipinas, seja sobre a dissociação entre ser humano e natureza, esses artistas se unem em torno de um indigenismo global e, como ativistas, buscam restaurar valores bioculturais perdidos. Buscam isso por meio do transbordamento da ação artística para as outras esferas da vida, como na escultura social de Beuys, através das trocas e interconexões de poéticas e de conhecimento entre regiões do Sul Global e do Sul Global com o Norte Ocidental, como pede Glissant em seu pensamento de arquipélago e sua poética da Relação. Vicuña, Uýra e New se beneficiam da multiculturalidade, da mundialização, para potencializar suas ideias e ações. Nessa rota de constante nomadismo, eles desenvolvem atividades coletivas, de arte participatória, de educação, ampliando o engajamento e alcance de suas propostas, além de lutarem pela proteção e defesa da mulher e da comunidade LGBTQIAP+.

Em relação aos materiais utilizados pelos três artistas em foco, é importante notar uma forte inter-relação com os materiais e suporte utilizados por Beuys. Feltro, gordura, pedras basálticas, todos esses elementos ao mesmo tempo pobres e orgânicos, com sentidos específicos na obra do artista alemão, transformam-se em objetos precários e «basuritas» (pequenos materiais descartados), em fios de lã e fibras orgânicas na obra de Vicuña. Transformam-se nos elementos da natureza feito terra, lama, folhas e pigmentos naturais nas performances de Uýra. E se transformam em bambus e outras madeiras leves, abundantes nas Filipinas, misturadas ao plástico e lixo reciclado no trabalho de New. Interconectados, esses materiais falam de uma ligação indissociável entre homem e natureza, de uma visão de mundo que se pretende primitiva porém sustentável; eles são como contrapontos ao excesso de técnicas e tecnologias as quais, ao afastar o ser humano da natureza, tem trazido a sua destruição. Um questionamento entre o que é natural e o que tem sido naturalizado (e que tem nos matado como povos originários, como natureza,

como espécie). São ideias muito poderosas vinculadas a materiais tão efêmeros, precários, simples. Ideias a sinalizar a precariedade do existir e, ao mesmo tempo, a força da vida e da natureza, que insiste em se regenerar apesar de tanta destruição.

Cada um dos três artistas desenvolve uma poética muito singular no campo da arte pública, arte participatória, performances e instalações. Vicuña cria a partir de fibras naturais, lã, fios e cordões tecidos com base nesses materiais. Um trabalho de décadas, contínuo, persistente, vigoroso e delicado, de muito acolhimento. Os *Quipus* vêm sendo criados como uma continuidade das práticas ancestrais, e são construídos de forma colaborativa por grupos de mulheres resgatando vestígios de memórias apagadas, em ritos místicos nos quais ela tece e conecta simbolicamente comunidades periféricas agregando elementos «esquecidos» ou «descartados». Já Uýra usa o próprio corpo, de duas almas (feminino-masculino), como suporte para suas encantarias, em performances ritualísticas de camuflagem nas quais alterna ser mulher-homem (um conceito não-binário de origem ancestral de sua etnia indígena) e floresta, ao mesmo tempo. O uso do corpo propõe a discussão de sua própria reterritorialização, corpo *queer* e corpo ancestral, questão a adicionar uma outra camada simbólica vital ao seu trabalho. Uýra desenvolve sua arte de uma perspectiva cidade-floresta, onde experimenta a dialética entre a degradação do meio-ambiente numa Manaus maltratada pelo crescimento desenfreado e a potência da natureza ao redor. Já New, quando cria objetos e instalações em grande escala com materiais reciclados e plásticos descartados, transita muito bem entre passado, presente e futuro. Em sua visão de mundo, o futuro traz ares de ficção-científica numa linha tênue entre desenvolvimento tecnológico sustentável e distopia apocalíptica. Suas instalações usam materiais que remetem ao passado como base, materiais que foram reciclados no presente e dão forma a instalações semelhantes a naves espaciais ou criaturas de filme de ficção-científica, que, no conjunto, apontam para um futuro conectado à ancestralidade.

Importante ressaltar ainda que os temas discutidos pelos três artistas –colonização predatória, extermínio de povos originários, destruição da natureza– são abordados em suas poéticas com grande leveza, resultando num grande engajamento do público. Vicuña, pela delicadeza de sua tecelagem coletiva, fragilidade de seus precários. Uýra, pela magia de suas camuflagens e pela fala paciente e pedagógica de suas narrativas em tom de

contos ancestrais, e New, pelas composições leves e espaciais, pelos coloridos translúcidos de seu futuro imaginário, fantástico e circular. Recupera-se aqui, a figura do artista como xamã, feito Beuys, aquele que tem como missão restaurar os valores humanistas e heranças bioculturais dos povos originários, sobretudo de forma a trazer um reencantamento do mundo, da existência humana, em franca oposição ao racionalismo excessivo da colonização capitalista, que a tudo converte em possibilidade de lucro e utilidade, esvaziando de sentido as esferas da vida. Um reencantamento que também é resistência e, por isso, falamos de um artista xamã-ativista, engajado em reconectar a espécie humana à natureza, aos valores de justiça social nos sentidos mais amplos do termo.

### **Considerações finais**

Como pensar alternativas de sustentabilidade possíveis –ou numa utopia dinâmica, de acordo com Glissant– em tempos de excesso de narrativas de fim do mundo? Nas obras de Cecilia Vicuña, Uýra Sodoma e Leeroy New encontramos uma resposta: elas nos mostram que o futuro é ancestral, parafraseando o líder indígena e ativista sócio-ambiental brasileiro Ailton Krenak; rememorando e compartilhando as memórias ancestrais é que podemos ressignificar o futuro do planeta.

Todo *Quipu* confeccionado, toda performance, toda instalação pública desses três artistas buscam (re)encenar, num contexto presente, um espírito de comunidade, de coletivo, conectado com a natureza, com a Terra, por meio das heranças bioculturais e dos conhecimentos ancestrais dos povos originários aos quais eles se vinculam. Heranças e conhecimentos esses apagados pelo colonialismo.

Os três agem como as chamadas espécies pioneiras, conceito emprestado da sucessão ecológica: depois de uma agressão a um ecossistema, existem certas espécies que renascem primeiro, abrindo caminho para a vida que seguirá. Elas reconstróem o solo, eliminam as toxinas das águas, formam uma rede de conexões e protegem outras espécies de tempestades e intempéries. Uma potente metáfora para a atuação de nossos artistas xamãs-ativistas, aqueles que vêm primeiro, os mais corajosos, os mais criativos e visionários a abrir caminho para as novas gerações. Eles criam raízes e rizomas e, ao redor deles, a floresta cresce e o oceano renasce. Eles trazem a pluralidade das narrativas de origem da vida, narrativas inclusivas de passados ancestrais com imenso potencial de cura do futuro.

## Referências bibliográficas

- ALAMY (2023). «Joseph Beuys Stock Photos and Images». [Consulta: 2023-5-15]. Disponível em <https://www.alamy.com/stock-photo/Joseph-Beuys.html?sortBy=relevant>.
- BORER, ALAIN (2001). *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify.
- CYPRIANO, FABIO (2021). «Joseph Beuys e o Abando à Arte». *Arte! Brasileiros*, junho.
- DEMARCO, RICHARD (2017). *Richard Demarco and Joseph Beuys: A Unique Partnership*. Reino Unido: Luath Press.
- DEMOS, T. J. (2016). *Decolonizing Nature-Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlim: Sternberg Press.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (2021). *34a Bienal de Arte de São Paulo*. [Consulta: 2023-5-10]. Disponível em <http://34.bienal.org.br/artistas/8298>.
- GLISSANT, EDOUARD (2021). *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- GLISSANT, EDOUARD; OBRIST, HANS ULRICH (2022). *Archipelago*. Berlim: Isolarii.
- JORDAN, CARA (2016). «Appealing for an Alternative: Ecology and Environmentalism in Joseph Beuys' Projects of Social Sculpture». *Seismopolite-Journal of Art and Politics*, August, 10.
- KAGAN, SACHA (2011). *Art and Sustainability-Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Lüneburg: Leuphana University.
- KAGAN, SACHA (2011). *Cultures of Sustainability and the Aesthetics of the Pattern That Connects*. Lüneburg: Leuphana University.
- MIGNOLO, WALTER D.; WALSH, CATHERINE E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke: University Press.
- PRÊMIO PIPA (2022). «Uýra». [Consulta: 2023-5-15]. Disponível em <https://youtu.be/Wm-Mu5Ps8Pw>.
- SOMERSET HOUSE (2022). «The Arks of Gimoukudan by Leeroy New». [Consulta: 2023-5-20]. Disponível em <https://www.somersetshouse.org.uk/press/arks-gimoukudan-leeroy-new>.
- TATE MODERN (2022). «Cecilia Vicuña-Brain Forest Quipu». [Consulta: 2023-5-25]. Disponível em <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/cecilia-vicu%C3%B1a>.
- TOLEDO, V. M.; BARRERA-BASSOLS, N. (2008). *La memoria biocultural*. Barcelona: Icaria Editorial.
- WALTERS, VICTORIA (2010). «The Artist as Shaman: the Work of Joseph Beuys and Marcus Coates». In A. Schneider and C. Wright (eds.), *Between Art and Anthropology*. Oxford: Routledge.



# Ayrson Heráclito: espaços de arte e religiosidade

---

SHEILA CABO GERALDO<sup>1</sup>

*Suru ni oogun aiye*  
(Paciência é o remédio para tudo na vida)

PROVÉRBIO YORUBÁ

O artista Ayrson Heráclito (2022), em entrevista publicada no catálogo da exposição *Yorúbáiano*, fala sobre a particularidade de seu trabalho, que associa a estética à ética e à religiosidade de base afro-brasileira, especialmente a yorubá. Explica que sua vivência no candomblé jeje-mahi, na Bahia, fez com que seu trabalho tivesse características que o levaram ao desafio de construir um regime de visibilidade em que deixa perceptível, em arte, o sagrado, mas também o segredo, domínios intimamente associados aos espaços dos terreiros. Ressalta, assim, que para falar a respeito do sagrado é fundamental não violar o segredo, «que deve permanecer oculto» (Heráclito 2021).

Artista que desde os anos 1980 trabalha com diferentes linguagens –pintura, instalações, *performances*, fotografias e vídeos–, tem como constante a relação inseparável entre a arte e a religião yorubana e, nesse sentido, cria projetos artísticos em que se misturam materiais orgânicos, alimentos da alma e do corpo, presentes nos rituais da cultura afro-baiana, elementos como o açúcar, a carne de charque, a pipoca e o azeite de dendê. Simbolicamente, com o açúcar, o artista traz para a cena artística a memória colonial da cultura da cana-de-açúcar, realizada pelos africanos escravizados chegados na Bahia; com o charque, impregnado de energia e de dor, traz a lembrança das violên-

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

cias sofridas por esse povo preto no sistema escravagista; com a pipoca, faz florescer a energia interna do corpo, que explode na superfície e instaura a cura; com o azeite de dendê, Ayrson simboliza a força dos fluidos vitais do corpo, como o sangue, o sêmem e a saliva, que constroem a cultura yorubaiana.

Nos últimos anos, o artista vem desenvolvendo projetos que envolvem a arquitetura dos terreiros de candomblé, a arquitetura do sagrado, como ele nomeia. E nela identifica o espaço do abassá (barracão), espaço do terreiro jeje-mahi que recebe os neófitos, aberto e disponível a todos. Identifica também o sabaji e o peji, espaços dos segredos, dos rituais, restritos aos iniciados da casa. No candomblé, explica, o espaço público e o espaço sagrado são demarcados de forma ritual e não admitem transposição. No debate que veio à tona em recente exposição<sup>2</sup> de fotografias de rituais envolvendo o espaço sagrado da arquitetura do candomblé e que deveriam permanecer ocultos, Ayrson levanta uma importante questão, que diz respeito ao interdito. E chama atenção para uma certa falha em alguns estudos de antropologia etnográfica, que observam os rituais religiosos do candomblé e, muitas vezes, desconsideram o fato de que nesses rituais há um nível do sagrado que não pode ser revelado, que não pode ser tornado público, posto que relativo a preceitos do regime do abassá, que assim os determina.

Ayrson defende as possibilidades de construção de uma visibilidade ética em que os artistas precisariam respeitar os preceitos religiosos –o sagrado– e seus segredos. Elaborar, assim, um regime de visibilidade em arte afeito à natureza, ao orgânico, que é como ele compreende o sagrado. Como declara, porém, no candomblé não basta dar a ver a natureza (como as folhas) é preciso acordá-las pela palavra. Refere-se, assim, a sua criação em arte, que estaria marcada pela crítica à antropologia tradicional, própria do pensamento colonialista, forjada na cultura ocidental hegemônica e racista. Busca metodologias para a produção de imagens em perspectiva decolonial, orientando sua produção pelos princípios estéticos yorubanos, que estão fora do sistema cultural-museológico ocidental. Nesse sentido, aposta em uma investigação histórica, cultural, estética e religiosa das artes africanas e afro-brasileiras, como táticas anti-etnográficas, fazendo a crítica da antropologia clássica, contra o colonialismo.

<sup>2</sup> Pierre Verger: Percursos e Memórias. 34.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. Exposição do Instituto Tomie Ohtake, da Fundação Pierre Verger e da Fundação Bienal de São Paulo, que integrou a rede da 34.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, de 13 de agosto a 21 de novembro de 2021.

O artista se empenha, então, no estudo de teóricos da cultura africana no Brasil, como o congolês-brasileiro Kabengele Munanga, mas também nos levantamentos do norte-americano Robert Farris Thompson, que na década de 1970 viveu alguns anos na Nigéria estudando e sistematizando a cultura yorubá. Como afirma Ayrson, foi pelos estudos e pela conceituação de Thompson que chegou aos conceitos estéticos yorubanos na estatuária da Nigéria, do Benim e de Togo. Foram esses conceitos estéticos que acabaram entrando no exercício da construção de seu regime de visibilidade.

Tendo estudado as religiões da África Ocidental e as religiões afro-latinas, como o «Candomblé, a Umbanda, o Xangô e o Batuque no Brasil», J. Lorand Matory (1998) afirma que houve, desde a virada do século xx, «um movimento que pode ser chamado de a Renascença yorubá»<sup>3</sup> (p. 1) e que atingiu o Brasil, Cuba, Porto Rico, a Venezuela, Trinidad, os Estados Unidos e vários outros países. Efetivamente, desde o século xix, mediante os movimentos afrodiaspóricos forçados pelo tráfico de africanos escravizados, a chamada nação yorubá se destaca por seu prestígio e se espalha por numerosas localidades, como Lagos, Nigéria, Havana, Nova York, Chicago, Rio de Janeiro, Salvador, Recife. Essa condição transatlântica, entretanto, levanta a pergunta sobre o discurso e a ação dos afro-brasileiros como geradores da chamada cultura yorubá ou nação yorubá.

A busca de Ayrson Heráclito pela definição de princípios estéticos yorubanos, que caracterizariam sua produção em arte, nos leva ao discurso de Kabengele Munanga (2006) sobre as condições de existência de uma estética negroafricana. Munanga, contrariando a proposta segundo a qual, bem como entre todos os povos, haveria entre os povos negros uma sensibilidade à beleza e noções ligadas à estética, explica que à medida que os estudos negroafricanos sobre a arte se desenvolveram, alguns estudiosos se dedicaram às pesquisas sobre sociedades bem determinadas cujo resultado foi a elaboração de monografias em matéria estética negro-africana, como por exemplo a estética fang, ioruba, ou baulé, etc.

Sobre a estética yorubá, Munanga cita ainda os estudos de Thompson, que em 1971 afirmara sobre a arte das sociedades africanas que não serviria apenas à religião, desenvolvendo pesquisas entre os Yorubá para determinar uma classificação dos critérios de apreciação estética. Thompson chega, assim, a um vocabulário

<sup>3</sup> Existe uma nação reivindicando a origem yorubá chamada «lucumí» em Cuba, «nagô» ou «queto» no Brasil, e «nagô» no Haiti. Há também uma nação afirmando vínculos com os povos de fala ewe e fon, chamada «arara» em Cuba, «jeje» ou «minas» no Brasil e «rada» no Haiti (Matory 1998).

específico da crítica de arte entre os Yorubá, formulando teoricamente os critérios que eles utilizam para julgar suas produções artísticas. E mostra que a crítica de arte yorubá dispõe de cerca de 20 critérios de apreciação, entre os quais «jijora», termo que Thompson traduz por «mimese». Notam-se, também, palavras e expressões como visibilidade, luminosidade, proporção emotiva ou ainda «efebismo» (Thompson, *apud* Munanga 2006).

Foi tendo como inquietação a escrita da história da arte no contexto contemporâneo da religiosidade afro-brasileira – marcada não pelas utopias teleológicas modernas, mas pelos debates fragmentários e micropolíticos, que estão no reconhecimento de transformações não só estéticas, mas, sobretudo, sociais e que envolvem questões que passam pelo debate sobre a raça, a etnia, a diversidade cultural e as narrativas negras – que passamos a nos aproximar das obras do artista, que é ogã em um terreiro de candomblé jeje-mahi, professor universitário no Recôncavo Baiano e curador de várias mostras de arte. Para essa comunicação selecionamos alguns dos trabalhos que Heráclito vem desenvolvendo nos últimos anos. Ayrson, que é de Macaúbas, na Bahia, foi ainda cedo estudar na Universidade Católica de Salvador, tendo então tomado contato com a produção de arte contemporânea. Foi nessa ocasião também que teve acesso ao candomblé, por intermédio da equipe de produção de um documentário da universidade sobre Gaiaku Luiza de Oyá (1920-2005), que viria a ser sua avó de santo, fundadora e líder Hùnkpámè Ayíonó Hùntolóji. Como relata o artista (Heráclito 2022), o grupo de produção do documentário acompanhou o ritual Gbòitá, que consistia em uma oferenda aos voduns nas casas do jeje-mahi. Foi a partir dessa experiência que passou a estar simultaneamente no universo da arte e do terreiro, que ele considera dois espaços para viver o sagrado, «respeitando os limites de diferentes regimes de visibilidade» (p. 50):

Eu me considero uma espécie de tradutor desse universo do sagrado. Tradutor no sentido de alguém que aproxima as pessoas de um outro universo, tornando aquilo público para os não iniciados. Eu venho me inspirando muito em artistas que têm essa relação com o sagrado, como, por exemplo, o Mestre Didi aqui na Bahia, que é um artista e sacerdote. (Tessitore 2018).

Tendo estudado arte africana com o antropólogo Kabenguele Munanga, professor da Universidade de São Paulo, que dava cursos no Museu Afro-Brasileiro, na Universidade Federal da Bahia, começa a entender que o candomblé é não só uma prática

religiosa, mas também fonte de conhecimento estético e ético, o que marcou sua produção a partir de então.<sup>4</sup> No período em que cursa a universidade, estuda prioritariamente pintura, mas só em 1995, quando inicia o mestrado em artes plásticas, em Salvador –para pesquisar características físicas e simbólicas dos materiais–, entra em contato com a produção de Joseph Beuys e as ideias do artista alemão sobre «espaços e ações». Como escreve:

Assim como Beuys, fui investigando os materiais não só nas suas funções ordinárias, mas também energéticas. Os ensinamentos estéticos desse artista me fizeram olhar para os ebós do candomblé, essa forma que temos de oferecer alimento para as divindades da natureza e retribuir o alimento que elas nos oferecem, para que nunca nos falte. (Heráclito 2022, p. 52).

Mencionando sua experiência com a arte contemporânea, mas também com o candomblé, Ayrson afirma ter passado a entender a importância daqueles que chamou de artistas magos, xamãs e sacerdotes, que são iniciados em ofícios divinos e preceitos. Como explica, foi sua vivência do candomblé jeje-mahí, da Bahia, que fez com que sua obra tivesse um certo caráter sagrado, o que o levou ao desafio de construir um regime de visibilidade para tratar ao mesmo tempo do sagrado e dos segredos «sem violar o que deve permanecer oculto» (Heráclito 2022, p. 54). Nesse sentido é que vem utilizando a arquitetura divina dos terreiros de candomblé. Segundo Ayrson, «no barracão do terreiro, o Abassá é o espaço público, para onde são convidadas as pessoas que não fazem parte da casa» (p. 54), os que não são iniciados.

O já citado antropólogo Munanga, especialista em antropologia da população afro-brasileira, informa que na primeira metade do século xx foram publicados vários estudos em que se reconhecia a presença da arte africana no Brasil. Faz especial referência aos pesquisadores Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906), da passagem do século xix, e Arthur Ramos (1903-1949), da primeira metade do século xx. Nina Rodrigues, médico e antropólogo, que possui leitura nitidamente evolucionista da ciência e da cultura, foi influência decisiva para o também médico psicanalista e antropólogo Arthur Ramos e, mais tarde, para Clarival do Prado Valladares. Emanuel Araújo, referindo-se

<sup>4</sup> Ayrson começa a pintar aos 11 anos, quando faz o que chamou de telas com sertanejos maltrapilhos, semelhantes às de Candido Portinari (Heráclito 2022, p. 50).

a Raymundo Nina Rodrigues, ressalta o quanto seu artigo *As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura*, publicado na revista *Kósmos*, em 1904, foi inaugural na análise dos objetos de culto afro-brasileiros, como são conhecidos hoje os objetos que Nina Rodrigues nomeou arte negra. Mesmo destacando a presença evolucionista e cientificista dos estudos de antropologia criminal, aos quais o médico maranhense esteve ligado durante o período em que viveu em Salvador, na Bahia –para onde vai em 1888–, são suas pesquisas sobre raça e crime que o levarão à antropologia patológica, derivando daí seus estudos sobre raça e cultura, especificamente sobre raça, miscigenação e cultura africana.

Voltando a Kebengele Munanga, nos parece necessária dedicação ainda maior aos textos do também médico Arthur Ramos. Com formação psicanalítica, esse antropólogo alagoano, de maneira bastante peculiar no Brasil dos primeiros 40 anos do século, ensaia uma combinação de saberes da antropologia e da psicanálise para avaliar manifestações de arte e cultura negra. Já em sua tese de medicina, defendida em 1926 e intitulada «Primitivo e loucura», havia estudado o que chamou de pensamento mágico pré-lógico; e no texto *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*, escrito em 1934, esclarece o que considerava ser a presença do pensamento mágico pré-lógico nessas representações coletivas de arte negra, em que os conceitos de primitivo e arcaico seriam psicológicos e não antropológicos.

No texto *Arte negra no Brasil*, publicado em 1949, com desenhos de Santa Rosa, Arthur Ramos faz um panorama da arte de origem africana no Brasil. Na análise dos objetos africanos, chama atenção para o trabalho de Leo Frobenius, etnólogo, antropólogo e africanista alemão, colecionador autodidata, que teria sido o primeiro estudioso a perceber a singularidade desses objetos. Como registrou Ramos, Frobenius via a cultura africana como equivalente à europeia, o que era incomum para um estudioso de sua época.

A representação do sagrado no universo da arte afro-brasileira, como estuda Ayrson Heráclito, é prática que remete ao século XIX (Ott 1981), mas é fundante do período histórico da primeira metade do XX, quando foi um dos princípios das representações iconográficas de orixás, especialmente na cultura baiana, como se percebe com relação ao artista argentino-brasileiro Hector Julio Páride Bernabó, nomeado Caribé (1911-1997), e ao antropólogo autodidata e fotógrafo francês Pierre Verger (1902-1996),<sup>5</sup> mas também às

<sup>5</sup> O franco-brasileiro Pierre Verger, escritor, fotógrafo e antropólogo, se instala em Salvador por volta de 1946.

esculturas –mais simbólicas que representativas– de Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), inicialmente assistente do artista Mario Cravo Junior (1923-2018), que a partir da década de 1950 se aproxima estética e materialmente das artes tradicionais africanas, em que os objetos escultóricos configuram traços e influências da arte yorubá e banto. Também se podem identificar nesse período as gravuras do artista-sacerdote, de culto de Obaluaiyê, Hélio de Oliveira (1932-1962), cujas imagens representavam espaços do sagrado, assim como as do escritor, líder religioso e artista plástico Mestre Didi, Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1913-2017), que articulava saberes do nagô recriando mitos e lendas yorubanas em forma de arranjos esculturais feitos com folhas de dendezeiros amarradas e adornadas com búzios e miçangas coloridas.

É a partir das declarações de Mestre Didi no documentário *Orixá Ninu Ilê*, de 1976, que Ayrson passa a desenvolver sua pesquisa em arte com o azeite de dendê como «sangue ancestral vegetal». Como ele declara: «Quando eu comecei, o que se esperava de um artista baiano era pintura de orixá e eu não queria pintar orixá. [...] Por muito tempo evitei as personificações das divindades, já muito exploradas nas iconografias modernistas e fiz um esforço grande para abordar essas divindades de outras formas» (Heráclito 2022, p. 57).

Em 2005, Ayrson Heráclito organiza uma série de projetos do qual fez parte *Barrueco colar* (figura 1) em que o participante-modelo fotográfico usa um colar de pérolas banhado em azeite de dendê, trazendo para a cena artística contemporânea brasileira o «sangue ancestral» da cultura afro-brasileira e abrindo para a arte a força dos segredos da religião e da cultura africana-brasileira.



**Figura 1.** Ayrson Heráclito, *Barrueco colar*, 2005.

Fonte: arquivo documental do artista.

O artista já havia desenvolvido *Divisor* (figura 2) de 2001, em que um recipiente de vidro, com 100 x 200 x 25 cm contendo óleo de dendê, água e sal, se constituiu como dispositivo em que Ayrson especula sobre as propriedades dos elementos naturais em sua densidade, mas também, e principalmente, sobre suas propriedades culturais, que remetem à história baiana e às relações coloniais de exploração e mercantilização entre África e Brasil, o que incluiu o tráfico humano e a escravização.



**Figura 2.** Ayrson Heráclito, *Divisor 3*.

Fonte: arquivo documental do artista.

Tendo como um de seus mais relevantes debates a importância dos regimes de visibilidade tanto da arte quanto da religião, entre 2002 e 2022, o artista desenvolve a série *Retorno* à pintura baiana, na qual se destacam os trabalhos *Retorno à pintura baiana-Parede* e *Retorno à pintura baiana-Maquete da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*. Em *Retorno à pintura baiana-Parede* (figura 3), Ayrson faz uma revisão não só de suas primeiras experiências na arte da pintura, mas também do contexto no qual vem atuando desde os anos 1980, ou seja, a pintura baiana. Nessa parede estão em revisão algumas das questões que mobilizaram a pintura moderna do século xx, como as dimensões do muralismo e aquelas das grandes telas do expressionismo abstrato, que foram suas referências quando estudante –talvez, entretanto, a mais importante seja uma visada da Escola Baiana de Pintura (Ott 1981), ou a arte da pintura baiana, já que, para o artista, a arte é parte indissociável de sua história e de sua existência como homem negro, nordestino, baiano. Tendo como elemento-chave o azeite de dendê, ou epô,

fabricado a partir dos cocos do dendezeiro e com muitos usos e significados no candomblé, mas também na culinária baiana, em *Retorno à pintura baiana*, como escreveu Roberto Conduru (2022), Ayrson tinge o «plano pictórico» com o «cromatismo luminoso, quente e perfumado» do azeite, que é parte de sua ancestralidade, marcada pelo sagrado e pelo segredo. Ainda segundo Conduru (2022), essa pintura evidencia que o artista propõe um retorno, mas não ao colonialismo, que é parte fundante da terra da Bahia e da Escola Baiana de Pintura, mas retorno como arte de resistir, um contra-ataque, uma reinvenção, um encantamento de novo.



**Figura 3.** Ayrson Heráclito, *Retorno à pintura baiana*. Parede, 2022.

Fonte: arquivo documental do artista.

Se *Retorno à pintura baiana*, maquete da Igreja de Nossa senhora do Rosário dos Pretos (figura 4), que dialoga com a parede pintada de dendê, uma maquete da igreja também «perfumada» pelo dendê, louva os santos das irmandades afrocatólicas de Salvador, é também um alerta para a cultura afro-baiana que está submetida à cultura colonial escravista. O dendê que banha a igreja nos faz recuperar a memória africana submetida ao poder da forma colonialista católica, que fazia a maioria do povo preto perder sua identidade religiosa, adotando forçadamente outras simbologias. É importante também, todavia, lembrar que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, erguida em pleno Pelourinho, onde escravizados eram açoitados, foi

construída pela irmandade negra e é presença e memória da resistência do povo preto, que levou cem anos para a construir.



**Figura 4.** Ayrson Heráclito, *Retorno à pintura baiana*. Maquete da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Fonte: arquivo documental do artista.

## Referências bibliográficas

- Ayrson Heráclito. *1 curadorx, 1 hora*. (2020). [Consulta: 2023-5-21]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ux10ThDHZQ-Q&t=470s>.
- Ayrson Heráclito. *Encontros Imaginatur*. (2021). [Consulta: 2023-5-18]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MIXwh-FHlcUo>.
- CONDURU, ROBERTO (2022). *Ayrson Heráclito: tem dendê*. Lisboa: Buala. [Consulta: 2023-6-13]. Disponível em <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitatar/ayrson-heraclito-tem-dende>.
- HERÁCLITO, AYRSON (2022). *Yorùbáiano*. São Paulo: Pinacoteca do Estado (catálogo).
- MATORY, J. LORANDI (1998). «Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica: 1830-1950». *Horizontes Antropológicos*, vol. 4, n.º 9, outubro. [Consulta: 2023-6-11]. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-71831998000200013>.

- MUNANGA, KABENGELE (2006). «A dimensão estética na arte negro-africana tradicional». *MAC USP Notícias*. [Consulta: 2023-6-17]. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br>.
- ORIXÁ, NINÚ ILÊ; MESTRE, DIDI (1976). «Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil». [Consulta: 26-6-2023]. Disponível em [https://youtube/\\_BOrOWCgli0](https://youtube/_BOrOWCgli0).
- OTT, CARLOS (1981). *Escola Baiana de Pintura (1764-1850)*. São Paulo: MWM.
- TESSITORE, MARIANA (2018). «Ayrson Heráclito. Um artista exorcista». *Arte! Brasileiros*, junho. [Consulta: 2023-5-15]. Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>.



# Arte pública e uma perspectiva arqueológica desde el Sur

---

JOÃO PAULO JACOB<sup>1</sup>

Os estudos que descrevem as aproximações entre arte contemporânea e arqueologia, muitas vezes, enfatizam a relação que elas estabelecem com o espaço público e a paisagem. Esta conexão se dá, na medida em que alguns trabalhos e processos artísticos apresentam métodos de abordagem dos espaços e objetos bem próximos aos da arqueologia, seja pela criação de sítios de escavações e coletas nos espaços urbanos ou fora deles, seja pela produção de documentação análoga àquela das pesquisas arqueológicas, nas entrelinhas do registro urbano patrimonial.

O interesse de muitos artistas, conscientes ou não, pela estética e a metodologia das práticas arqueológicas também encontra certa reciprocidade do outro lado. Alguns arqueólogos produzem reflexões sobre trabalhos de arte contemporânea, especialmente quando estes parecem borrar as fronteiras entre as duas disciplinas. Uma recente literatura elaborada por arqueólogos vem tratando não apenas do seu revigorado interesse pelas artes, mas de uma crescente necessidade de repensar algumas das suas teorias e práticas, a partir dos desafios que enfrentam em seus trabalhos de campo, no contemporâneo. Nesse sentido, a busca de artefatos nem sempre revela um tempo muito remoto, mas passados recentes, provocando novas discussões a respeito da relação entre cultura material, memória e contexto, onde a produção de contranarrativas torna-se emergente.

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Considerando as possibilidades poéticas resultantes destas confluências de ideias e práticas, este artigo trata, de antemão, das formas que podemos estabelecer conexões entre arte contemporânea e arqueologia, a partir das reflexões de Colin Renfrew (2003), Alfredo González-Ruibal (2008) e Laurent Olivier (2019), dentre outros. Em seguida, reflete sobre como o eixo arte/arqueologia pode interessar à arte pública, especialmente no contexto da América Latina, com base nos trabalhos de duas artistas: *Tabla Rasa*, de Francisca Sánchez (2014), e *Fragmentos* (2017), de Doris Salcedo.

### **Arte como arqueologia, arqueologia como arte**

Não é raro associarmos arte e arqueologia através da simples fórmula, já registrada pelo nosso imaginário cinematográfico, em que a prática arqueológica está sempre vinculada à busca de remanescentes de uma arte histórica, antiga ou pré-histórica, sob a forma de pinturas rupestres, esculturas de deidades ou urnas funerárias. Uma mera cooperação interdisciplinar, evitando-se a contaminação entre os campos. No entanto, quando Colin Renfrew (2003) refere-se ao encontro entre as duas disciplinas, qualificando-o de «Art as archaeology, archaeology as art» (p. 26) ele está atento às produções tanto de alguns artistas contemporâneos que se apropriam das metodologias e práticas da arqueologia, quanto dos arqueólogos que reavaliam as suas percepções frente aos trabalhos dos artistas.

Para Renfrew (2003), as dinâmicas de escavação, coleta, estudo e posterior compromisso de exposição dos achados nos sítios, que permeiam a atuação da arqueologia desde os seus primórdios, são aspectos também observados em muitos trabalhos de artistas contemporâneos. Assim, o encontro das disciplinas ocorre não apenas pela performance no espaço, mas também pela noção de processo que desenvolvem, e que, frequentemente, ganha mais importância que o próprio produto final. O autor chegaria à conclusão de que a arte estaria no processo e, justamente, este caminho construtivo em evidência seria uma chave importante para começar a desfazer a barreira entre as disciplinas.

O arqueólogo Doug Bailey (2017) propôs a noção de arte/arqueologia como uma nova perspectiva para se pensar o contato entre as áreas. Nela, os objetos arqueológicos serviriam de modelo ou seriam reutilizados para materializar um novo trabalho criativo, que discuta, também, as tensões sociais e políticas da vida contemporânea, enfatizando o seu contexto e localidade. O

eixo arte/arqueologia não estaria, portanto, limitado às tipologias de materiais, mas igualmente motivado pelas estratégias de abstração como forma de expansão entre elas; da construção de um espaço onde se possa colocar em prática processos criativos (Silva e Moreira 2022).

Percebemos que tanto algumas obras artísticas, quanto as pesquisas de determinados arqueólogos apontam para uma compreensão mais dinâmica daquilo que reconhecemos como «artefatos arqueológicos», retirando deles qualquer indício de passividade e imutabilidade, mas conferindo-lhes a condição de «coisas» em múltiplas trajetórias. Eles são capazes não só de informar sobre as pessoas e lugares que os produziram no passado, como de revelar as perspectivas daqueles que os estudam e os utilizam no presente (Silva e Moreira 2022).

Laurent Olivier (2019) assinala que os objetos do passado encontrados no presente deixaram de funcionar, produtivamente, como antes e tornaram-se detritos de hoje. Apesar da sua aparente inércia, eles continuam ativos, marcando a sua sobrevivência no contemporâneo. Apoiado nesta constatação, o autor acrescenta que a arqueologia lida com «coisas» inscritas nos lugares aqui e agora, remanescentes de um passado que ajudam a co-produzir o presente, a partir da sua presença e persistência.

A ideia de escavar o tempo presente, em busca de artefatos modificados e sobreviventes do passado, coloca-nos diante de alguns dos traços característicos da supermodernidade,<sup>2</sup> segundo Alfredo González-Ruibal (2008): a produção, o consumo e a destruição, todos com a marca do exagero. Nesse sentido, a exploração da natureza material dos excessos, a saber, das grandes camadas de lixos industriais, trincheiras, aterros sanitários, fábricas abandonadas, ruínas, *bunkers*, lugares devastados por desastres industriais, entre outros, torna-se alvo de estudos e trabalhos de campo dos arqueólogos. Estes mesmos tipos de materialidades e paisagens, em diálogo com uma sociedade de excessos, abandonos e destruições, igualmente, aparecem como assuntos recorrentes nas obras de muitos artistas contemporâneos (González-Ruibal 2018).

A investigação que já não ambiciona os vestígios de um passado longínquo, mas que, no presente, reconhece os efeitos da

<sup>2</sup> González-Ruibal (2008) refere-se à «supermodernidade» da seguinte forma: «Like modernity in general, is characterized by destruction as much as by production or consumption, with the difference that the destruction is usually overlooked [...] If modernity in general brings destruction, super-modernity produces it on an extraordinary scale» (p. 248).

destruição e dos excessos de algumas décadas atrás, surge como um recorte nos estudos de arqueólogos, denominado arqueologia de passados recentes (González-Ruibal 2008). Ao lidar com fragmentos de um mundo em transformação acelerada, este tipo de abordagem desafia os arqueólogos a produzirem uma releitura daquilo que é considerado memória.

Lidar com o passado que sobrevive como materialidade em fragmento, sendo ao mesmo tempo objeto do presente e memória, é uma pauta relevante para a arqueologia contemporânea, bem como para um número expressivo de artistas, que incluem estes métodos e objetos em suas poéticas. Na verdade, os trabalhos com artefatos e memórias implicam, juntamente com a pesquisa material, um aprofundamento nos contextos locais, não para contar as mesmas histórias, mas para dar voz àquelas silenciadas e propor novas conexões entre cultura material, pessoas e lugares.

### **Em direção à arte pública**

Desde que Rosalind Krauss (1984) propôs o conceito de «campo expandido» para pensar os trabalhos artísticos que ultrapassaram as fronteiras da escultura moderna, eles não cessaram de se mover para fora dos limites desenhados. A compreensão desta expansão contínua, baseada nas experiências artísticas, especialmente, nos campos das instalações e arte pública, provoca novas reflexões sobre o tema, como a de Cameron Cartiere (2008), ao sugerir uma ampliação do campo expandido.

Na sua ideia de *further expanded-field* (Cartiere 2008), a autora tenta evitar o historicismo de apontar para novidades que possam mitigar as diferenças que convivem dentro de um mesmo campo. Assim, incorpora camadas ao modelo expandido de Krauss (1984), pensando em trabalhos artísticos que tensionam as categorias anteriormente estabelecidas.

A dinâmica assinalada por Cartiere (2008) aborda, essencialmente, os trabalhos de arte pública e suas constantes experimentações e desdobramentos no espaço. Ela entende que esta prática artística se destaca, dentre outras coisas, pelo seu contínuo desejo de identificar quem nós somos, desafiar convenções sociais, eventualmente celebrar e/ou rememorar situações, visualizar novos paradigmas e atravessar disciplinas. Além disso, os trabalhos cujas práticas ocorrem em público, muitas vezes, demandam interações diretas com uma audiência que observa cada etapa do seu caminho, sejam eles de acertos ou erros.

Nesse sentido, a arte pública, tanto nos centros urbanos, periferias ou áreas rurais, existe em múltiplas formas e é associada a múltiplas áreas e disciplinas, incluindo a arquitetura, os estudos culturais, urbanos e ambientais, as ciências políticas, as políticas públicas, a geografia, a etnografia e a antropologia. A vasta listagem de disciplinas elaborada por Cartiere (2008) associada à sua compreensão de campo ainda mais expandido da arte, encoraja-nos a incluir nela outras possibilidades, como a arqueologia. Disciplinas capazes de gerar reflexões sobre a produção artística que, em seu processo, considera o fato de estar em público ou ser de interesse público, avaliando a particularidade de cada lugar. A dupla arte/arqueologia pode localizar-se em um desses espectros de expansão do campo da arte, dirigindo-se para o ponto de interesse e abrangência da arte pública, tanto pelos processos metodológicos, quanto discursivos.

Os métodos e as performances no espaço que caracterizam as atividades de escavação, incluem as pesquisas geográficas; o preparo e organização do terreno; a tecnologia envolvida para o ato de escavar, propriamente dito; a coleta, separação, estudo e identificação dos achados e a posterior escolha das formas expositivas dos materiais. Estes elementos da prática arqueológica, que estabelecem um contato direto com o espaço público, podem ser localizados, como estratégias metodológicas e poéticas, em muitas obras de arte pública ou que tem parte de seu processo no espaço público, informando certa familiaridade do artista com a arqueologia.

A obra *Tate Thames Dig* (1999), de Mark Dion, é um exemplo que chama a atenção de pesquisadores da relação arte/arqueologia por construir um sítio de escavações nas margens do rio Tâmisa, em Londres. O projeto do artista, além de contar com a consultoria de arqueólogos, reuniu uma equipe de pessoas voluntárias para participar da suposta escavação, separação e estudo dos fragmentos encontrados. A ação não só ocupou o espaço público, como demandou a participação da comunidade local. Embora o trabalho de Dion tenha se valido das técnicas e performances da arqueologia, é importante lembrar que o próprio artista o descreve como uma tentativa de criar uma ficção capaz de discutir a situação material real daquele lugar (Vilches 2007).

A escavação, em toda a sua *mis-en-scène*, não é, portanto, uma atividade solitária. Ela conta com um trabalho de cooperação entre arqueólogo ou artista e a equipe técnica e profissional, bem como uma interatividade com as pessoas que são afetadas

no cotidiano pela sua presença no espaço. Este fato gera tanto uma especulação e curiosidade por parte dos transeuntes, quanto uma oportunidade para se refletir sobre o lugar: como esse espaço foi ocupado anteriormente? Quem eram os seus antigos habitantes? Como os objetos por eles produzidos no passado sobreviveram até hoje? Como eles impactam a vida das pessoas desse lugar, no contemporâneo? Como eles nos contam a respeito do próprio presente?

O espaço para as perguntas é vasto e as respostas, quase sempre, incompletas ou impossíveis. Na verdade, o extenso volume de questionamentos deflagrados pelo encontro com os fragmentos de uma cultura material, ao invés de oferecer respostas, potencializa as investigações imateriais dos lugares e, conseqüentemente, amplia as formas de discuti-los. Tal condição encontra interseções com a arte pública, cujas práticas buscam, igualmente, um diálogo sempre renovado entre pessoas, objetos, lugares e memórias. Tanto a arte pública quanto a arqueologia contemporânea estão, especialmente, atentas em como o mundo de hoje lida com suas memórias, localmente, ou seja, como um engajamento comunitário é capaz de articular a sua própria política da memória.

### **Uma perspectiva desde el Sur**

Grande parte da literatura investigada neste estudo, tratando da associação entre arte/arqueologia, é produzida por teóricos ou artistas europeus e estadunidenses. Fato que pode estar ligado à dificuldade de encontrarmos exemplos de trabalhos artísticos sobre o tema, fora do eixo hegemônico. As discussões que enfatizam as abordagens metodológicas e conceituais como formas de aproximação entre as disciplinas aparecem, nesses textos, atravessadas pelas paisagens, histórias e contextos dos lugares onde são produzidas. Quando decidimos pesquisar sobre o assunto, acabamos por desenvolver um repertório de obras e artistas muito influenciado por essa situação político-geográfica, como por exemplo, as obras do artista estadunidense Mark Dion, que são citadas na maioria dos relatos que aproximam arte contemporânea e arqueologia.

A perspectiva de refletirmos sobre o eixo arte/arqueologia, pensando nas suas possíveis inserções no contexto da arte pública, traz à tona a questão da produção e sua localidade. Nesse sentido, se atentarmos para a arte pública latino-americana e suas conexões com os estudos aqui referenciados, precisaremos entender como os artistas dessa região conduzem as suas próprias

escavações e/ou como discutem o entrelaçamento entre pessoas, objetos, lugares e memória.

Observamos que um importante direcionamento das práticas de arte pública aponta para as relações construídas entre os artistas e a comunidade que eles servem, atendem ou simplesmente estão inseridos. De forma análoga, os arqueólogos avaliam, a partir dos estudos de arqueologia pública, que a interação entre as disciplinas aprimora as estratégias de engajamento público, quando se trata de ampliar os níveis de compreensão sobre um lugar (Williams 2019).

No intuito de tentar alcançar como o eixo arte/arqueologia pode se expressar nos trabalhos de arte pública feitos por artistas latino-americanos, investigamos duas obras, cujos processos guardam relações metodológicas e/ou conceituais com a arqueologia. São elas: *Tabla Rasa* (2014), de Francisca Sánchez, e *Fragmentos* (2017), de Doris Salcedo.

### **Tabla rasa e a performance da escavação**

A exposição intitulada *Tabla Rasa*, da artista chilena Francisca Sánchez, ocorreu na Galeria AFA, em Santiago, no final de 2014, exibindo uma série de objetos de cimento e gesso, fotogramas, impressões 3D e vídeo. A peculiaridade das peças vistas pelo público, na ocasião, foi resultado de um processo anterior de experimentações na paisagem, com a colaboração de uma equipe de «escavadores» (Sánchez 2014, p. 16).

Segundo Sánchez (2014), a exposição começou no nível zero do solo, dirigindo-se para baixo, com a finalidade de explorar o subsolo. O trabalho propôs aos participantes que construíssem túneis comunicantes na terra, utilizando seus dedos, mãos e braços como ferramentas. O processo inicial de criar esses orifícios subterrâneos foi descrito pela artista como uma forma de desenhar em conjunto com outras pessoas, sem que fosse possível ver o que era produzido, apenas imaginando a sua forma pelo volume de terra, pedras e detritos que eram removidos das perfurações.

A próxima etapa do trabalho consistiu em preencher com cimento os buracos feitos pela equipe, dando-lhes um novo corpo que pudesse ser recuperado por meio de processos de escavação do terreno. Os objetos encontrados eram, portanto, os desenhos transformados em esculturas desenterradas pela artista e sua equipe, o que ela chamou de «esculturas de desenhos fossilizados»: «La línea del suelo, que divide el mundo de la superficie del mundo subterráneo, impuso que los dibujos del submundo

pasaran dados vuelta a la superficie y que ahora se presenten en esta exposición como esculturas de dibujos fossilizados» (Sánchez 2014, p. 5, tradução nossa) (figura 1).



**Figura 1.** Francisca Sánchez, *Tabla Rasa*.

Fonte: Sánchez (2014).

Para os procedimentos de construção e escavação das esculturas, a artista elegeu espaços que fossem adequados à atividade de campo. As práticas aconteceram em dois sítios, no Chile, um terreno pertencente à Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Chile e na praia de Pichilemu. No primeiro, a equipe formada por outros artistas e estudantes voluntários precisou preparar o local de acordo com a especificidade do trabalho, com demarcações das partes dedicadas às escavações e a seleção de espaços de armazenamento. Uma visita ao lugar, durante a fase de construção do projeto, revelaria «un container lleno de materiales y herramientas, hoyos por todos lados, montones de tierra, andamios, tecele, piezas enterradas y por desenterrar» (Sánchez 2014, p. 14) (figura 2). Em Pichilemu, a artista contou com a colaboração da comunidade local e do Centro cultural Agustín Ross, organizando o trabalho em grupos, duplas ou individualmente. Neste sítio, a areia da praia foi usada como molde para os túneis e posterior preenchimento com gesso. As escavações, ao final, desenterravam as esculturas que passavam por uma lavagem nas águas do mar.



**Figura 2.** Francisca Sánchez, *Tabla Rasa*. Processo de escavação e construção do trabalho.

Fonte: Sánchez (2014).

O detalhamento de todo o processo, descrito por Sánchez (2014), é fundamental para a compreensão de como as suas escavações colocam em cena muitas das práticas de campo da arqueologia, seja pela metodologia de abordagem do terreno, seja pela organização do trabalho coletivo necessário. Embora a prática da artista não esteja comprometida com a pesquisa arqueológica, ela apresenta em sua performance no espaço, junto à equipe e comunidade, relações de equivalência estética com a arqueologia. Isto

acaba produzindo aquilo que Vilches (2007) observou, ao estudar o trabalho de Mark Dion, como forma bem-sucedida de trazer o processo arqueológico para o centro do palco visual e público. Fato que, além de performático, discute que o trabalho com os vestígios do passado não implica em apresentá-los, mas, sim, rerepresentá-los, levando-se em conta que eles estão sujeitos tanto às transformações temporais e circunstanciais em sua matéria, quanto às novas interpretações pelas pessoas do presente.

As esculturas criadas e depois descobertas por Sánchez (2014) destacam que os objetos desenterrados despertam certo fascínio por seu caráter desconhecido e inesperado. Mesmo que ela tenha produzido os objetos; que tenha desenvolvido os métodos para a sua feitura, a artista não se preocupou em reconhecê-los ao serem retirados do solo. Nesse sentido, aquilo que Sánchez (2014) descreve como «hacer primero y luego conocer» (p. 14), recupera um sentido de trajetória dos artefatos no tempo, ou seja, uma coisa produzida em um tempo estabelecerá novas relações e significados em outro.

Um segundo aspecto relevante do processo artístico de Sánchez (2014) é o trabalho em equipe no espaço, demandando um engajamento comunitário. As experiências com a materialidade das esculturas e a manipulação do terreno não só exigiram uma mão-de-obra coletiva, como também despertaram a curiosidade dos vizinhos e transeuntes. A artista descreve os seus métodos de orientação para as ações em grupo como passos de uma coreografia, que constituem um inventário de movimentos possíveis para a construção dos túneis, já contando com a sabotagem realizada pelos acordos subterrâneos dos escavadores.

A empreitada de Sánchez revela que a sua obra escapa do ateliê fechado, transformando-o, antes, em um trabalho de campo, sujeito às contingências de estar em público, mesmo que tenha um método quase sistematizado de atuação. Boa parte do projeto está na sua feitura coletiva e nos processos de sondagem do terreno, escavação e coleta dos seus desenhos petrificados ou fossilizados. A ação no espaço que antecede a exposição institucionalizada dos achados, ganha tamanha importância, enquanto desempenho estético e artístico, que nos convida a percebê-la, também, como obra. Uma performance que cria sua própria metodologia de escavação, análise e registro dos artefatos, estabelecendo um profundo diálogo com o eixo arte/arqueologia.

### **Fragmentos e a transformação dos artefatos**

Em decorrência do acordo que previu o fim do conflito armado entre o governo da Colômbia e as FARC-EP, a artista colom-

biana, Doris Salcedo, propôs o trabalho *Fragments*, em 2017. O projeto converteu 8 994 armas, entregues pela guerrilha, em lâminas para o piso de um espaço de arte, que recebeu o nome de *Fragments, Espacio de Arte y Memoria*. A proposta da artista resultou, simultaneamente, em uma obra de arte, um lugar de memória e um espaço onde artistas contemporâneos podem estabelecer diálogos com as memórias do conflito.

O processo de construção da obra contou, além da coleta das armas em diversas regiões do país, com a participação de mulheres que sofreram violência sexual durante o conflito. O trabalho das várias voluntárias consistiu em criar moldes, a partir de marteladas em lâminas metálicas sobre fragmentos de armas, que receberiam o produto da fundição do material bélico arrecadado. Assim, as marcas deixadas no metal acabaram inscritas nos 1288 tabletes de piso construídos para o espaço de arte (figura 3).



**Figura 3.** *Fragments* (documentário), 2017. Vídeo still.

**Fonte:** *Fragments, Espacio de Arte y Memoria* (2017).

Na página digital do projeto *Fragments* encontramos uma descrição conceitual do trabalho, mencionando que a reutilização das antigas armas do conflito, enquanto material de arte, tem a intenção de abordar o momento presente. Ao trabalhar com objetos sobreviventes à passagem do tempo e posteriormente reciclados, a artista destaca não só o seu potencial de impedir que a história seja apagada, mas, também, que ela possa ser reativada de outras formas. Nesse sentido, alia o processo de transformação daqueles artefatos à possibilidade das mulheres vitimizadas

contarem a sua história e buscarem maneiras de mudá-la, de forjar uma nova realidade (figura 4).



**Figura 4.** Doris Salcedo, *Fragmentos*, 2017.

**Fonte:** *Fragmentos*, *Espacio de Arte y Memoria* (2017).

Os trabalhos com as produções materiais de um passado contemporâneo, do qual ainda temos uma memória viva ou estamos pessoalmente envolvidos, como o caso dos fragmentos de Salcedo, aparecem como característicos de uma época em que presenciamos um aumento dos meios de destruições, humanas ou não, e que proliferam o número de sítios arqueológicos. Um tempo que lida com excessos materiais e que Gozález-Ruibal (2008) o descreveu como *Time to destroy* (p. 1).

Diante desta situação, tanto González-Ruibal (2008), quanto Salcedo (2017) apontam para o trabalho de repensar a construção das memórias dos lugares a partir do contato e reelaboração dos excessos de natureza material do contemporâneo. Salcedo (2017) ressalta que o objetivo do espaço, criado enquanto obra de arte, não é gerar uma mirada única sobre a história, mas expor diferentes leituras capazes de promover diálogos difíceis, porém necessários. Propõe uma reflexão participativa em torno da relação arte e memória, mediada pelo contato direto com os artefatos descartados e recolhidos dos locais em conflito.

A busca por objetos do passado que pudessem revelar algo preciso sobre o seu tempo mostrou-se algo frustrante para muitos pesquisadores da arqueologia, de acordo com Olivier (2019). Os arqueólogos perceberam que aquilo que as pessoas abandonavam ou descartavam, não refletia com exatidão o que essas pessoas pensavam ou refletiam sobre a sua época, uma vez que o passado, enquanto materialidade, nos alcança em estado

fragmentado e imperfeito. O passado, portanto, sob a forma de fragmento e objeto do presente, é uma memória, local ou individual, que somente podemos acessá-lo através de sua pós-história.

A trajetória no tempo impõe aos artefatos uma série de transformações, dando-lhes uma dimensão ativa no presente, já que eles absorvem, transformam e transmitem informações. Logo, o presente arqueológico, ou do mundo material, não seria aquilo que está acontecendo agora, referente a um momento ou época, mas sim a memória registrada na matéria, de uma variedade de passados que ainda hoje estão ativos. Neste contexto, a arqueologia apresenta-se como uma disciplina que estuda, no presente, a memória viva do passado e sua relação com a devastação, transmissão, descontinuidade e perpetuação. Reivindica um interesse maior nas interações e nas trajetórias do que nas ações e acontecimentos, entendendo os lugares e seus vestígios como contextos ativos (Olivier 2019).

A abordagem que Olivier (2019) nos oferece da arqueologia, como uma outra possibilidade de conceber o mundo, cientes da fragilidade das coisas, dos seres e dos lugares, nos remete ao processo de pesquisa e realização do projeto de Salcedo. A coleta e a investigação dos artefatos de um passado recente, que impacta e afeta fortemente as pessoas do presente, estabelece uma conexão com a arqueologia contemporânea não só pelo interesse temporal, mas pela consciência de que artefatos carregam a marca da memória em níveis locais e individuais. Assim, considera os objetos ligados a esse contexto como «coisas» ativas, capazes de imprimir em sua superfície fragmentada a memória daquelas pessoas do presente.

O contexto de uma arte participativa que envolve a reelaboração coletiva de uma memória local implica em um interesse comum entre arqueologia e arte, principalmente a arte pública. Portanto, podemos considerar que o projeto de Salcedo nos mostra mais uma possível face da relação arte/arqueologia produzida na América Latina, quando alia a elaboração de uma política da memória na Colômbia à coleta, estudo e transformação dos vestígios materiais de um passado ou presente conflituoso junto à comunidade afetada.

### **Considerações finais**

Com base nas discussões elaboradas neste artigo, percebemos que os recentes acercamentos entre arte contemporânea e arqueologia são frutos de movimentos bilaterais, tanto de uma parcela de arqueólogos, quanto do interesse de alguns artistas. O encontro

entre as duas áreas destaca processos de exploração dos terrenos, envolvendo práticas de escavação e busca por uma materialidade transformada, esquecida, abandonada, enterrada ou descartada nesses lugares. Além disso, envolvem discussões de como o contato com os objetos do passado, longínquo ou recente, pode nos confrontar com a impossibilidade de obter respostas concisas sobre outros tempos. Ao invés, nos convida a refletir sobre os artefatos e seus fragmentos enquanto memórias, e, como tal, capazes de nos propor contranarrativas sobre lugares e pessoas.

Centrando nosso argumento nos processos artísticos e nos estudos da arqueologia contemporânea, discutimos como o eixo arte/arqueologia pode ser estudado dentro do campo da arte pública, uma vez que exploram a estética e performance das escavações em equipe nas paisagens e espaços públicos. Estes procedimentos ganham tamanha importância nos trabalhos, que muitas vezes resistem enquanto registros, ganhando, posteriormente, formas expositivas dentro de museus e galerias, superando um estágio de apenas coleta de objetos ou tempo de elaboração em ateliê.

As aproximações práticas e/ou conceituais entre as disciplinas em questão invocam igualmente, a importância de refletirmos sobre os contextos locais, quando tratamos da busca, produção ou reelaboração dos artefatos. Nesse sentido, ao analisarmos as estratégias e métodos de construção de trabalhos que envolvem as interseções arte/arqueologia e que dialogam com espaço público, é imprescindível que estejamos atentos ao seu local de produção e o contato com a comunidade local.

Os trabalhos *Tabla Rasa*, de Francisca Sánchez (2014) e *Fragmentos* (2017), de Doris Salcedo, nos mostram que, apesar das ausências de exemplos que conectam arte contemporânea e arqueologia, fora do eixo hegemônico, na grande literatura produzida sobre o assunto, podemos encontrá-los também na América Latina. No caso dos trabalhos mencionados, os elementos que consideramos alinhados ao eixo arte/arqueologia estão especialmente atrelados às suas ações no espaço público.

Finalmente, é preciso salientar que o campo de investigações arte/arqueologia, do ponto de vista da arte contemporânea, não se entende como arqueológico ou comprometido com a disciplina e rigor da prática e teoria arqueológica, enquanto ciência. Ao invés, dedica-se em expandir as metodologias de produção no campo das artes, entendendo que muitos processos, conceitos e performances da arqueologia podem ser transformados em poéticas ou recursos artísticos.

## Referências bibliográficas

- BAILEY, DOUG (2017). «Art/Archaeology: What Value Artistic-Archaeological Collaboration?». *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 4, n.º 2, pp. 246-256.
- CARTIERE, CAMERON (2008). «Coming in From the Cold: A Public Art History». Em Cameron Cartiere *et al.*, *The Practice of Public Art*. New York: Routledge.
- Fragmentos (2017) (documentário). Direção executiva: Doris Salcedo, Direção: Mayte Carrasco, dezembro. [Consulta: 2023-6-15]. Disponível em <http://youtu.be/d7rAB2O0JV8?si=OLU0j0J6bdS3OQV->.
- Fragmentos, *Espacio de Arte y Memoria* (2017). [Consulta: 2023-6-15]. Disponível em <http://www.fragmentos.gov.co>.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, ALFREDO (2008). «Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity». *Current Anthropology*, vol. 49, n.º 2, pp. 247-279.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, ALFREDO (2009). *A Review of Laurent Olivier: Le Sombre Abîme du Temps. Mémoire et archéologie*. Paris: Seuil.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, ALFREDO (2018). «Antropoceno, arte y arqueología». *Cendeac: VIII Curso de Introducción al Arte Contemporáneo* (canal de Youtube). [Consulta: 2023-5-4]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cqEywnYIEIA>.
- KRAUSS, ROSALIND (1984). «A Escultura no Campo Ampliado» (trad. Elizabeth Carbone Baez). *Gávea*, n.º 1, pp. 129-137.
- OLIVIER, LAURENT (2011). *The Dark Abyss of Time: Archaeology and Memory*. Lanham: AltaMira Press.
- OLIVIER, LAURENT (2019). «Future of Archaeology in the Age of Presentism». *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 6, n.º 1, pp. 16-31. [Consulta: 2023-2-21]. Disponível em <https://doi.org/10.1558/JCA.33674>.
- RENFREW, COLIN (2003). *Figuring it out: What are We? Where do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists*. Cambridge: Thames & Hudson.
- SÁNCHEZ, FRANCISCA (2014). *Tabla Rasa*. Santiago de Chile: AFA Editions.
- SILVA, PEDRO; MOREIRA, INÊS (2022). «Curadoria em arte/arqueologia: processos de proto e pós-escavação». *Midas*, n.º 15. [Consulta: 2023-6-15]. Disponível em <http://journals.openedition.org/midas/3574>.
- VILCHES, FLORA (2007). «The Art of Archaeology: Mark Dion and his Dig Projects». *Journal of Social Archaeology*, vol. 7, n.º 2, pp. 199-223.
- WILLIAMS, HOWARD (2019). «Introduction». En Howard Williams *et al.*, *Public Archaeology: Arts of Engagement*. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.



# Mares, rios, memórias: arte pública e gentrificação em duas cidades americanas

---

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

As cidades, em especial as grandes metrópoles, atravessam continuados processos de transformações urbanísticas que, invariavelmente, alteram suas feições aos limites do não reconhecimento. Em um mundo dominado pelo capital e pela lógica do neoliberalismo, essas mudanças no tecido urbano e social das grandes cidades são desenhadas em projetos que, frequentemente, acarretam processos de exclusão a empurrar as camadas mais pobres da sociedade para localidades distantes dos centros urbanos, localidades que se transformam em espaços de não visibilidade. Dessa maneira, vai se construindo uma feição de cidade que reserva seus centros urbanos para o uso e o usufruto daqueles que integram a camada social onde residem os privilégios.

A ideia do desmonte do Morro do Castelo, localizado na cidade do Rio de Janeiro, remonta ainda ao século XIX. Apesar disso, ele resistiu parcialmente ao «bota-abaixo» promovido nos primeiros anos do século XX pelo prefeito Pereira Passos, por ocasião das obras de abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. De acordo com Cláudia Míriam Quelhas Paixão (2008), em 1904 ocorreu o primeiro desmonte do morro, tendo sido demolida a ladeira do Seminário; com isso, «o morro passou a ter outro limite na sua extensão: as costas da Biblioteca Nacional e da Escola de Belas Artes» (p. 42).

A proximidade entre o Morro do Castelo, condenado à demolição e a «apenas vinte metros da civilização» (Motta 1992, p. 58, apud Menez 2014, p. 73), e as novas edificações suntuosas

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense.

da Avenida Central parecia acentuar o desejo de desmonte do Morro do Castelo, para eliminar o «contraste violento entre a civilização (o homem branco descendente do europeu) e a barbárie (negro ou indígena) representada pela imagem do morro do Castelo» (Menez 2014, p. 73). Em 1920, o prefeito Carlos Sampaio assinou o decreto de demolição do morro, empurrando a população pobre que nele residia para moradias ainda mais precárias em outros morros da cidade na direção dos subúrbios (figura 1).



**Figura 1.** Início do desmonte definitivo do Morro Castelo em 1921. À direita, os fundos da Biblioteca Nacional, atual rua México.

Fonte: Malta (1921).

Os destroços (terra, pedras, entulhos) do desmonte do Morro do Castelo, que se posicionava às costas da igreja de Santa Luzia, foram utilizados pelo prefeito Carlos Sampaio para dar seguimento às obras iniciadas por Pereira Passos com a abertura da Avenida Central. Para tanto, Carlos Sampaio aproveitou a «pequena distância do material escavado até a sua deposição no mar, ao longo da praia de Santa Luzia e da enseada da Glória» (Reis 1977, p. 82, apud Quelhas Paixão 2008, p. 173). Assim, a cidade viu o mar recuar, deixando de bater nas bordas da igreja de Santa Luzia (figura 2), redesenhando as linhas do encontro do mar com a cidade. É justamente essa linha pretérita de encontro entre mar e cidade que o projeto de intervenção urbana de Guga Ferraz, *Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia* (2010), visa recuperar no plano do simbólico e do sensível.



**Figura 2.** Praia e Igreja de Santa Luzia, circa 1906.

Fonte: Brasileira fotográfica (2012).

Da mesma maneira, o artista estadunidense David Hammons resolveu redesenhar, em uma materialidade etérea, a memória de um grande armazém às margens do rio Hudson, em Nova York, local que era ocupado na década de 1970 pela comunidade queer do West Village, que ali saudava os encontros, a vida e a alegria de viver nos fins de tarde banhados pelo pôr do sol do outro lado do rio, atrás da cidade de Hoboken, Nova Jersey.

### **Por onde passam as cidades?**

As cidades têm atravessado, ao longo de suas histórias, permanentes processos de transformações, nos quais tentam se ajustar às novas necessidades cidadinas, quando não são simplesmente induzidos e pontificados ao sabor dos interesses especulativos do capital.

O recurso à metáfora do palimpsesto tem sido empregado em investigações de campos de conhecimento distintos, como arqueologia, memória e patrimônio cultural, psicanálise, artes performáticas (Bailey 2007), urbanismo crítico, história da arquitetura e da arte (Huyssen 2003; Benacer, Golkar e Bachir Aouissi 2022; Fowden *et al.* 2022). A metáfora do palimpsesto condensa tempos distintos, acumulados de forma não necessariamente linear em camadas que testemunham a força do passado na formação do tempo presente (Fowden *et al.* 2022, p. 5).

No campo dos estudos urbanos, que aqui nos interessam em particular, «o tecido urbano se torna o suporte sobre o qual sucessivas ondas de agentes constroem, demolem e reconstróem

seus ambientes» (Fowden *et al.*, 2022, p. 5). Assim, os autores lembram que nos palimpsestos textuais, «mesmo que o texto anterior permaneça, até certo ponto, exposto, o novo texto (ou textos) do palimpsesto geralmente não tem relação com o texto antigo. [Neste sentido,] a característica essencial de um palimpsesto é a ausência de correspondência entre o texto original e a reinscrição» (Fowden *et al.* 2022, pp. 11-12).

Por sua vez, Andreas Huyssen (2003), ao se afastar das leituras conciliatórias entre passado, presente e futuro na evolução das cidades, afirma que «como crítico literário, sou naturalmente atraído pela noção da cidade como texto, de ler uma cidade como um conjunto de sinais» (p. 50); entretanto, o autor sugere que «o custo do progresso foi a destruição de maneiras antigas de viver e de estar no mundo. [...] E a destruição do passado trouxe o esquecimento» (p. 2).

O apagamento apontado por Huyssen (2003) é facilmente constatado na evolução urbana das cidades brasileiras, nas quais se busca preservar traços do passado apenas em situações de interesse especulativo. Nessas ocasiões, os interesses de acumulação do capital centradas no urbanismo neoliberal<sup>2</sup> (Smith 1996, 2005) se articulam em alinhamento com a preservação do patrimônio cultural, da história e memória no desenvolvimento de estratégias de marketing em prol do mercado imobiliário especulativo.

É o que revela o processo de restauração do patrimônio histórico trombeteado pelo projeto de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro, no qual são ressaltadas as reminiscências da chegada e da presença na região de africanos escravizados (Cais do Valongo, Cemitério dos Pretos Novos, Pedra do Sal, entre outros).

Nas respostas aos processos de redesenvolvimento urbano oferecidas pelos projetos dos dois artistas, o apagamento, de acordo com Huyssen, se apresenta de maneiras diferentes; no caso do projeto de Guga Ferraz, que redesenhou, com toneladas de sal grosso, as linhas do mar em trechos centrais da cidade do Rio de Janeiro, a evolução urbana parece jogar no plano do inverossímil a assunção de que, ali, nas bordas da igreja de Santa Luzia, o mar batia. Já o projeto de David Hammons para a cidade

<sup>2</sup> Neil Smith (1996) argumenta que o avanço do neoliberalismo nas cidades contemporâneas, em especial nos Estados Unidos no final do milênio, incorpora um componente revanchista que é indissociável dos processos de gentrificação, que se evidencia em «uma vingança e uma crueldade reacionária contra várias populações acusadas de “roubar” a cidade das classes brancas afluentes» (p. 20).

de Nova York, apresentado em caráter permanente na paisagem, visa recuperar o desenho, em seu formato mais esquemático, o que foi a saudação ao sol nos finais de tarde do Píer 52, às margens do rio Hudson, afirmando, em sua melancolia, o que se perdeu no tempo, mesmo que o projeto tenha sido construído sobre as bases que remanesçam semissubmersas na espessura do leito do rio.

### **O mar aqui não chega mais!**

«Você sabia que o mar chegava até aqui?», indaga o artista Guga Ferraz em tom reflexivo, com certa perplexidade, para completar em seguida: «Como pode[ia] o mar chegar até aqui?» (Ferraz *et al.* 2013, p. 32), estando o mar agora tão distante. São camadas de tempos e de sucessivos aterros que fizeram o mar recuar, aterros que criaram, por exemplo, em pleno Centro do Rio, a 1500 metros do antigo Paço Imperial, o aeroporto Santos Dumont ainda na década de 1930. O arrasamento do Morro do Castelo nos anos 1920 despejou pedras, terra e entulhos no aterramento da desaparecida praia de Santa Luzia, completando a Avenida Beira-Mar à esquerda do obelisco na direção de quem seguia da Avenida Central para a Zona Sul da cidade. Três décadas mais tarde, o desmonte do Morro de Santo Antonio forneceu o material para que se ampliasse a faixa de terra da Avenida Beira-Mar, o que fez o mar recuar ainda mais para a criação do Aterro do Flamengo. Inaugurado em outubro de 1965, o novo aterro abria vias expressas que, mais uma vez, favoreciam o deslocamento e a ligação entre o Centro e a Zona Sul da cidade, uma obsessão das administrações municipais no sentido de contemplar demandas das camadas mais abastadas da população carioca, permitindo que setores do mercado imobiliário capitalizassem «o *status* que a ideologia do “morar à beira mar” oferecia a quem aí residia» (Abreu 1997, p. 112).

O artista pergunta com espanto «como pode o mar chegar até aqui?», pois sabe o tamanho de tamanha violência; ainda mais quando se reconhece que esse recuo do mar se deu para preparar a cidade, capital do país, para as comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil, de maneira a que o país fosse visto como merecedor de figurar entre as nações tidas como civilizadas, de maneira a dar seguimento às reformas urbanas de caráter civilizatório introduzidas por Pereira Passos na primeira década do século xx, e para extirpar dos arredores (dos fundos, para ser mais preciso) da via mais dourada da cidade à época, a Avenida Central, a presença de «gentes pobres» –os castelenses–

que, em residências precárias, habitavam as encostas do Morro do Castelo, núcleo primeiro da ocupação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Quase 100 anos depois, Guga Ferraz respondeu ao arrasamento do Morro do Castelo e ao aterramento da praia de Santa Luzia com a recuperação da antiga linha do mar, desenhada agora com sal grosso. Questionado se o uso do sal grosso à porta da igreja de Santa Luzia faria alguma referência à cultura religiosa, o artista afirmou que «o mar chegou até aqui e foi embora, e o que ele deixou... o rastro dele foi o sal seco... isso tem a ver com o mar estar ressentido», como que a dizer «isso aqui era meu» (Ferraz *et al.* 2013, p. 29). Foram usados muitos quilos de sal grosso no entorno do entroncamento das avenidas Antonio Carlos, Wilson e rua de Santa Luzia. Com o sal grosso espalhado por onde outrora o mar encontrava a cidade, o artista recuperou a linha do mar de ontem nas ruas da cidade de hoje, em um trecho longo do asfalto onde até a década de 1920 era mar. Mar e praia desapareceram; o primeiro, de nossa visão, já a praia se foi para sempre.

O projeto/intervenção urbana *Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia* (2010) integrou a exposição *Projetos (In)Provados*, organizada por Sonia Salcedo del Castillo para a Caixa Cultural do Rio de Janeiro:<sup>3</sup> «para a realização de seu trabalho, aproximadamente 5 metros cúbicos de sal grosso serão [foram] transportados de caminhões e depositados no local, no domingo anterior ao da semana de inauguração [da mostra], no dia 22 de fevereiro de 2010» (Castillo 2015, p. 94).

Em entrevista, Guga Ferraz alerta, entretanto, que «*Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia* é um projeto que não é só um trabalho, ele continua... O projeto ideal seria construir uma linha de sal grosso de quilômetros» (Ferraz *et al.* 2013, p. 31). Com isso, o artista parecia anteciper outra versão da intervenção/performance/obra que realizou em julho de 2014, integrando um projeto da Funarte (*Grande Área*)<sup>4</sup> na região do Passeio Público, ponto em que o Centro da cidade começa a adentrar o primeiro bairro da Zona Sul, a Glória (figura 3).

<sup>3</sup> O projeto foi realizado entre 1.º de março e 18 de abril de 2010 (Castillo 2010).

<sup>4</sup> O projeto Grande Área 2014 teve curadoria de Xico Chaves e Luiza Interlenghi, e contou com a participação de artistas visuais brasileiros que desenvolveram suas ações em espaços públicos de seis capitais brasileiras – São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Brasília –, por ocasião da Copa do Mundo FIFA, realizada no país em 2014.



**Figura 3.** Guga Ferraz, *Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia* (2008-2014).

**Fonte:** Ferraz *et al.* 2013; O Grito!, Equipe 2014.

\* A partir do alto à esquerda, no sentido horário vista área da intervenção no entorno da igreja de Santa Luiza, 2010; vista aérea da intervenção no Passeio Público, 2014; o artista trabalhando na intervenção no Passeio Público.

Ainda em 2008, Guga Ferraz realizou a primeira versão da intervenção *Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia*, naquela ocasião sem sal grosso, apenas com a reprodução do som de ondas do mar gravadas enquanto «quebravam» nas pedras, além do mesmo desejo de repensar questões de patrimônio, memória, desenvolvimento urbano e a cidade do Rio de Janeiro: «eu tinha pensado nesse trabalho a primeira vez em 2006, porque houve uma ressaca grande no Rio naquele ano, e eu havia visto algumas fotos da grande ressaca de 1906» (Ferraz *et al.* 2013, p. 31). Depois de gravar os sons da ressaca de 2006, Guga Ferraz realizou uma instalação sonora na Zona Portuária do Rio de Janeiro, mais especificamente na Pedra do Sal, na Saúde, dentro do projeto *Intervenção Artística no Morro da Conceição*, idealizado e realizado com curadoria de Rafael Cardoso para o «edita! Arte/Patrimônio, lançado em 2007 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para fomentar propostas de reflexão sobre o patrimônio cultural brasileiro pelas artes contemporâneas» (Conduru 2013, p. 119).

Das intervenções realizadas em torno do projeto, Roberto Conduru (2013) destaca, entre outras, o projeto de Guga Ferraz:

Valendo-se dos cruzamentos sensoriais da arte contemporânea, a intervenção de Guga Ferraz instaurava uma sonoridade plástica,

ao se compor de duas caixas que amplificavam sons inusitados. [...] Assim, o artista nos lembrava que a Prainha, que dá nome ao largo contíguo, anteriormente chegava até a Pedra do Sal, fazendo-nos reavaliar os sucessivos aterros que afastaram a orla da cidade de seus limites naturais. (p. 119).

Com essas três intervenções realizadas, que podem ser mais, recorrendo às sonoridades de ondas gravadas em outras «praias» ou a toneladas de sal grosso deitadas sobre o piso asfáltico da cidade, Guga Ferraz reflete sobre a ocupação urbana da cidade do Rio de Janeiro, seu modelo de desenvolvimento e de exclusão, resultando em desigualdades, cicatrizes e ausências que têm sido perpetradas ao longo da história da cidade.

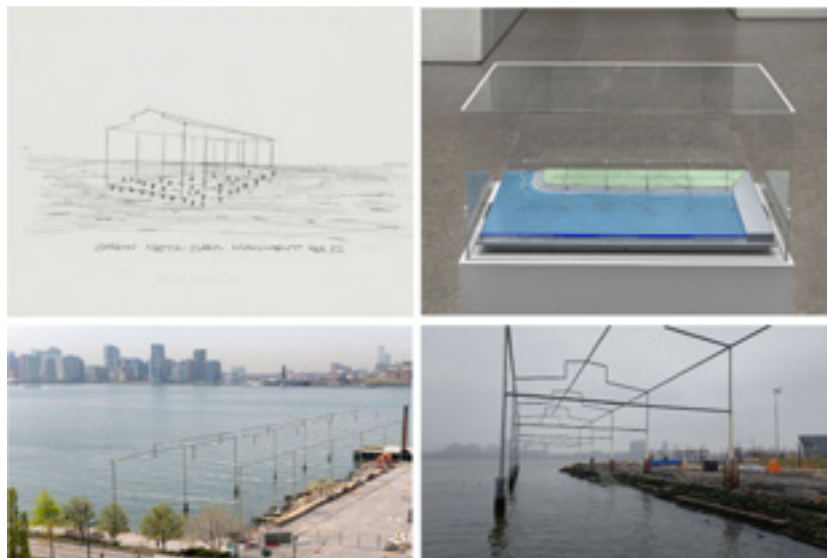
### **Para onde foi o river que estava aqui?**

Antes da abertura oficial da nova sede do Whitney Museum of American Art no Meatpacking District de Nova York em maio de 2015, o artista David Hammons visitou as novas instalações do museu ciceroneado pelo diretor Adam D. Weinberg. No percurso entre galerias, escadas e *halls*, sempre que podia, Hammons apontava os olhos para as grandes janelas do novo edifício em direção à paisagem do Hudson River. Diante daquele olhar insistente, Weinberg informou o artista que, justamente naquele ponto do beira-rio, Gordon Matta Clark (1942-1978) havia realizado uma de suas obras mais icônicas: *Day's End*. Passados alguns dias desde a visita, Hammons enviou ao museu um desenho/projeto que propunha um monumento em homenagem a Gordon Matta-Clark (*David Hammons: Day's End* [2021]). A proposta de Hammons previa a instalação de sua obra no mesmo ponto do rio –Pier 52– que fora ocupado pelo armazém da intervenção, em 1975, do artista falecido três anos mais tarde. A intervenção de Matta-Clark consistiu na incisão de cinco recortes gigantescos nas paredes e estruturas do velho armazém, já abandonado, que abriam à visão o céu, as águas do rio e a paisagem urbana de Nova York e da cidade vizinha, Hoboken.

O desenho de David Hammons não deixa dúvida quanto à homenagem que propunha acolher ao inserir, em sua parte inferior, a inscrição manuscrita: Gordon Matta-Clark Monument Pier 52. O desenho, em uma perspectiva que aponta para as profundidades do rio, destaca o quase-nada que sobrou do armazém: apenas algumas estacas de sustentação, fincadas no leito do rio e aflorando levemente acima das águas. O local onde a

obra definitiva de David Hammons foi instalada no Hudson River Park, em caráter permanente em 2021, se mantém separada da nova sede do Whitney Museum por algumas dezenas de metros, uma via expressa e sinais de trânsito alongados que privilegiam o fluxo dos automóveis.

A obra de Hammons (figura 4), em suas linhas elegantes e esqueléticas, parece ser a materialização de um projeto, ainda inconcluso, recém-liberado da prancheta de um arquiteto. Para Ben Okri, poeta e romancista, trata-se de «um trabalho que está lá e, ao mesmo tempo, não está lá. É sobre comunidade. É um diálogo com a história da arte, é um diálogo com Nova York, é um diálogo entre o mar [rio] e a terra. É escultural, é arquitetônico, é desenho» (*Queer Histories of the Piers*|David Hammons: *Day's End* [2021]).



**Figura 4.** David Hammons, *Day's End* (2014-2021).

**Fonte:** Hammons (2021).

\* No sentido horário, a partir do canto superior esquerdo David Hammons, *Day's End*, 2014, grafite sobre papel, 21,6×27,9 cm. Whitney Museum of American Art; modelo arquitetônico da obra *Day's End* de David Hammons; a obra *Day's End* instalada; David Hammons, *Day's End*.

Na realização da obra de Hammons foram empregados recursos de alta tecnologia, com partes da instalação metálica sendo produzidas na América do Sul, Europa e Canadá «com um tipo de aço muito particular, com uma liga muito especial, para que não viesse a ser destruído [pela exposição ao tempo]. Cada decisão tem

um propósito funcional, cada decisão tem um propósito estético», nas palavras de Adam D. Weinberg (*David Hammons: Day's End* [2021]). As conexões em aço fundido empregaram aço inoxidável superduplex, metal extremamente resistente à corrosão, de maneira a atender tanto os requisitos estruturais quanto estéticos da obra (Binder *et al.* 2020).

Nesse aspecto, a estrutura elegante e precisa da obra de Hammons, erguida com a vocação à permanência em seu *site* definitivo à beira do rio, onde pode ser apreciado de dentro do Whitney, parece se descolar por inteiro da precariedade estampada e visível nos cortes pleno de riscos de Matta-Clark no antigo armazém. Algo como se o próprio desenho/projeto de Hammons, expresso na qualidade sensível do grafite a arranhar o branco do papel, não encontrasse ressonância ou coerência naquelas vigas e hastes, ao mesmo tempo, firmes, resistentes e elegantes. Ou como se quisesse apenas nos lembrar que os tempos são outros e, o que passou, no passado ficou.

No passado ficou o momento em que Matta-Clark fez incisões no antigo armazém. Um momento em que o Píer 52 havia sido ocupado pela comunidade *queer* do West Village e da cidade, que se reunia no píer em torno do armazém para saudar a vida, a alegria de viver e de amar em liberdade, vivendo uma vida comunitária que tentava se resguardar e se proteger da violência a que se expunha no cotidiano da cidade. A artista estadunidense Julie Mehretu ressalta o olhar agudo de Hammons sobre a cidade, sua constituição sociocultural e os processos de invisibilização e de exclusão que vão, em camadas, delineando a história de Nova York:

David se envolve com Nova York de uma maneira profundamente atenta, absorvente e consciente. Para ele, Nova York não é apenas edifícios e todas as coisas que a ela associamos. É também seus detritos, seus fragmentos, seus aspectos invisíveis.

[...]

*Day's End* traz à mente as comunidades *queer* que verdadeiramente encontraram seus lares, vidas e amores nesses cais; e essa história realmente intensa de usar o local como um lugar para a criatividade e a experimentação. Assim, de certa maneira, Hammons está reunindo todas as histórias desse lugar específico nesse trabalho. (*Queer Histories of the Piers*|*David Hammons: Day's End* 2021).

A obra *Day's End* de Hammons, em sua melancolia cinzenta refletida nas sofisticadas estruturas de aço, reproduz, em uma versão desidratada pela espessura da história e das transformações urbano-sociais de uma cidade *that never sleeps*, aquilo que Nova York perdeu, aquilo que ficou para trás. *Day's End* parece replicar, em seus vazados e vazios de gentes –que já não importam– a ideologia neoliberal que domina o cotidiano da cidade de Nova York, onde tudo, absolutamente tudo, é otimizado para o seu máximo rendimento. Uma cidade que aproveita cada canto abandonado, mesmo que seja sobre o rio, para criar uma situação que gere dividendos em seu continuado processo de turistificação; é o caso do High Line Park, que tem sua entrada sul ao lado do Whitney Museum. Nova York, talvez mais que nunca, é hoje a meca do capital e do turismo, ou do capital do turismo.

Para além das conexões mais diretas entre as duas *Day's End*, a obra de Hammons revela o que foi suprimido pelo tempo que passou, em uma cidade que parece perdida em sucessivas ondas e continuados processos de gentrificação e de turistificação (Gladstone e Fainstein 2001; Sequera e Nofre 2018; Aramayona Quintana e Begoña 2022). Com isso, Nova York parece ter perdido o sentido comunitário e a própria noção de cidade. As forças do urbanismo neoliberal encontram na Nova York de hoje «a sua mais completa tradução». <sup>5</sup> Uma cidade que recentemente substituiu a campanha «I love NY», criada na década de 1970 pelo legendário Milton Glaser (Barron 2023) por outra que agora diz «We love NY», sem que se saiba exatamente quem está representado em «we».

Ainda sobre a obra de David Hammons, talvez ainda valha a pena uma ressalva vigorosa nas palavras de Elegance Bratton, artista e cineasta estadunidense *Queer Histories of the Piers | David Hammons: Day's End* (2021):

Quando observo o *Day's End*, ele representa um píer que já se foi. Ele evoca as contribuições de uma geração de pessoas. Sou capaz de ver os templos nos quais elas construíram a divindade da identidade queer.

[...]

Eu adoro o fato de que, quando as pessoas passarem pelo *Day's End*, elas vão se perguntar: por que essa estrutura esquelética está aqui?

<sup>5</sup> Na expressão de Caetano Veloso a respeito de outra grande metrópole das Américas-São Paulo.

E essa pergunta vai levá-las a uma toca de coelho que as pessoas queriam descartar e esquecer.

[...]

Há algo que ecoa no trabalho de David dizendo: não, isso não é lixo, isso é importante. Isso é necessário, isso é vital. Acho isso muito, muito comovente.

### **Considerações finais**

No enfrentamento dos processos incontrolláveis do desenvolvimento urbano de duas cidades americanas – Rio de Janeiro e Nova York –, Guga Ferraz e David Hammons, cada qual à sua maneira, em respeito às diferentes sensibilidades e aos modos de operacionalização de seus processos criativos, criaram obras-projetos que intervieram nos espaços públicos dessas cidades. No caso de Ferraz, o artista deixou rastros de sal grosso sobre o asfalto de ruas do Centro da cidade do Rio de Janeiro, de maneira a trazer à memória o passado da cidade que tem se desenvolvido ao custo de muitas subtrações e exclusões; uma cidade que foi capaz de destruir um morro inteiro no Centro da cidade para eliminar o sinal de pobreza e de miséria que as residências precárias e mal tratadas pelo poder público do Morro do Castelo, berço da fundação da cidade, testemunhavam nos fundos daquela que era a avenida dourada do começo do século passada, a Avenida Central.

Em Nova York, David Hammons recriou, à sua maneira, o armazém do Pier 52, no qual Gordon Matta-Clark realizou importante intervenção com seus famosos cortes/recortes. Em torno do armazém, a comunidade queer se reunia desde a década de 1970, até que recentes processos de gentrificação da região, dos quais o Whitney Museum é parte indissociável, viessem a empurrar para longe as pessoas que ali encontravam abrigo e apoio comunitário, e onde se sentiam seguras para o convívio em grupo.

Em características que oscilam entre a efemeridade do sal grosso esparramados pelo asfalto e a permanência do aço de alta tecnologia, as obras de Ferraz e Hammons sinalizam, dentro dos limites da arte, para a necessidade de as cidades não virarem as costas para suas histórias e para sua memória.

### **Referências bibliográficas**

ABREU, MAURÍCIO DE ALMEIDA (1997). *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPlanRio.

- ARAMAYONA QUINTANA, BEGOÑA; BATEL, SUSANA (2022). «The Urban Village versus the City for Profit: Querying NIMBY through a Comparative Analysis of Touristification in Lisbon and Madrid». *OBETS*. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <https://doi.org/10.14198/obets2022.17.1.03>.
- BAILEY, GEOFF (2007). «Time Perspectives, Palimpsests and the Archaeology of Time». *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 26, n.º 2, jun., pp. 198-223. [Consulta: 2023-5-17]. Disponível em <https://eprints.whiterose.ac.uk/79691/>.
- BARRON, JAMES (2023). «A Campaign to Remind Us That We Love New York (City)». [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <https://www.nytimes.com/2023/03/20/nyregion/love-new-york-campaign.html>.
- BENACER, HAMZA; GOLKAR, NARGES; BACHIR AOUISSI, KHALIL (2022). «Public Spaces as a Palimpsest of City Layers: The Case of Baharestan Square in Tehran (Iran)». *Journal of the Geographical Institute Jovan Cvijic*, vol. 72, n.º 3, pp. 341-353. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <https://doi.org/10.2298/IJGI2203341B>.
- BINDER, JUSTIN; PAZDON, JENNIFER; FETUGA, RICHARD; OLIVEIRA, CARLOS DE; VILLAMARIN, BOLIVAR (2020). «Achieving Elegant and Efficient Geometry in Architectural Frames with Casting Technology and Advanced Manufacturing: Day's End Project Case Study». *Proceedings of International Association for Shell and Spatial Structures (IASS) Annual Symposia*. [Consulta: 2023-6-10]. Disponível em <https://www.ingentaconnect.com/contentone/iass/piass/2020/00002020/00000003/art00008>.
- BRASILIANA FOTOGRAFICA (2012). «Praia e Igreja de Santa Luzia, circa 1906». [Consulta: 2023-5-19]. Disponível em <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/9218>.
- CASTILLO, SONIA SALCEDO DEL (2010). *Projetos (in)provados*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <https://www.verbodesign.com.br/projetosinprovados3>.
- CASTILLO, SONIA SALCEDO DEL (2015). *Arte de expor: curadoria como exposis*. Rio de Janeiro: Nau Editora.
- CONDURU, ROBERTO (2013). *Pérolas negras-primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- CRANG, MIKE; S. TRAVLOU, PENNY (2001). «The City and Topologies of Memory». *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 19, n.º 2, pp. 161-177. [Consulta: 2023-5-29]. Disponível em <https://doi.org/10.1068/d201t>.
- FERRAZ, GUGA; TAVORA, MARIA LUISA; DUARTE, RONALD; SALCEDO, SONIA; SANTINI, RENATA; VOGLER, ALEXANDRE (2013). «A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito/Die Stadt ist Hintergrund und zugleich das Subjekt». *Arte & Ensaios*, n.º 26, pp. 18-49. [Consulta: 2023-3-25].

- Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/49727/27058>.
- FOWDEN, ELIZABETH KEY; ÇAĞAPTAY, SUNA; ZYCHOWICZ-COGHILL, EDWARD; BLANKE, LOUISE (2022). «Historical Distance, Physical Presence and the Living Past of Cities». Em Elizabeth Key Fowden, Suna Çağaptay, Edward Zychowicz-Coghill e Louise Blanke (eds.), *Cities as Palimpsests? Responses to Antiquity in Eastern Mediterranean Urbanism*. Oxford: Oxbow Books.
- FUNARTE (2015). «Funarte lança livro e documentário da Mostra Grande Área 2014» (Notícias antigas-Funarte). [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <https://sistema.funarte.gov.br/noticias-antigas/?p=73449>.
- GLADSTONE, DAVID L.; FAINSTEIN, SUSAN S. (2001). «Tourism in Us Global Cities: A Comparison of New York and Los Angeles». *Journal of Urban Affairs*, n.º 23, pp. 23-40. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <https://doi.org/10.1111/0735-2166.00073>.
- HAMMONS, DAVID (2021). «Day's End» (2014-2021). *Whitney Museum of American Art*. [Consulta: 2023-4-10]. Disponível em <https://whitney.org/>.
- HARTWIGER, ALEXANDER GREER (2016). «The Postcolonial Flâneur: Open City and the Urban Palimpsest». *Postcolonial Text*, vol. 11, n.º 1, pp. 1-17. [Consulta: 2023-5-30]. Disponível em <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/1970/1938>.
- HETHERINGTON, KEVIN (2013). «Rhythm and Noise: The City, Memory and the Archive». *Sage Journals*, vol. 61, n.º 1, pp. 17-33. [Consulta: 2023-5-29]. Disponível em <https://doi-org.ez24.periodicos.capes.gov.br/10.1111/1467-954X.12051>.
- HUYSEN, ANDREAS (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press.
- INWOOD, JOSHUA; ALDERMAN, DEREK H. (2021). «Urban Redevelopment as Soft Memory-Work in Montgomery, Alabama». *Journal of Urban Affairs*, vol. 43, n.º 8, pp. 1153-1172. [Consulta: 2023-5-29]. Disponível em <https://doi.org/10.1080/07352166.2020.1718507>.
- MALTA, AUGUSTO (1921). «O Globo, Início do desmonte definitivo do Morro Castelo em 1921». [Consulta: 2023-5-19]. Disponível em <https://infograficos.oglobo.globo.com/rio/castelo-360o.html>.
- MENEZ, ALEXSANDRO R. (2014). «Civilização versus barbárie: a destruição do morro do Castelo no Rio de Janeiro (1905-1922)». *Revista Historiador*, n.º 6, pp. 69-81. [Consulta: 2023-6-9]. Disponível em <https://revista-historiador.com.br/index.php/principal/article/download/141/147>.
- MUÑOZ, CATALINA; FLEISCHER, FRIEDERIKE (2022). «Contentious memories: History and urban redevelopment in Bogotá, Colombia». *Journal of Urban Affairs*, vol. 44, n.º 1, pp. 38-56. [Consulta: 2023-5-29]. Disponível em <https://doi.org/10.1080/07352166.2020.1798243>.

- O GRITO!, EQUIPE (2014). *Este artista plástico recriou a orla da Lapa, no Rio, com 3 toneladas de sal* (artes visuais). [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <https://revistaogrito.com/este-artista-plastico-recriou-a-orla-da-lapa-no-rio-com-3-toneladas-de-sal/>.
- QUELHAS PAIXÃO, CLÁUDIA MÍRIAM (2008). «O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904-1922)» [dissertação de mestrado]. Universidade Federal Fluminense, Niterói. [Consulta: 2023-6-9]. Disponível em <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22106>.
- SEQUERA, JORGE; NOFRE, JORDI (2018). «Shaken, not Stirred: New Debates on Touristification and the Limits of Gentrification». *City*, n.º 22, pp. 843-855. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <https://doi.org/10.1080/13604813.2018.1548819>.
- SMITH, NEIL (1996). *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*. Nova York: Routledge.
- SMITH, NEIL (2005). «El redimensionamiento de las ciudades: la globalización y el urbanismo neoliberal». *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, pp. 59-78. [Consulta: 2023-6-9]. Disponível em [https://img.machba.cat/public/uploads/publicacions/contratextos/capital\\_financiero/Capital\\_financiero\\_neilSmith.pdf](https://img.machba.cat/public/uploads/publicacions/contratextos/capital_financiero/Capital_financiero_neilSmith.pdf).
- David Hammons: Day's End* (2021). Whitney Museum of American Art (video). [Consulta: 2023-4-10]. Disponível em <https://youtu.be/cjT53b6qXHW>.
- Queer Histories of the Piers|David Hammons: Day's End* (2021). Whitney Museum of American Art (video). [Consulta: 2023-4-10]. Disponível em <https://youtu.be/ts990SCeQL>.



# Arte público en contexto. La experiencia de Matanzas en la década del ochenta

---

ARIANNA COVAS ALEMÁN<sup>1</sup>

La década del ochenta constituyó un importante capítulo del arte de actuación pública en la ciudad de Matanzas. La coyuntura de factores políticos, económicos, sociales e históricos fue determinante en la materialización de una política que potenció el remozamiento artístico de la urbe en el que la escultura, monumental y ambiental,<sup>2</sup> devino manifestación por excelencia. Las autoridades locales –decisoras en la administración e intervención de los espacios públicos– abogaron por un enriquecimiento plástico del entorno ciudadano vinculado a la variante del hacer tridimensional. El hecho fue estimulado a nivel nacional con la creación en 1980 de la Comisión para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (Codema), fortalecida jurídicamente en 1985 como Consejo Asesor Nacional.<sup>3</sup>

La convergencia de intereses, asociados a lo público y al fomento de este tipo de práctica escultórica, cuyo escenario es el espacio social común, se exterioriza en los acuerdos establecidos entre la Asamblea Provincial del Poder Popular y la filial matancera de Codema durante la constitución de esta última en 1983. Entre los asuntos convenidos figuraban, como más importantes y sujetos a

<sup>1</sup> Galería Servando, Empresa Génesis Galerías de Arte.

<sup>2</sup> Clasificación empleada para distinguir las obras escultóricas cuyo destino físico –espacial y temporal– supone una voluntad de permanencia en el tiempo y un propósito manifiesto de cualificación del entorno, ya sea este urbano o arquitectónico.

<sup>3</sup> Codema, hoy con estatus legal de Consejo Asesor Nacional, es un órgano institucional adscrito al Ministerio de Cultura, encargado de asesorar, examinar y acompañar la producción escultórica cubana, monumental y ambiental, en todas sus fases –desde proyección hasta emplazamiento–, así como estimular y promover su desarrollo.

inmediata implementación: concebir un programa de trabajo por parte de Codema provincial en el que estuviese presente el propósito de embellecer la ciudad con vistas al aniversario trescientos de su fundación (a celebrarse en 1993); y contemplar la inserción de proyectos escultóricos en la planificación de las obras sociales a cargo de organismos del Estado, empresas y direcciones administrativas. Así, ambos acuerdos funcionaron como lineamientos programáticos en el accionar, tanto de Codema provincial como de las instancias gubernamentales y administrativas del territorio, que aunaron esfuerzos para el mejoramiento del cariz de la Atenas de Cuba.<sup>4</sup>

### **Galería a cielo raso: plan de ambientación por el X aniversario de los Poderes Populares de 1984**

En cumplimiento de lo pactado, Codema provincial rápidamente contempló en su agenda de trabajo la realización de un programa de acciones encaminado al embellecimiento de la urbe yumurina para celebrar su fundación. Este se conoció como Plan por el Tricentenario y tuvo como propósito el emplazamiento de treinta esculturas en honor a igual cantidad de familias canarias fundadoras de la ciudad.

Importante aliciente para su puesta en marcha fue el arribo del décimo aniversario de la constitución de los órganos del Poder Popular en la provincia. Con esta conmemoración la Asamblea Provincial, sin escatimar esfuerzos,<sup>5</sup> animó intervenciones artísticas en diversas zonas del entramado urbano. Un espíritu triunfalista y apologético asomó en esta intención del Poder Popular, cuyo comité ejecutivo se hizo cargo de todas las gestiones para que las acciones discurrieran sin contratiempos. Mostrar una ciudad embellecida y no cualquiera, sino precisamente aquella que había sido pionera en la constitución de esta nueva forma de gobierno,<sup>6</sup> funcionaba, de alguna manera, como reflejo de las aptitudes del aparato institucional en formación. No obstante, gracias a la movilización que generó esta efeméride fue posible

<sup>4</sup> Matanzas es conocida por este apelativo, dado en el siglo XIX por su desarrollo cultural y literario.

<sup>5</sup> La favorable situación económica experimentada por el país durante la década del ochenta, relacionada, fundamentalmente, con la ayuda financiera recibida de la Unión Soviética y el consecuente crecimiento del producto social global, hizo posible la subvención de este tipo de iniciativas.

<sup>6</sup> La Ley N.º 1269 del Consejo de Ministros, de fecha 3 de mayo de 1974, aprobó desarrollar en la provincia de Matanzas la constitución de los órganos del Poder Popular mediante elecciones, con el fin de avanzar en el proceso de institucionalización del Estado.

para 1984 la materialización de una loable iniciativa de actuación urbana, que pasó a los anales de la historia como Plan de Ambientación por el décimo aniversario de los Poderes Populares. Este, inscrito en el macro proyecto del tricentenario, legó al paisaje ciudadano una cifra nada despreciable de esculturas.

La concepción y organización estuvo influenciada por una experiencia similar acontecida un año antes en la península de Hicacos. Se trató del Primer Simposio Internacional de Escultura desarrollado en la Isla: Forma, Sol y Mar. En este participaron escultores cubanos ganadores de la convocatoria nacional y artistas extranjeros invitados. Se emplazó un conjunto de obras ambientales que contribuyeron al mejoramiento de la imagen de este importante polo turístico. El buen tino de Varadero 83 –como también suele llamársele– estimuló a las autoridades matanceras a planificar, esta vez en la capital provincial, un evento análogo. «En buena medida, el éxito del simposio internacional de Varadero fue determinante en que la voluntad del gobierno actuara en esta dirección; estaba muy fresco el resultado».<sup>7</sup>

Como parte del proceso de planificación se desarrolló entre el 31 de marzo y el 1 de abril de 1984 una reunión en San Miguel de los Baños donde los escultores –previamente seleccionados para participar en el evento– y representantes de las Comisiones Nacional y Provincial para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental, encabezados por Rita Longa, presidenta de Codema nacional, presentaron sus ideas. Entre los artistas convocados se encontraban Agustín Drake, Juan Esnard, Carlos Marcoleta, Luis Felipe Franco, Antonio Mederos y Lázaro Muñiz, por la provincia de Matanzas; y Enrique Angulo,<sup>8</sup> José Villa Soberón y Carlos González, como invitados de otras regiones del país.

Cada uno tuvo oportunidad de explicar su proyecto y una comisión integrada por arquitectos, artistas plásticos, urbanistas e historiadores encargada de valorarlos emitió sus consideraciones al respecto. Se había comunicado previamente a cada escultor el sitio de emplazamiento en el que debía trabajar, de forma tal que los proyectos estuvieran pensados para un lugar específico, lo que garantizaba –o al menos intentaba garantizar– un diálogo de la escultura con su entorno. También se conformaron equipos de trabajo entre escultores y arquitectos con el objetivo de lograr a partir

<sup>7</sup> Tomás Lara (escultor y actual presidente de Codema nacional). Declaración concedida en entrevista realizada en La Habana el 14 de octubre de 2022.

<sup>8</sup> Enrique Angulo (escultor). Entrevista realizada en su residencia personal en La Habana el 17 de septiembre de 2022.

del intercambio de experiencias la mayor integración posible de las obras escultóricas al paisaje urbano.

La presencia de arquitectos salvó de imprecisiones algunos proyectos que tenían que ver, sobre todo, con cuestiones relativas a la correspondencia de la escala con el lugar de emplazamiento. Además, se elaboró un plan para la remodelación de las áreas donde se situarían las obras. Debe recordarse que la concepción de una escultura ambiental trasciende la mera colocación de la pieza en el sitio de destino; requiere, además, la preparación del terreno, la higienización del espacio, trabajos de jardinería e iluminación, así como otras labores complementarias.

Al concluir el año ya habían sido emplazadas un total de doce obras de las contempladas en el plan. Correspondían a los escultores Lázaro Muñiz, Antonio Mederos, Luis Felipe Franco, que trabajó conjuntamente con Emilio Mora, Juan Esnard, Enrique Angulo, Carlos Marcoleta, José Villa Soberón, Tomás Lara y Eliseo Valdés<sup>9</sup> –estos dos últimos se habían incorporado a la iniciativa luego de la cita en San Miguel de los Baños–. De las piezas previstas faltaban las de Carlos González –emplazada años más tarde– y Agustín Drake,<sup>10</sup> quien nunca pudo colocar su obra en el sitio asignado ni en otro alternativo por discrepancias en cuanto a su concepción formal y avenencia al espacio público.

De acuerdo a los materiales necesarios, los escultores –con excepción de Enrique Angulo, que produjo su pieza en La Habana– trabajaron en distintas zonas del territorio yumurino. Se pusieron a su disposición todos los recursos de las diversas fábricas no solo de la ciudad, sino también de aquellas ubicadas en municipios cercanos. De tal suerte, la materialidad de las esculturas legadas alterna entre chatarra industrial, planchas de metal, ferrocemento y piedra de Jaimanita. Con este tipo de roca caliza realizaron sus piezas Tomás Lara, Lázaro Muñiz, Antonio Mederos y la dupla autoral conformada por Luis Felipe Franco y Emilio Mora. De grandes dimensiones, las obras se conformaron a partir de bloques de piedra tallados y ensamblados en la ermita de Monserrate.<sup>11</sup> Sobre la experiencia testimonia Tomás Lara:

<sup>9</sup> Eliseo Valdés Erustes (escultor). Entrevista realizada por la aplicación de mensajería WhatsApp el 23 de agosto de 2022.

<sup>10</sup> Agustín Drake (escultor). Entrevista realizada en Matanzas, en la sede provincial de Codema, el 7 de enero de 2021.

<sup>11</sup> En ese momento la ermita de Monserrate estaba en total abandono. No fue hasta el año 2010 que, tras un proyecto de restauración, fue reinaugurada. Se facilitó este local a los escultores debido a su lejanía de la ciudad, de manera que las labores no interfirieran en la cotidianidad de los yumurinos.

Aún en ese momento en Cuba no se había introducido la técnica del maquinado con discos diamantados. De manera que fue una experiencia fuerte desde el punto de vista físico. Trabajamos la piedra en la técnica tradicional de la talla, con cinceles, martillos, hachas [...] Ahora [con las nuevas tecnologías] esas esculturas serían humanamente menos esforzadas.

Este conjunto de esculturas, emplazadas a lo largo de la calzada General Betancourt, tiene un encanto particular. La piedra de Jaimanita es muy expresiva y también muy cubana –muchas construcciones coloniales, sobre todo relacionadas con la arquitectura militar, están hechas con ella–. Además, ha demostrado tener, a pesar de no ser una piedra extremadamente dura, una gran resistencia en espacios exteriores.

Es válido distinguir entre estas piezas, por su acertada relación conceptual con el destino físico y el carácter innovador frente a los criterios tradicionales de emplazamiento en el espacio público, *Los estudiantes*, de Tomás Lara, colocada en las afueras del Instituto Superior Agroindustrial, hoy Universidad Camilo Cienfuegos (figura 1).



**Figura 1.** Tomás Lara, *Los estudiantes*, 1984. Piedra de Jaimanita.

Según el autor, consiste en:

un conjunto de tres elementos que se desplazan en el espacio sobre un montículo que nunca llegó a terminarse como debía. Las piezas están

ubicadas sobre muros de hormigón en declive. La idea era que el promontorio fuera escalonado y que los muros sirvieran de parapeto para colocar la tierra. Es decir, en la medida en que las esculturas se pronuncian hacia la calle, escalonadamente estos planos debían también sugerir el movimiento [...] había una intervención, deudora del *land art*.

Anteriormente había realizado una obra en ese mismo estilo, pero de galería. Se dio en llamar *Transeúntes*. Era una pieza instalativa con elementos desplazados; representación simbólico-abstracta del ser humano. Y trabajando en esa misma línea se me ocurrió hacer una composición de tres elementos pétreos que representaran estudiantes que indistintamente entran o salen de la ciudad universitaria.

Era una idea muy simple en su temática, pero lo que me interesaba era que, desde el punto de vista formal, rompiera con determinados preceptos que hasta el momento se manejaban. De alguna forma romper esquemas e intervenir el espacio público de una nueva manera.

Novedosas en aquel entonces resultaron también las piezas concebidas por Juan Esnard, más que por su disposición en el espacio, por su singular fisonomía, constituida a partir de escoria industrial. No se trataba de la reformulación morfológica del desecho de metal para su reutilización como sustituto de un material carente, sino de su expresa elección como componente del objeto escultórico. En otras palabras, su operatoria consistía en el aprovechamiento de lo residual como recurso matérico en sus creaciones.

De tal suerte, la resolución de sus obras refleja otra manera de abordar la escultura a gran escala para el ornato público y crea composiciones tridimensionales situadas en los márgenes de la abstracción formal. Ello puede constatarse en *Flor de cactus* (figura 2), ubicada en un área de parque dispuesta en uno de los tramos de la calzada General Betancourt, en el reparto Peñas Altas. La cactácea está conformada por platos y tuberías de una columna destiladora de aguardiente, chatarra de cobre procedente de la Ronera Cárdenas, perteneciente a la corporación Cuba Ron. Fue en esta fábrica donde Esnard, con ayuda de operarios que allí laboraban, concibió la escultura que pintada de verde parece confundirse con la vegetación del sitio donde se encuentra.



**Figura 2.** Juan Esnard, *Flor de cactus*, 1984. Chatarra de cobre.

Contrasta visualmente con la estética de Esnard la pulidez de los trabajos de Eliseo Valdés, José Villa Soberón y Carlos González, realizados a partir de planchas de metal. Estos se aunaron en la zona industrial de la bahía –donde hoy se encuentra la base de supertanqueros– y, como no eran residentes de Matanzas, se les dio alojamiento en casas de visita del propio lugar. El taller habilitado para ellos tenía todas las condiciones para que trabajaran sin dificultad; se pusieron a su disposición no solo maquinarias y materiales, sino también ayudantes –obreros de las industrias de la zona–. Salvo Carlos González, que concibió originales exponentes de arte participativo –esculturas-objeto consistentes en figuraciones estilizadas de animales que, a su vez, funcionaban como atracciones infantiles–, estos creadores abrazaron el lenguaje abstracto-geométrico sin desatender la deseada relación obra-entorno.

Esta última adquiere una connotación especial en *Encuentro* (figura 3), propuesta escultórica de José Villa Soberón emplazada en un punto neurálgico de la urbe: el parterre vial ubicado en Peñas Altas donde convergen la Vía Blanca, que conecta Matanzas con Varadero, la Carretera Central y el nacimiento de la calzada General Betancourt. Sobre la atinada relación ideoestética de la pieza con su entorno circundante comenta su autor: «mi escultura se pensó para ese emplazamiento, por eso se llama *Encuentro*; es el cruce entre las vías de acceso a la ciudad, el encuentro con Matanzas». <sup>12</sup> De ahí que esté compuesta por dos grandes volúmenes que parecen toparse en el centro de la composición; una alusión desde la tridimensionalidad a la encrucijada vial que se da justamente en el sitio que ocupa.



**Figura 3.** José Villa Soberón, *Encuentro*, 1984. Planchas de metal.

<sup>12</sup> José Villa Soberón (escultor). Entrevista realizada en su taller, en La Habana, el 9 de septiembre de 2022.

Visto desde una perspectiva holística este plan de ambientación constituyó una iniciativa exitosa en no pocos aspectos, aun cuando se dieron determinados problemas que afectaron la integridad y conclusión en tiempo de algunas obras. Los proyectos concretados mostraban el interés de las autoridades matanceras por embellecer la ciudad, específicamente aquellas zonas más concurridas y localizadas en la trayectoria La Habana-Matanzas-Varadero. En esta década la península de Hicacos comenzó a adquirir relevancia a nivel nacional como polo turístico –el simposio celebrado el año anterior fue clara advertencia de ello–. La ciudad devenía enlace de la capital con el territorio varaderense, por lo que su imagen comenzaba a interesar –y preocupar– a sus autoridades.

Las esculturas, como elementos idóneos de cualificación del entorno, se emplazaron en puntos importantes dentro del entramado vial: parterres, rotondas, parques y jardines de edificaciones aledaños a este. Las intervenciones ambientales ejecutadas remozaron paisajes deprimidos, entre los que destacó la barriada de Pueblo Nuevo cuyo declive antecedía al triunfo revolucionario.<sup>13</sup> Sin dudas, la ciudad ganó. Pero el saldo también fue muy positivo para el desarrollo de la escultura en el territorio al legarse una sustanciosa colección de obras tridimensionales que convirtió la urbe en una especie de galería a cielo raso.

Al respecto, es válido acotar la elevada calidad artística, así como la integración armónica al entorno de emplazamiento que muestran la mayoría de las piezas. Además, se alejan de soluciones convencionales y temas manidos con un lenguaje que, o bien coquetea con la abstracción o la abraza completamente. Todo ello da fe de la voluntad de gobierno para el desarrollo de iniciativas de esta naturaleza. Sin el patrocinio gubernamental no hubiera sido posible la realización de un evento de tal magnitud, pero, sobre todo, el accionar de Codema fue medular.

Otro de los aciertos del plan fue la forma de trabajo implementada. Los proyectos ejecutados se concibieron a partir de la labor mancomunada de escultores y arquitectos para cumplir así una de las principales apuestas de Codema: la interdisciplinariedad. En otro orden, entre los escultores que participaron destacó el considerable número de matanceros, que sobrepasó la cifra de los

<sup>13</sup> En las décadas finales del siglo XIX comenzó un proceso de transformaciones en la industria azucarera que trajo consigo, unido a las guerras de independencia, un declive en el desarrollo económico de Pueblo Nuevo, segunda barriada más importante de la urbe.

invitados, ejemplo de reconocimiento del talento local que venía fraguándose con anterioridad. A diferencia de otras regiones del país en Matanzas sí existió un verdadero movimiento escultórico.

Para muchos artistas el evento significó una importante experiencia de enseñanza e intercambio porque no habían trabajado antes para el espacio público, desarrollaban su obra fundamentalmente en pequeños formatos o su carrera se encontraba en ciernes. El aprendizaje estuvo motivado en gran medida por el intercambio generado entre los creadores, que se nuclearon en la ermita de Monserrate y la zona industrial, salvo aquellos que trabajaron de forma independiente –Esnard, Drake y Angulo–.

### **Segundo quinquenio de 1980: ambientación de instalaciones industriales y de servicio**

En la segunda mitad de la década del ochenta la ciudad de Matanzas se incorporó a la iniciativa de llevar el arte a las fábricas, promovida por la Asociación Hermanos Saíz (AHS). Se trataba de una idea impulsada antes en otras regiones de la geografía nacional. Si bien con anterioridad se habían dado en el territorio yumurino experiencias de trabajo similares –Juan Esnard y Agustín Drake solían desarrollar parte de su proceso creativo en los diversos recintos industriales de la provincia–, el evento, convocado por la AHS y la Sección de Artes Plásticas Provincial, presentaba sus particularidades. Además de ofrecer al artista un entorno de trabajo diferente donde pudiera sentirse motivado y explotar sus capacidades creativas, se pretendía que las obras resultantes permanecieran en las instalaciones para contribuir así a su ambientación.

En este primer evento de Arte en la Fábrica, desarrollado en la capital provincial en 1986, fueron cualificadas con piezas tridimensionales las empresas de conformación de metales Noel Fernández y Rayonitro. Seis escultores residentes en Matanzas se vincularon a estas y dejaron emplazadas un total de tres esculturas. Ellos fueron Emilio Mora, Osvaldo Betancourt,<sup>14</sup> Omar Castro, Sergio Roque,<sup>15</sup> Antonio Mederos y Lázaro Muñiz. Estas iniciativas contribuyeron a mejorar la imagen de las industrias del territorio. Incluso más: los obreros que se habían interrelacionado con los creadores en el proceso de concepción se vieron favorecidos con entornos de trabajo tocados por la sensibilidad artística.

<sup>14</sup> Osvaldo Betancourt (escultor). Entrevista realizada en su residencia personal en Cárdenas el 7 de enero de 2021.

<sup>15</sup> Sergio Gregorio Roque Ruano (escultor). Entrevista realizada en su residencia personal en Matanzas el 7 de octubre de 2022.

La imbricación del quehacer artístico ambiental en recintos fabriles y de servicios de la ciudad permeó este segundo momento del periodo, en el que arribaban a su fase de terminación importantes obras constructivas producidas en el territorio a lo largo de la década con el objetivo de mejorar su infraestructura pública. Para cumplir con lo dispuesto por la Asamblea Provincial al crear la filial de Codema en Matanzas sus inversionistas contemplaron en las acciones de ambientación la ejecución de piezas y/o conjuntos escultóricos y, por consiguiente, la intervención de Codema provincial.

En virtud de ello, la entidad tomó cartas en las obras sociales en ejecución y participó en la cualificación de sus entornos arquitectónicos. De tal suerte, importantes instalaciones relacionadas con la esfera pública fueron intervenidas artísticamente en la etapa. Entre ellas se encontraban: la Central Termoeléctrica Antonio Guiteras, el Hospital Universitario Clínico Quirúrgico Comandante Faustino Pérez, el Hospital Pediátrico Docente Provincial Eliseo Noel Caamaño, el Politécnico de Salud –Universidad de Ciencias Médicas de Matanzas–, la Escuela Provincial de Economía, el restaurante Bahía y el hotel Canimao.

Las labores de ambientación de estas instalaciones de servicio, previamente construidas, remodeladas o ejecutadas totalmente en la década, son reflejo del entusiasmo de las instancias inversoras por embellecer entornos arquitectónicos de la ciudad con creaciones artísticas tridimensionales. El protagonismo de Codema provincial muestra, además, la comprensión de sus facultades por parte de las autoridades y los organismos decisores del territorio.

En la mayoría de los casos, las intervenciones ambientales consistieron en la colocación de elementos escultóricos de relieve o bulto redondo como colofón de la construcción tal agregado decorativo. Ello no significa que la asesoría de Codema sea cuestionable; tampoco se pone en duda el valor artístico de las obras escultóricas realizadas. Solo se advierte en los comitentes una proyección hacia la manifestación que dista del entendimiento cabal de sus posibilidades y alcances. Pero tal observación no resta mérito a la voluntad de contemplar –aun cuando fuese a manera de complemento– trabajos escultóricos en las acciones constructivas o de remozamiento arquitectónico que se ejecutaban.

Es válido acotar que este estudio constituye la síntesis de una realidad mucho más rica. En tal sentido funciona –o pretende hacerlo– como reconstrucción histórico-valorativa parcial de la

experiencia matancera en el abordaje de este tipo de arte destinado a los espacios públicos en un periodo que puede considerarse como efervescente en materia de actuación y promoción.

## Referencias bibliográficas

- BAYÓN, MARÍA ELENA (1985). «El arte visitó las fábricas». *Yumurí*, 13 de julio, p. 3.
- CABRERA, FIDEL; CÁRDENAS, ANNET (1988). «Las artes plásticas embellecen la ciudad». *Girón*, 30 de marzo, p. 7.
- CONSEJO DE ESTADO (2015). «Decreto-Ley N.º 328: del desarrollo de la escultura monumentaria y ambiental». *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, n.º 23, edición extraordinaria, La Habana, 17 de junio.
- CONSEJO DE MINISTROS (1974). «Ley N.º 1269». 3 de mayo.
- CONSEJO DE MINISTROS; MINISTERIO DE CULTURA (1985). «Decreto N.º 129». *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, edición ordinaria, La Habana, 17 de julio.
- ESCALONA, MARTHA SILVIA; HERNÁNDEZ GODOY, SILVIA (2008). *El urbanismo temprano en la Matanzas intrarríos (1693-1840)*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- Esculturas ambientales* (catálogo) (1984). Matanzas: Divulgación Provincial de Cultura.
- Gaceta Oficial de la República de Cuba* (1988). Edición extraordinaria, La Habana, 5 de agosto.
- GARCÍA, MARGARITA (1984). «Un rostro nuevo para nuestra vieja ciudad». *Girón*, 25 de marzo, s. p.
- GARCÍA OÑA, ALBA ROSA (1984). «Acerca de las esculturas ambientales. Venturas y desventuras». *Girón*, 8 de agosto, s. p.
- GARCÍA SANTANA, ALICIA (2012). *Treinta maravillas del patrimonio arquitectónico cubano*. Guatemala: Ediciones Polymita.
- GARCÍA SANTANA, ALICIA (2017). *Matanzas. Primera urbe moderna de Cuba*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- MADERUELO, JAVIER (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori.
- MADERUELO, JAVIER (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- «Objetivos y funcionamiento de la Comisión Provincial para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental» (1983). *Girón*, diciembre, s. p.
- PEREIRA, MARÍA DE LOS ÁNGELES (2005). *Escultura y escultores cubanos*. La Habana: Artecubano Ediciones.
- PEREIRA, MARÍA DE LOS ÁNGELES (2015). «De la escultura contemporánea: algunas nociones básicas». *Nierika*, año 4, n.º 7, pp. 9-17.
- PEREIRA, MARÍA DE LOS ÁNGELES (2019). «La escultura monumentaria y ambiental en Cuba: repaso y vindicación». *Artcrónica*, edición especial, pp. 3-7.

REMESAR, ANTONI (1998). *Hacia una teoría del arte público*. Public Art Observatory.

SANTIESTEBAN, ELDER (1992). «Reclamo y asombro en el paisaje. Avances, insatisfacciones y caminos de un arte que debe embellecer lo cotidiano». *Bohemia*, año 84, n.º 9, pp. 64-65.

VEIGAS, JOSÉ (2005). *Escultura en Cuba. Siglo xx*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.



# Siete piezas, siete estrategias

---

ÉDGAR GUZMÁN RUIZ<sup>1</sup>  
MARIANA CASTAÑEDA MOSQUERA<sup>1</sup>  
LAURA MARÍA PRADA MALAGÓN<sup>1</sup>  
LAURA XIMENA ARIAS URREA<sup>1</sup>  
ÁNGEL RAÚL ROMERO BÁEZ<sup>1</sup>  
SOFÍA CARRASCO MUVDI<sup>1</sup>  
ELENA HOYOS MORALES<sup>1</sup>

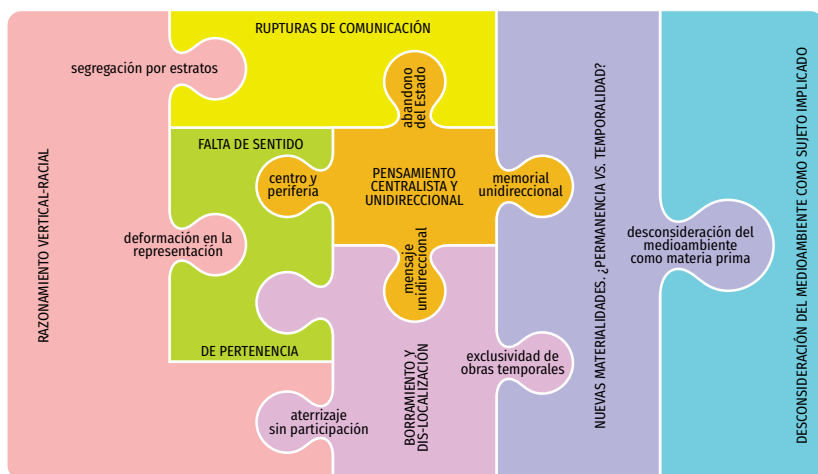
Como en varios países latinoamericanos, en 2019 fuertes protestas y manifestaciones generaron en Colombia un clima de iconoclasia y destrucción de monumentos y memoriales. Desde 2021 nuestro grupo de estudio/semillero de la Universidad de los Andes, *Cambiando Narrativas: Nuevos Dispositivos de Memoria en el Espacio Público en Colombia*, busca respuestas sobre cómo pensar y crear dispositivos de memoria –principalmente artísticos–, que respondan a las nuevas narrativas que exigen los colombianos frente al conflicto armado, los cambios acaecidos desde la firma del Acuerdo de Paz, la creación de la Jurisdicción Especial para la Paz, el informe final Comisión de la Verdad y las propuestas del nuevo gobierno.

A partir del estudio de ejemplos concretos en su marco histórico se han identificado siete grandes problemáticas para crear este tipo de dispositivos, representadas como un rompecabezas: falta de sentido de pertenencia, pensamiento centralista y unidireccional, razonamiento vertical-racial, rupturas de comunicación, nuevas narrativas ¿permanente vs. efímero?, borramiento y dis-localización<sup>2</sup> y desconsideración del medioambiente como

<sup>1</sup> Universidad de los Andes.

<sup>2</sup> Término acuñado por Edgar Guzmán Ruiz.

sujeto implicado (figura 1). Una vez identificados los puntos de unión entre las piezas se han propuesto estrategias y lineamientos para crear nuevos dispositivos con el objetivo de que las entidades gubernamentales los integren a sus políticas públicas y así contribuyan a la construcción de la memoria colectiva en el espacio social de Colombia.



**Figura 1.** Siete problemáticas para la creación de dispositivos de memoria.

### Falta de sentido de pertenencia

La profunda conexión que un individuo tiene con un lugar, comunidad o identidad en particular, influenciada por la cultura, la historia, las experiencias personales y su inclusión en un grupo específico, determina el sentido de pertenencia (Brea 2014). Por el contrario, su ausencia produce una sensación de distancia, desapego y desconexión entre las personas y su contexto. Ello ocurre por cuatro razones: la migración hacia las grandes ciudades, que genera una falta de identificación con el entorno y la cultura local; la pérdida de identidad cultural por el desplazamiento; la exclusión y discriminación social y racial, que hace que estas comunidades no se sientan bienvenidas; y, por último, la omisión del reconocimiento de sus luchas y logros históricos. Estas causas pueden tener consecuencias significativas, como el menoscabo de la memoria histórica.

Las razones anteriores conducen a pensar que el deterioro de los espacios públicos es una respuesta a las injusticias percibidas, pues no se protege lo que no se siente como propio. Las intervenciones y derribos de monumentos son ejemplos de ello.

No obstante, también existen casos de apropiación positiva que convierten los espacios intervenidos en escenarios para la transmisión de los mensajes de las comunidades. Tal es el caso de una escultura de Isabel la Católica, en La Paz, Bolivia, renombrada «De reina de España a chola globalizada», al ser vestida con ropa tradicional andina (Menéndez 2020). Iniciativas artísticas como esta resignifican lugares y objetos públicos.

### **Pensamiento centralista y unidireccional**

Desde los tiempos de la conquista española, Santafé, actualmente Bogotá, fue capital de uno de los virreinos más importantes, el de Nueva Granada. Su ubicación estratégica, de difícil acceso para los enemigos por los cerros que la respaldan y protegen, la alejó de otras ciudades, lo que abrió una brecha social y económica. Desde entonces, su hermeticidad y aislamiento han sido conflictivos para el resto del país.

A principios del siglo XIX, cuando luchaban por la independencia, Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander tuvieron visiones opuestas sobre cómo debía ser conformada la Gran Colombia.<sup>3</sup> Por un lado, Bolívar optaba por un país centralista de mando unificado, mientras Santander proponía el federalismo al argumentar que las regiones funcionarían de manera autónoma. El centralismo venció y así este modo de pensar y operar se impregnó en la sociedad y sus comportamientos. Estos dos factores propiciaron la construcción de una nación que gira alrededor de Bogotá D. C., mientras otras regiones del país quedan marginadas y olvidadas por el Estado. La denominación de *centro* para referirse a Bogotá y de *periferia* para aludir al resto del territorio ha amplificado el pensamiento separatista.

En la actualidad, colectivos y artistas individuales han buscado espacios para visibilizar y concientizar acerca de las consecuencias del conflicto armado y la violencia directa que se vive, principalmente, lejos de la capital. Tal es el caso de *Silencios*, de Juan Manuel Echavarría (2010), que registra las pizarras de colegios abandonados para señalar el paso de la violencia por los lugares más inocentes y evidenciar el abandono por parte del Estado. Otro ejemplo son Las Tejedoras de Mampuján, un colectivo de mujeres fundado en el año 2000 que teje para sanar las dolencias del desplazamiento forzado y mostrarlo al resto del país. Igual sucede

<sup>3</sup> República que existió entre 1821 y 1831, correspondiente a los actuales territorios de Colombia, Ecuador, Panamá, Venezuela, Guyana Esequiba y otros en disputa.

con *El testigo*, obra del fotógrafo y periodista Jesús Abad Colorado, quien desde hace más de treinta años ha evidenciado el profundo dolor de las masacres y episodios de desplazamiento de las poblaciones más vulnerables. Las impactantes imágenes tomadas en muchas regiones de la nación son expuestas en Bogotá, muy cerca del Palacio Presidencial.

Estas búsquedas artísticas que construyen la memoria colectiva llenan el vacío que dejan las políticas públicas al mostrar la fragmentación, la fragilidad y lo efímero de una sociedad de realidades que funcionan de forma individual y apartada. El rastro del centralismo frente a la memoria es tan fuerte que, una vez firmado el Acuerdo de Paz en 2016, se gestó el Museo de Memoria de Colombia, nuevamente en la capital (Centro Nacional de Memoria Histórica s. f.).

### **Razonamiento vertical-racial**

En el Museo de la Independencia, en Bogotá, se exhibe actualmente un tablero que muestra 75 castas en las que se denominan y diferencian hijos de uniones entre personas de diversas procedencias raciales y socioeconómicas durante la colonia (hijo de español e india, de mulato y española, de barcino y cambuja, etc.). Mientras los europeos ocupan los lugares superiores de la sociedad, los mestizos, negros, indios y sus mezclas se encuentran de manera estratificada en los puestos inferiores.

A este pensamiento heredado de la colonia, que todavía rige muchos de los patrones de comportamiento social de distinción y exclusión, se sumó la Ley 142 de 1994 que buscaba promover una sociedad más igualitaria en el país (Dávila-Jiménez 2014). La legislación organiza y divide los barrios de las ciudades en estratos económicos: el uno es el más pobre y el seis el más rico. Así, los servicios básicos de agua, electricidad, gas, etc. de los menos favorecidos son más baratos, mientras que los de los más pudientes son más costosos. Lamentablemente, las personas han desplazado esta división predial a la denominación de clases sociales con componentes de división racial. En el lenguaje común se habla de una «mujer estrato seis» o de «gente estrato uno». Estos tipos de razonamiento vertical-racial generan claras divisiones sociales y desigualdades.

Un ejemplo de repudio frente a ello fue el derribo del monumento a Sebastián de Belalcázar por parte de la población indígena misak durante los primeros meses de 2021 en acto de reivindicación de los derechos de las poblaciones nativas. Creada en 1937 para conmemorar el cuarto centenario de la fundación

de la ciudad de Cali, esta escultura representa a un conquistador español en pose heroica con una espada empuñada. A pesar de ser uno de los hitos turísticos más importantes de la ciudad, esa población percibe a Belalcázar como emblema de la opresión y la colonización española. Tiempo después la pieza fue restaurada y colocada en el mismo lugar a pesar de la desaprobación del pueblo misak. El gobierno prefirió que el símbolo de reconocimiento de la ciudad no desapareciera.

Asimismo puede mencionarse la obra *¡La historia nuestra, Caballero!*, de Nelson Fory, quien desde 2008 coloca pelucas afro en la cabeza de diferentes estatuas en el espacio público, como fue el caso del monumento a Cristóbal Colón en la Plaza de la Aduana en Cartagena. Con esta acción el artista hace un llamado a la invisibilidad del negro en la construcción de la nación colombiana y a los procesos de esclavización y blanqueamiento (Garcés 2015).

Para una parte de la población estas esculturas representan, por un lado, la legitimación y continuación de quienes han tenido el poder siempre, principalmente, los descendientes directos de españoles o europeos; y, por el otro, la ausencia de identificación con las facciones, constitución y postura corporal de las figuras. Esta deformación en la representación de un colectivo se relaciona también con la falta de sentido de pertenencia.

### **Rupturas de comunicación**

La diversidad geográfica de Colombia, que presenta regiones montañosas, selváticas, costeras y desérticas, ha propiciado el surgimiento de comunidades aisladas entre sí a merced de la violencia organizada y el abandono del Estado. El hecho de que casi el 52 % del territorio sea selvático, unido a un sistema precario de carreteras en el país, hace que la accesibilidad a muchos lugares sea limitada (Rico 2018).

Su gran riqueza de recursos naturales ha generado intereses de explotación en diversos grupos que buscan su monopolio. Estrategias de lucha como la destrucción de oleoductos, antenas de comunicación, redes de electricidad y los bloqueos de alimentos han generado aislamiento. Ello ha afectado la capacidad del gobierno para brindar servicios y garantizar la seguridad y la conexión en todo el país, especialmente en áreas rurales y remotas, lo que conduce al aumento de la violencia y la delincuencia. Sin embargo, no solo la diversidad geográfica y la explotación de los recursos naturales generan rupturas de comunicación; estas también se enfatizan a nivel social por las problemáticas de

razonamiento vertical-racial y de pensamiento centralista y unidireccional.

Paralelamente, la gran brecha entre las diferentes formas de vida y las perspectivas culturales de comunidades urbanas y rurales dificulta el intercambio de ideas. En muchas ocasiones los habitantes sienten que sus intereses no son tenidos en cuenta por el gobierno, lo que lleva a tensiones y conflictos. Esto se exagera por la presencia de grupos armados en el campo colombiano. Los miles de muertos, desplazados y desaparecidos han generado un impacto negativo en la capacidad de los grupos de comunicarse entre sí y construir relaciones basadas en la confianza y el respeto hacia otros, incluido el Estado. Además, la guerra y la violencia han llevado a la polarización de la sociedad, al fortalecimiento de estereotipos y prejuicios y a la formación de barreras culturales.

Como respuesta a esta situación han surgido varios colectivos que buscan unir a las comunidades a través de la narración de sus historias y de los conflictos vividos para superar sus traumas. Estas organizaciones crean espacios y talleres para la expresión artística y emocional. Ejemplo de ello es el Colectivo de Comunicaciones Montes De María Línea 21, que trabaja de la mano con sabedores, maestros, líderes comunitarios, gestores culturales y comunicadores sociales. A través de proyectos como el Festival Audiovisual de los Montes de María y el Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (El Mochuelo) (figura 2) se busca aportar a la dignificación de la población (Bayuelo s. f.).



**Figura 2.** Museo Itinerante de la Memoria.

Fuente: Bayuelo (s. f.).

## Borramiento y dis-localización

Las acciones de borramiento o *tabula rasa* se ven reflejadas repetidamente a lo largo de la historia de Colombia. Ejemplo de ello son el Bogotazo de 1948, que dejó destruido el centro de la capital y de cuyas consecuencias no se ha podido recuperar hasta ahora; el nuevo Palacio de Justicia de 1999, que reemplazó a manera de cuenta nueva al de 1960, destruido e incendiado en 1985; el caso de la Plaza de San Victorino, el Parque Tercer Milenio, entre otros.

Adicional al borramiento pareciera que hay un efecto de dis-localización en varios ejemplos de dispositivos de memoria. Utilizando el prefijo *dis*, que en español significa ‘dificultad’, ‘anomalía’, ‘separación’, el término se emplea para denotar la relación discordante de memoriales, monumentos y contramonumentos con sus lugares de emplazamiento, con lo que allí existió o con su contexto histórico, que genera cierto desarraigo y falta de sentido de pertenencia.

Inaugurado en 2003, el Monumento de los Caídos, de Lorenzo Castro, Rodrigo Zamudio y Juan Camilo Santamaría, busca rendir homenaje a las víctimas militares del conflicto armado en Colombia. Está ubicado en el Centro Administrativo Nacional de Bogotá, en una plaza alejada del corazón de la ciudad, al lado de una concurrida avenida de tránsito vehicular y con discreto paso peatonal, circundada por edificios de oficinas. Su alejamiento de los principales movimientos de circulación de memoria lo convierten en un lugar periférico de rememoración colectiva, donde el pensamiento unidireccional da cuenta de la historia de solo un grupo específico afectado por el conflicto.

En 2014, en Bogotá se lanzó el primer concurso internacional Museo a Cielo Abierto para engalanar una glorieta vehicular del centro urbano. Sus directrices hacían hincapié en la importancia del lugar; por un lado se buscaba que tuviera una puerta de entrada al centro histórico y por otro que visibilizara un importante río llamado San Francisco que, lamentablemente, había sido canalizado en 1915 y apartado así de la memoria de los ciudadanos (Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte 2014). El proyecto ganador, *Escenario en construcción*, del artista Oswaldo Maciá, implantó una serie de conos de sonido colocados sobre estructuras metálicas con el objetivo de emitir el trino de diversas especies de pájaros de Colombia, pero omitió otra vez la historia del río. La obra está dis-localizada porque hay un alejamiento del contexto del lugar. Esto hace que tenga bajo impacto en la memoria colectiva y que impida la consolidación de un hito urbano.

La obra *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria* de la artista colombiana Doris Salcedo (2017) es un ejemplo de cómo lograr que un contramonumento contemporáneo se vuelva literalmente una plataforma artística dinámica para exposiciones que reflexionen sobre el conflicto. El espacio está concebido para durar cincuenta y tres años, igual a lo que se calcula duró el conflicto armado en Colombia, circunstancia que lo dota de un carácter temporal que afirma su contemporaneidad. El contramonumento se logra a partir de la fundición de miles de armas entregadas por el grupo disidente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia con las que Salcedo (2017), en colaboración con mujeres víctimas de violencia sexual, da forma a las láminas del piso. Su localización en la capital de Colombia, alejada de las zonas donde el conflicto fue más directo, revela el vínculo con la problemática del pensamiento centralista. Esta valiosa pieza de memoria colectiva funciona como un lugar expositivo artístico tradicional; sin embargo, no construye una relación directa, ni visual ni vivencial, con el espacio público.

En 2019 se construyó en Medellín el parque conmemorativo *Inflexión*,<sup>4</sup> que busca recordar a las víctimas y honrar a los héroes de la lucha contra la narcoviencia (Baquero 2020). Se erige exactamente en el mismo lugar donde Pablo Escobar tuvo su residencia, el edificio Mónaco, que fue dinamitado para dar lugar al parque. Dentro de los lineamientos de la convocatoria se explicitaba que los proyectos no debían hacer ninguna referencia formal al inmueble del capo. Se buscaba de forma insistente esconder el pasado negativo; sin embargo, quedan las preguntas: ¿cómo podrán las futuras generaciones recordar mejor lo que pasó y hablar de ello sin huellas o rastros de su contexto anterior?; ¿por qué hacer un homenaje a los héroes y un recordatorio a las víctimas justo en el mismo lugar donde el perpetrador tuvo su morada?

Por su parte, el Nuevo Monumento a los Héroes, de Alejandro González, William Castaño, Natalia Ospina, Sergio Escobar y Anderson Arroyave, fue el proyecto seleccionado en 2020 para formar parte de la nueva estación del planeado metro de Bogotá (Baraya 2020). A pesar de que el nombre hace referencia directa al Monumento a los Héroes, del arquitecto Angiolo Mazzoni y del escultor Ludovico Consorti, construido en 1963, hasta donde se conoce no traza puntos de referencia con el anterior. Este fue derribado en

<sup>4</sup> Sus autores fueron Carolina Henao Salazar, Germán Tamayo Osorio, Felipe Zapata Flórez y Tomás del Gallego Rico; sus colaboradores, los ingenieros Germán Madrid, Mario Molina, Luis Vera; sus arquitectos, Nicolás Hermelín y Paula Barrientos; las empresas encargadas, Fasst Lighting, Montajes de Marca S. A. y la Empresa de Desarrollo Urbano-EDU.

2021, después de convertirse en 2020 en centro de protestas con cientos de consignas pintadas en sus paredes para dar paso al futuro transporte. Vale cuestionarse: ¿qué tan contemporáneo es utilizar todavía la palabra *monumento*?; ¿a qué (nuevos) héroes se hará referencia?; ¿son estos dos últimos casos ejemplos de nuevas acciones de borramiento con la intención de silenciar historias o de impedir que existan narrativas diferentes a la impuesta?; ¿corresponde a la continuación de una lógica de eliminación implantada por la colonización y prolongada hasta nuestros días?

### **Nuevas materialidades: ¿permanencia vs. temporalidad?**

Cuando se habla de manifestaciones o dispositivos de memoria en el espacio público se piensa en estatuas, edificios y demás estructuras perdurables. La noción tradicional del monumento como un elemento inamovible está arraigada también a su materialidad en bronce, piedra, concreto, etc., cuyo objetivo es trascender el paso del tiempo y resistir el olvido colectivo.

Es ahí donde se encuentra el acto político de las instalaciones en el espacio público: manifestar que algo, alguien o algún suceso es digno de ser recordado, lo suficientemente relevante y determinante para que se deba colocar a la vista de todos y permanecer en la memoria. De esta manera, es importante hablar sobre la materialidad como vehículo de intención, como elemento que desde las decisiones estéticas y formales expresa una voz política.

Con respecto a los actos de memoria localizados en el espacio público, la tendencia actual en Colombia es que sean impermanentes e itinerantes: murales, grafitis, esténciles, consignas pegadas, *performances* y obras efímeras pueblan las paredes, calles, plazas y monumentos de las ciudades. A pesar de su carácter perecedero, sus registros circulan en las redes mediáticas, hecho que los vuelve permanentes.

Aquellos creados para perdurar están en constante cuestionamiento y tienden a ser transformados, eliminados y resignificados a través de intervenciones o de actos iconoclastas. Es probable que sean dispositivos ya obsoletos que no respondan a una memoria contemporánea, compuesta por múltiples narrativas y actores que exigen respuestas. Por ello, resulta difícil que exista un consenso sobre lo que debe existir y subsistir en el espacio de todos. Cabe entonces preguntarse: ¿al momento de proponer una creación artística nueva, es indispensable, para que tenga sentido y valor histórico, que sea permanente?; ¿nuevas narrativas exigen nuevas materialidades?





**Figura 4.** Detalle de *Magdalenas por el Cauca*.

**Fuente:** Ruiz y Posada (2021).

Estas dos últimas materialidades dialogan con la problemática sujeto implicado.

### **Desconsideración del medioambiente como sujeto implicado**

El medioambiente en Colombia ha sido afectado profundamente como consecuencia del conflicto armado y del tráfico de drogas. Por ello se propone considerarlo un sujeto implicado de manera

directa. Michael Rothberg (2019) plantea esta noción para entender que el contexto de los conflictos, pasados y presentes, nos condiciona y acompaña desde siempre. El «estar implicado» no se limita a las categorías tradicionales de víctima y victimario, sino que se extiende a todos los involucrados en estructuras sociales y políticas que perpetúan la violencia y la injusticia. Esta idea es fundamental para comprender la forma en que las personas se relacionan en el mundo actual.

Una pieza que expone estos efectos es *Regreso a la Maloca*, de Miguel Ángel Rojas (2021), que presenta al medioambiente como materia prima y, a su vez, como protagonista en relación con los demás actores del conflicto. La pieza revela la destrucción del equilibrio ecológico, el abandono estatal, el desplazamiento y los efectos de la dominación colonial en las civilizaciones indígenas de la amazonía, así como sus consecuencias hasta el presente. Expone, a un tiempo, que no habrá ningún *regreso a la maloca* pues el daño es irreversible.

Reconocer la importancia del medioambiente como sujeto implicado en la historia de Colombia es esencial para darle espacio como actor presente en todas las discusiones sobre creación de memoria colectiva.

### **Estrategias y lineamientos**

A partir del estudio de las problemáticas y de los ejemplos analizados se considera necesario que las nuevas políticas relacionadas con la construcción de memoria colectiva en el espacio público de Colombia consideren algunos lineamientos:

- El enfrentamiento a la falta de sentido de pertenencia debe atender el trabajo directo con la comunidad para fortalecer el sentimiento de representación colectiva en el espacio público.
- Una dinámica incluyente, que genere redes desde y hacia la periferia y el centro, activaría una memoria accesible, colectiva y participativa. Esto atiende a que la contrapropuesta al pensamiento centralista y unificado se apoya en el enfoque de memoria multidireccional en el que se reconocen diversas perspectivas y narrativas en la construcción de memoria histórica. Esto busca promover un intercambio intergeneracional como proceso de interacción inclusiva, de diálogo y discusión (Rothberg 2009).
- El razonamiento vertical-racial debe implicar un ejercicio profundo, detallado y cuidadoso de revisión para

entender a quién se honra, qué se conmemora y la pertinencia del emplazamiento. Asimismo, es oportuno revisar si los monumentos ya existentes precisan de una actualización, en la que posiblemente se modifiquen sus placas informativas o se realicen transformaciones más profundas. Este proceso debe ser abierto y de conjunto con las comunidades para entender sus visiones, creencias y deseos. Un monumento que aterriza en un lugar sin estudio y sin contacto social puede producir el rechazo.

- Experiencias como las del colectivo de comunicación de Montes de María, que lleva sus vivencias al resto del país de una forma multidireccional e itinerante, son necesarias en toda Colombia para generar un intercambio de información que restaure las rupturas y cree nuevos lazos que posibiliten la reconstrucción de la confianza perdida.
- La estrategia sugerida ante el borramiento y la dis-localización supone abordar el espacio por oposición a la acción de *tabula rasa*, según la noción de que la nueva propuesta siempre es un palimpsesto o sobrescritura de la memoria. Se considera crucial buscar constantemente la relación entre la creación y el espacio público, lugar donde se construye la memoria colectiva.
- La problemática «nuevas materialidades: ¿permanencia vs. temporalidad?» muestra que las propuestas artísticas efímeras se presentan como un río en constante movimiento. La existencia exclusiva de obras de carácter temporal puede caer en el borramiento; por ello es clave concebir algunas obras permanentes. Estas funcionarían como piedras que conformarían una plataforma de discusión e intercambio de ideas que persista sin desatender los cambios políticos y culturales futuros.<sup>5</sup>
- La aspiración es la coexistencia, retroalimentación y mutuo aprendizaje entre lo perdurable y lo efímero o, incluso, una hibridación entre los distintos medios y materialidades posibles. Las nuevas propuestas deben reconocer que no hablan de una verdad absoluta, que responden a una realidad muy compleja y a una memoria multidireccional.

<sup>5</sup> Ha sido esta una idea abordada por el artista José Julián Agudelo en una conversación que sobre su obra *Piedras de agua* sostuviéramos.

- La incorporación del medioambiente como sujeto implicado dentro de la concepción de las propuestas de construcción de memoria en el espacio público es relevante como estrategia para reconocer la degradación ambiental y la pérdida de biodiversidad, que tienen un impacto directo en las comunidades locales y en la sostenibilidad de la vida en general.

Las estrategias y lineamientos planteados buscan fomentar el sentido de unidad y pertenencia a través de la participación directa de la comunidad con la promoción de un diálogo intergeneracional y una comprensión multidireccional de la memoria histórica. Es esencial revisar y actualizar los monumentos y memoriales existentes en colaboración con las comunidades locales y evitar imposiciones que puedan generar rechazo.

La replicación de estrategias de comunicación multidireccional refleja la complejidad de la realidad, permite reconstruir la confianza y restablecer las rupturas comunicativas existentes. Las directrices deben buscar un equilibrio entre obras de arte efímeras y permanentes, que validen el abordaje del espacio y de su entorno como palimpsestos. Finalmente, se pretende involucrar al medioambiente como un actor importante en la concepción de las propuestas, donde se reconozca la degradación ambiental y la importancia de la sustentabilidad. A través de estas estrategias y lineamientos se aspira a fomentar una memoria colectiva inclusiva, participativa y duradera en el espacio público.

## Referencias bibliográficas

- AGUDELO, JOSÉ JULIÁN (2017). «Piedras de agua». [Consulta: 2023-10-14]. Disponible en <https://jjulianagudelo.wixsite.com/josejulianagudelo/piedras-de-agua>.
- BAQUERO BORDA, HERNANDO (2020). «Parque Conmemorativo Inflexión, Medellín-Archivo BAQ. Arquitectura Panamericana». [Consulta: 2023-5-15]. Disponible en <https://arquitecturapanamericana.com/parque-conmemorativo-inflexion-medellin>.
- BARAYA, SANTIAGO (2020). «Los ganadores del concurso para el Nuevo Monumento a los Héroes en Bogotá». *ArchDaily Colombia*. [Consulta: 2023-5-15]. Disponible en <https://www.archdaily.co/co/932363/los-ganadores-del-concurso-para-el-nuevo-monumento-a-los-heroes-en-bogota>.
- BAYUELO, SORAYA (s. f.). «Colectivo Montes de María Línea 21-Mimemoria». [Consulta: 2023-5-15]. Disponible en <https://mimemoria.org/tag/colectivo-montes-de-maria-linea-21/>.

- BREA, LEYDA MERCEDES (2014). «Factores determinantes del sentido de pertenencia de los estudiantes de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra». Campus Santo Tomás de Aquino: Universidad de Murcia. [Consulta: 2023-5-15]. Disponible en <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/284952/TLMBA.pdf?sequence>.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (s. f.). *Museo de Memoria de Colombia*. [Consulta: 2023-5-15]. Disponible en <https://centrodememoriahistorica.gov.co/museo-de-memoria-de-colombia/>.
- DÁVILA-JIMÉNEZ, MARÍA ELISA (2014). «La estratificación social en Colombia: cuestión de categorización y vida cotidiana». Universitat Autònoma de Barcelona.
- ECHAVARRÍA, JUAN MANUEL (2010). *Silencios*. [Consulta: 2023-1-15]. Disponible en <https://jmechavarria.com/es/work/silencios/>.
- GARCÉS, DETMAR (2015). «¡La historia nuestra, Caballero! Turismo, invisibilidad y gentrificación». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 10, n.º 2. [Consulta: 2023-5-15]. Disponible en <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-2.hnct>.
- HOHEISEL, HORST; KNITZ, ANDREAS (2003). «Hoheisel & Knitz-Crushed History». [Consulta: 2023-5-15]. Disponible en [http://www.knitz.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13&Itemid=32&lang=en](http://www.knitz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=32&lang=en).
- MENÉNDEZ, CARMEN (2020). «Convierten a Isabel la Católica en una reina chola con pollera». [Consulta: 2023-8-12]. Disponible en <https://es.euronews.com/2020/10/13/convierten-a-isabel-la-catolica-en-una-reina-chola-con-pollera-y-aguayo>.
- «Miguel Ángel Rojas: *Regreso a la Maloca*» (2021). *Artishock*. [Consulta: 2023-8-12]. Disponible en <https://artishockrevista.com/2021/05/20/miguel-angel-rojas-regreso-a-la-maloca/>.
- RICO, ANTONIO (2018). «La selva en Colombia después del conflicto con las FARC». [Consulta: 2023-10-12]. Disponible en <https://es.mongabay.com/2018/05/colombia-la-selva-tras-conflicto-farc/>.
- ROTHBERG, MICHAEL (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: University Press.
- ROTHBERG, MICHAEL (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: University Press.
- RUIZ, YORLADIS; POSADA, GABRIEL (2021). «Magdalenas por el Cauca: Museo de Memoria de Colombia». [Consulta: 2023-3-11]. Disponible en <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/magdalenas-por-el-cauca/>.
- SALCEDO, DORIS (2017). «Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria». [Consulta: 2023-4-10]. Disponible en <https://www.fragmentos.gov.co/fragmentos/Paginas/default.aspx>.
- SECRETARÍA DISTRITAL DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE (2014). *Cartilla I. Concurso Internacional Museo a Cielo Abierto de Bogotá. Premio*

*a una propuesta de obra de arte para el espacio público de Bogotá.* [Consulta: 2023-8-12]. Disponible en <https://www.arteinformado.com/agenda/f/1er-concurso-internacional-museo-a-cielo-abierto-de-bogota-101025>.

*Las Tejedoras de Mampuján* (2016). Jorge Durán (director). [Consulta: 2023-8-12]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Q-mWE7Giebug>.

VÁSQUEZ, LEONEL (2017). *Cantos silentes en cuerpos de madera.* [Consulta: 2023-4-10]. Disponible en <https://www.leonelasquez.com/obra/cuerpo-para-una-voz-ausente/>.



# A outra face da conservação-ressignificação e o valor afetivo da arte pública

---

ALICE DE ALMEIDA AMÉRICO<sup>1</sup>

No dizer de Benedito Lima de Toledo (2004): «A cidade de São Paulo é um palimpsesto-um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral. Uma cidade reconstruída duas vezes sobre si mesma, no século XIX» (p. 77).

A cidade de São Paulo é atualmente uma megalópole com 12,33 milhões de habitantes, e como tal é passível de contínuas e rápidas transformações ambientais no decurso do tempo, em grande parte impulsionadas pela dinâmica de suas administrações locais, que se alternam a cada quatro anos e costumam promover projetos urbanos descontinuados, especialmente na área central, correspondente ao centro histórico. Essa frequente mudança de gestão traz consigo a apresentação de novos arranjos que se sobrepõem à história física e memorial da região. Diariamente, presenciam-se a implantação de novos elementos que sobrepõem, como vegetação arbórea, mobiliário urbano e infraestrutura, porém, muitas vezes, sem considerar combinação de elementos preexistentes que remetem a processos de urbanização da própria cidade e de sua história.

Em 2020, em âmbito mundial, que exemplifica-se com o movimento norte americano Black Lives Matter,<sup>2</sup> foram retomados com vigor os protestos e debates recorrentes sobre a permanência de estátuas públicas relacionadas a personagens

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup> Movimento ativista global iniciado nos Estados Unidos que denuncia o ataque intencional às vidas dos negros. Sua principal causa é a luta contra a discriminação, a desigualdade racial e a brutalidade policial, com foco nas mortes de negros causadas por policiais brancos.

históricos controversos. Reforça, para os profissionais e órgãos preservacionistas, a importância de novas reflexões sobre a eficácia das ações de conservação e restauração, desconectadas da compreensão das mudanças dos diferentes modos de apropriação dos espaços centrais das cidades.

A preservação do patrimônio cultural da cidade de São Paulo, tangível e intangível, cabe ao Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, no qual inclui-se também a responsabilidade pela tutela das obras de arte e monumentos em espaços públicos. Trata-se de acervo importante e numeroso, que conta atualmente com 390 obras, distribuídas em parques, canteiros de ruas e passeios, com maior concentração de esculturas nas praças da cidade. Esse conjunto apresenta uma grande diversidade tipológica, incluindo bustos, hermas, marcos históricos, estátuas, fontes e monumentos, alguns de relevância nacional, como o *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret (1894-1955),<sup>3</sup> um dos principais cartões-postais da capital paulista.

Obras escultóricas sempre se caracterizaram por representarem registros históricos e artísticos diversos, relacionados a muitos grupos de pessoas, períodos e locais, que em seu conjunto encerra significados memoriais e expressões culturais relevantes para a cidade como um todo. Cada peça tem sua importância e desperta memórias, sentidos e significados que se entrecruzam na cidade. Com isso, a população e o próprio poder público ressignificam constantemente essas obras, seja por meio de ações espontâneas, ou mediante projetos que modificam formatos, perímetros e visadas dos locais que incidem na percepção de algumas obras, a partir das perspectivas políticas e interpretações da história que os transeuntes elaboram. No Brasil, em momento que se enfatizam processos e estudos de descolonização da cultura nacional, obras relacionadas aos «bandeirantes»,<sup>4</sup> são atualmente amplamente questionadas, refutadas.

Se algumas suscitam protestos frequentes, outras parecem continuar a ser admiradas por sucessivas gerações, provavelmente por apelos afetivos, a exemplo do monumento intitulado *Mãe Preta* (figura 1a), do escultor Júlio Guerrara-*everenciando as amas*

<sup>3</sup> É um dos artistas modernistas mais conhecido do Brasil. Foi considerado inovador para os padrões artísticos da época.

<sup>4</sup> Líderes de expedições que ocorreram no Brasil no século xvii que enfrentavam violentamente capturavam e escravizavam negros africanos, afrodescendentes e indígenas nativos do Brasil em busca de metais preciosos.

de leite,<sup>5</sup> do qual este artigo trata. A belíssima escultura pública da mulher negra amamentando foi feita pelo mesmo artista da contestada estátua do *Borba Gato*, que representa um famoso bandeirante, frequentemente alvo de protestos, com pichações e mais recentemente incendiada.

### **Um pouco de história do centro da cidade e seu embelezamento**

No século XVII, São Paulo era apenas uma pequena vila, com uma economia baseada na agricultura de subsistência, com construções modestas de terra, estreitas vias e poucos habitantes. Seu desenvolvimento econômico foi impulsionado pela economia cafeeira, e as *plantations* trouxeram riqueza que incidiu na alteração da paisagem colonial de toda a região. No final do século XIX, a vida na capital do estado, concentrada em sua zona central, começou a se expandir para outras áreas da cidade graças à inauguração das linhas férreas. A Estação da Luz, inaugurada em 1868, desempenhou um papel crucial na ligação entre a cidade portuária de Santos<sup>6</sup> e as regiões cafeeiras do interior do estado, resultando em significativa reorganização do sistema viário urbano e no surgimento de novas funções para outras áreas da cidade.

Com a chegada da São Paulo Railway e a Light and Power, Company Ltda, a cidade se moderniza. Linhas de bonde, antes de tração animal passam a ser movidas pela eletricidade, mostrando que São Paulo se industrializava e reclamava espaços condizentes com esta condição. As primeiras praças públicas começam a ser implantadas a partir de 1910, impulsionando financiamentos para a colocação de esculturas ao aberto visando ao embelezamento urbano.

Neste centro, desde o século XVIII, no Largo do Rosário, localizado no início da antiga Rua São João, a Igreja de Nossa Senhora dos Homens Pretos, ali instalada, correspondia a um lugar celebrações religiosas e expressões culturais, um ponto de encontro da comunidade afrodescendente, que buscava amparo e identidade.

Entre 1903 e 1906, durante a gestão do prefeito Antônio Prado, foi implantado um projeto de embelezamento de São Paulo a partir da reformulação de sua área central. A obra de remodelação do Largo do Rosário (que viria a se transformar na atual

<sup>5</sup> Mulheres negras escravizadas que amamentavam os filhos das mulheres brancas.

<sup>6</sup> Cidade portuária no interior do estado de São Paulo que desde o final do século XIX realiza a exportação de café. Hoje, corresponde a mais de 70 % de todo o café produzido e exportado pelo Brasil.

Praça Antônio Prado) visava a valorização e a elitização da área em que se situava a velha igreja. Para tanto promove o alargamento e a implantação de novos canteiros à custa da demolição da antiga Igreja de Nossa Senhora dos Homens Pretos, que para muitos significou um pretexto para expulsar a comunidade negra do local. Essa destruição da Igreja corresponde a um dos muitos episódios de apagamento da memória de um povo em favor de interesses políticos da época.

A memória histórica que nos legam as cidades nunca é neutra. Como afirma Andreas Huyssen (2014): «O tão discutido conflito entre memória e historiografia impede que se tornem visíveis esses outros conflitos, os conflitos entre campos de memória rivais que tentam eliminar ou, pelo menos, bloquear um ao outro» (p. 182).

Com o desaparecimento completo do local de culto daquela comunidade, com o intuito de indenizar a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos pela demolição de sua Igreja, a prefeitura acordou com a Irmandade a concessão de uma pequena quantia em dinheiro e a doação de um terreno em uma outra área do centro, o Largo do Paiçandu.

A mudança para o Largo do Paiçandu não foi fácil. O terreno era íngreme e a construção da nova igreja teria que ser realizada do zero. No entanto, os obstáculos encontrados não foram capazes de deter a Irmandade, que ergueu sua nova morada nesse novo espaço. Em 1906, a nova igreja foi solenemente inaugurada, e aos poucos seu entorno se desenvolveu, especialmente na década de 1920 (figura 1b).

Foi nesse período que a Rua São João, uma artéria central da região, passou por um processo de alargamento e transformação em avenida, impulsionado pela expansão do Centro Histórico para além do Vale do Anhangabaú. A região logo se viu imersa em uma variedade de formas de entretenimento, como circos (figura 1c) e cinemas, que encontraram seu lar na área, atraindo uma ampla gama de públicos. Esses eventos culturais contribuíram de maneira significativa para o desenvolvimento e ocupação do local, estabelecendo-o como um importante ponto de referência cultural na cidade.

No final da década de 1920, no Rio de Janeiro, para além do embelezamento de praças, próximas de suas próprias histórias. É proposto pelos incipientes movimentos negros a criação de um monumento que os representasse, sugerindo a realização de uma escultura que homenageasse as amas de leite, conhecidas popularmente como «mãe preta». Circunstâncias políticas econômicas

adversas como a Revolução de 1930<sup>7</sup> interromperam o processo e a ideia não progrediu. Em São Paulo, o Clube 220<sup>8</sup> persistiu com a proposta, gerando alarde na imprensa.



**Figura 1.** Imagens do Largo do Paíçandu: a) no mapa em meio às vinte e uma praças na área central de São Paulo que contam com monumentos; b) visto a partir da Avenida São João em 1918; c) com o Circo Alcibiades em 1929.

**Fonte:** Museu da Cidade de São Paulo (s. a.); Secretaria Municipal de Cultura (2017).

Na década de 1940, durante a gestão do prefeito Prestes Maia, surgiram discussões sobre a construção de um monumento a Duque de Caxias, uma obra idealizada por Victor Brecheret.

<sup>7</sup> Movimento armado que culminou no golpe de estado que colocou Getúlio Vargas no poder. A Revolução de 1930 representou uma ruptura com a ordem estabelecida e marcou o início de um período de intensas transformações políticas e sociais no Brasil.

<sup>8</sup> Entidade que reunia agremiações negras do estado de São Paulo.

Por conta da notoriedade alcançada nas décadas anteriores, a região foi cogitada para abrigar a obra, chegando-se até a considerar novamente a demolição da nova Igreja de Nossa Senhora dos Homens Pretos. No entanto, a pressão popular e a percepção de que o local seria pequeno para a grandiosidade do monumento fizeram com que a proposta não prosperasse.<sup>9</sup> Assim, a igreja resistiu a mais uma tentativa de desmantelamento, provando sua força e importância na história da cidade.

## Mãe Preta e sua representação

*Mãe preta, mãe preta  
Enquanto a chibata batia em seu amor  
Mãe preta embalava o filho branco do sinhô.*  
CACO VELHO

Em 30 de janeiro de 1953,<sup>10</sup> membros do Clube 220 submeteram à apreciação da Câmara Municipal uma proposta para erigir um busto em homenagem à população negra. A relevância da iniciativa, juntamente com a grande repercussão na imprensa e o respaldo do vereador Elias Shammás,<sup>11</sup> propiciou a realização de um concurso público de maquetes<sup>12</sup> para a concepção de um monumento.

Considerando o monumento como uma forma de escultura capaz de evocar o passado e perpetuar uma lembrança (Le Goff 2013), a obra em questão almejava prestar homenagem à memória e à luta das mulheres negras durante o período sombrio da escravidão.

No ano subsequente, durante as celebrações da abolição da escravatura, o vencedor do concurso foi anunciado: o escultor Júlio Guerra (Santo Amaro 1912-2001), renomado professor da Escola de Belas Artes de São Paulo, conhecido por suas pinturas de Santo Amaro e pelos prêmios conquistados como artista.

<sup>9</sup> Segundo registros do Processo Administrativo n.º 105.132, datado de 1947, a irmandade apresentou novamente sua solicitação para a revogação do Decreto-Lei 202, emitido em 26 de março de 1946, o qual determinava a desapropriação da igreja visando à construção do monumento. Após uma revisão por parte das autoridades municipais, decidiu-se, em 1948, pela construção do monumento na Praça Princesa Isabel, localizada na Avenida Duque de Caxias, sem qualquer intervenção no Largo do Paiçandu.

<sup>10</sup> O Clube 220 sugere à Câmara a ereção do busto da mãe preta. Folha da Noite. São Paulo, 30 jan.1953, Assuntos Gerais, p. 1.

<sup>11</sup> Lei regulamentada pelo Decreto n.º 2.342, de 19 de dezembro de 1953.

<sup>12</sup> Decreto n.º 2.342, de 19 de dezembro de 1953, promulgado pelo prefeito Jânio Quadros.

A obra de Júlio Guerra agradou à comissão de jurados, embora tenha desagradado alguns membros da comunidade negra devido aos traços modernos presentes na escultura. O ativista negro José Correia Leite (1992) expressou seu descontentamento com o estilo adotado na obra:

eu não gostei. Aquilo foi um projeto de um vereador chamado Elias Chamas. Foi um que chegou a colaborar n'O Clarim d'Alvorada. Depois o Frederico Penteado ficou dizendo para todo mundo que a ideia tinha sido dele. Isso já foi na época em que o Jânio Quadros era prefeito de São Paulo. Ele vetou o projeto, mas a Câmara rejeitou o veto e aprovou. Mas para realizar escolheram um escultor modernista e fizeram aquilo que lá está. Eu até hoje sou contra aquilo. Se fosse uma branca não permitiriam que um artista fizesse uma figura deformada como aquela. Por que não fizeram como um José Bonifácio que tem ali na Praça Ramos (Praça Patriarca), o Anchieta, da Praça da Sé, todos os outros monumentos com traços bonitos? Por que fazer uma negra descomunal, quando todo mundo sabe que uma negra daquela não entraria na casa grande para dar mamã para um filho do senhor, com aquele pé grande...? Eles cuidavam muito bem das mucamas. Precisava ser muito bonita, muito limpa, muito direitinha. Por que fazer uma negra descomunal daquela? Isso é ignorância da história. Foi uma pena que o projeto do Rio de Janeiro tenha sido prejudicado, pois se tratava de um monumento. (p. 97).

Em 23 de janeiro de 1955,<sup>13</sup> como parte das comemorações de encerramento do IV Centenário da Cidade de São Paulo, foi inaugurado o Monumento em homenagem à população negra por meio da figura da Mucama, também conhecida como «Ama de Leite». A obra em si (figura 2) consiste em uma escultura de uma mulher negra esculpida em bronze, sentada sobre um pedestal de granito, amamentando um dos filhos de seu senhor. Na face frontal da base ecoam versos de Ciro Costa: «Na escravidão do amor, a criar filhos alheios, rasgou qual pelicano, as maternais entranhas, e deu à pátria livre, em holocausto, os seios!». Nas laterais, em relevos delicados, são retratadas a imponente Casa Grande, inserida em meio às montanhas, e destaca-se o tronco, símbolo do castigo infligido aos negros escravizados. Na outra face do pedestal, um baixo-relevo representado por um homem negro laborioso e uma mulher branca tricotando, enquanto a figura da Mãe Preta acolhe ternamente sua criança.

<sup>13</sup> Folha da Noite, 24 de janeiro de 1955, p. 7.



**Figura 2.** Monumento em homenagem a Mãe Preta: a) detalhe para a escultura em bronze, e desenhos em baixo-relevo na face direita do pedestal; b) vista frontal da escultura e versos de Ciro Costa no seu pedestal; c) detalhe dos desenhos em baixo-relevo na face esquerda do pedestal.

**Fonte:** Secretaria Municipal de Cultura (2017).

Com o passar dos anos, já na década de 1970, a forte simbologia da figura da Mãe Preta começou a gerar sérias discussões entre os ativistas negros (figura 3a). Muitos começaram a questionar o Monumento

como representação da cultura negra, pois acreditavam que na verdade a obra simbolizava o sofrimento e a exploração da mulher preta, ao mesmo tempo que os versos de Ciro Costa romantizam o difícil e sofrido período em que essa população era escravizada. Outros, porém, continuavam a ver na estátua uma mulher guerreira e símbolo de um movimento que vive em constante luta.

Devido à proximidade da estátua com uma igreja católica, a obra escultórica de Guerra é venerada pelas pessoas que ali passam, rezam e deixam pedidos aos seus pés. A obra também foi incorporada em outras religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, manifestando-se na figura simbólica da Preta Velha.<sup>14</sup> Com o intuito de homenagear esse símbolo, é comum observar a presença de flores, oferendas e velas deixadas em devoção (figura 3b). Conforme observa Andreas Huyssen (2014): «Esse tipo recente de política identitária com memória impede-nos de compreender que esses diversos campos de memória não apenas se ligam e se superpõem, como efetivamente constituem uns aos outros e formam os palimpsestos da memória de nossa época, cada vez mais transnacionais» (p. 183).



**Figura 3.** a) Recorte do jornal *Jornegro* de 1978, questionando a simbologia do Monumento a Mãe Preta; b) Durante uma cerimônia, o monumento foi agraciado com a entrega de flores simbolizando o respeito e a reverência prestados à sua significância histórica.

**Fonte:** Serviço Social da Indústria São Paulo (2012); Secretaria Municipal de Cultura (2017).

Esse monumento também pode ser entendido como um espaço de recordação, conforme apontado por Aleida Assman (2011), conectando o presente com acontecimentos do passado, permitindo a construção de significado, a base para a formação da identidade, a orientação na vida e a motivação das ações de uma pessoa.

<sup>14</sup> Remetem a escravas negras que se tornaram espíritos evoluídos, trazendo proteção e sabedoria.

As manifestações sociais e culturais eram tantas e tão comuns que a prefeitura de São Paulo na década de 1980 adotou medidas para proteger o monumento. Grades foram instaladas ao redor e um velário foi construído nas proximidades, pois o fogo e a parafina das velas deixadas na base de granito danificaram a obra. No entanto, o velário não durou muito, anos depois ele foi removido devido ao seu estado precário de conservação. As grades também foram retiradas, pois além de não oferecerem proteção adequada, dificultavam a apreciação e o contato dos transeuntes com o conjunto escultórico.

Essas leituras e interações que ocorrem nesse espaço contribuem para a construção de uma memória coletiva em torno do monumento, mantendo a memória do local e sua história vivas e presentes na vida daqueles que transitam por ali, mesmo que constantemente ressignificada. Nas palavras de Le Goff (2013): «A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens» (p. 437). Por isso, a importância de valorizar e cultivar essas práticas, que são transmitidas de pessoa para pessoa inúmeras vezes, tornando-se parte integrante da história de determinadas obras.

Com os múltiplos significados que a obra encerra, ela é especialmente homenageada em duas importantes datas nacionais: 13 de Maio, dia da Abolição da Escravatura no Brasil, e, mais recentemente, em 20 de novembro, dia da Consciência Negra.

A Mãe Preta tornou-se um dos símbolos da luta da comunidade negra, transcendendo as fronteiras do tempo e ecoando a voz de seus ancestrais. A estátua teve um impacto tão forte que, em 1984, uma reprodução foi inaugurada em uma praça central da cidade de Campinas, no interior de São Paulo, em frente à Igreja São Benedito, primeira entidade legítima da organização da população afrodescendente na cidade.<sup>15</sup> Em 2004, atendendo ao pedido da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos e da comunidade local,<sup>16</sup> o Monumento à Mãe Preta foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, reconhecendo seu inestimável valor cultural para a cidade de São Paulo.

<sup>15</sup> Cf. Oliveira Silva (2013): «A construção da capela criou um espaço para o encontro da comunidade que reuniu cativos, libertos e livres onde a partir dela outras entidades negras foram gestadas na cidade com o protagonismo de muitos de seus membros» (p. 3).

<sup>16</sup> O Monumento *a Mãe Preta* foi tombado por meio da Resolução n.º 16/Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo/2014. Disponível em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/historico/index.php?p=1132>.

Entre flores e parafinas, a obra também é alvo de outras manifestações como pichações, adesivos, pinturas e até mesmo placas informativas. Trata-se de ações humanas intencionais que, apesar de possuírem boas intenções, podem resultar em danos à integridade da obra ou desvalorizá-la.

Um exemplo marcante desse fenômeno foi presenciado por uma das autoras desse artigo, quando um morador em situação de rua decidiu espalhar piche de asfalto na base e na própria escultura. Ele argumentava que a escultura da Mãe Preta deveria ser preta, ao invés da tonalidade verde resultante da pátina do bronze. Impelido por sua indignação, ele começou a pintar a obra de maneira desordenada (figura 4). Após uma conversa, conseguimos transmitir o quanto essa ação era danosa para a obra, mesmo compreendendo suas boas intenções.



**Figura 4.** O monumento durante a intervenção: a) sendo pintado com piche de asfalto; b) resultado da intervenção, que posteriormente teve de ser removida; c) após a limpeza realizada pela equipe responsável pela manutenção de monumentos da Prefeitura de São Paulo.

**Fonte:** Secretaria Municipal de Cultura (2017).

Essa obra escultórica é apenas um dos casos em que a arte pública está intrinsecamente ligada às múltiplas experiências de convivência da cidade. Apesar de estática, ela está lá, testemunhando o desenvolvimento e as transformações da paisagem, observando cada pessoa que passa e interage com ela, seja idolatrando, seja inspirando gerações:

*Mãe de toda dor  
Ama que alimenta o mundo  
Quem te ama, mulher?  
Que te ama?  
Se tudo cai ela levanta  
Derruba qualquer desespero  
Cuida de mim  
Cuida de quem puder  
Quem te cuida, mulher?  
Quem te cuida?  
Se o mundo chora, ela vai secar  
Se ela chora, rega  
Carrega o mundo nas costas, Preta  
Se o mundo chora, ela vai secar  
Se ela chora, rega  
Carrega o mundo nas costas, Preta.*

MARGARETH MENEZES

## Conclusões

No antigo Largo do Rosário é evidente o apagamento da história negra, que precisou ser reconstruída e encontrou sua vitalidade no Largo do Paiçandu. Desde sua concepção, o Monumento à Mãe Preta tem suscitado questionamentos que ao longo dos anos se renovam, mas sem esquecer a simbologia principal da obra, que remete aos tempos da escravidão. Em se tratando de uma memória difícil, a obra não deixa de atrair olhares contemporâneos.

Com seus diferentes valores afetivos e as marcas deixadas pelo tempo e pelas pessoas, a obra cumpre seu papel como monumento, que mesmo após 65 anos de existência continua sendo um ponto de referência e objeto de adoração por todos aqueles que, à sua maneira, a reconhecem como um símbolo e lhe prestam homenagem diariamente. No entanto, a sua conservação física acaba se tornando um desafio, assim como toda arte pública que se apresenta próxima aos transeuntes e permite diversas formas de interação. Para obras acauteladas, além do significado

e apropriação pela população, é importante preservar sua materialidade e cuidar do entorno.

É necessário estudar maneiras de permitir que parte das apropriações, como velas e oferendas, continue ocorrendo no local sem comprometer a estrutura do monumento. Afinal, sem o devido cuidado com sua matéria, não restará nada para lembrar, referenciar e se apropriar, elementos essenciais para a identidade de um povo e memória do ambiente urbano.

O embate político em torno da memória assume uma importância significativa, pois a sua reconstrução desempenha um papel essencial na formação da identidade e um poderoso instrumento político. A seleção intencional do que se escolhe lembrar no processo de resgate do passado revela as intenções e a ideologia que se busca construir e preservar no presente.

Além disso, é imperativo reconhecer a importância das interpretações e apropriações feitas pela população ao longo dos anos, incorporar essas perspectivas nos projetos de conservação, como a instalação de um suporte de velas que se funda harmoniosamente à obra para garantir sua preservação. Ao adotar essas medidas, compreendemos como a interpretação da cidade e de seus elementos é fundamental para o sucesso da preservação da arte pública. Devemos refletir sobre propostas de conservação que vão além do material da obra, levando em conta também o entorno, um fator crucial para a compreensão da arte como um todo.

## Referências bibliográficas

- ASSMANN, ALEIDA (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp.
- HUYSEN, ANDREAS (2014). *Cultura do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio.
- LE GOFF, JACQUES (2013). *História e Memória*. 7.<sup>a</sup> ed. Campinas: Unicamp.
- LEITE, JOSÉ CORREIA (1992). *E disse o velho militante José Correia Leite. Depoimentos e artigos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.
- MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO (s. a). *Acervo Fotográfico*. N.º do Tombo: DC/0000424/E.
- OLIVEIRA SILVA, LÚCIA HELENA (2013). «Trabalho, luta e lazer: aspectos do cotidiano de emancipados em São Paulo (1888-1920)». *VI Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*.
- PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (1947). «Processo Administrativo n.º 105.132». São Paulo.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (2017). *Centro de Memória do Circo/Verônica Tamaoki*. São Paulo.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA SÃO PAULO (2012). *Fundição Artística no Brasil*. São Paulo: Sesi-SP.

TOLEDO, BENEDITO LIMA DE (2004). *São Paulo: três cidades em um século/ Benedito Lima de Toledo*. 3.<sup>a</sup> ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades.





# Activismos

---



# Arte e fugacidade no espaço público: *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* (2000-2002)

---

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE<sup>1</sup>

## **Microssistema**

No contexto da produção de *Sal sem Carne* (1975), Cildo Meireles (2023)<sup>2</sup> passou alguns dias na casa de sua avó, na periferia de Campinas, cidade do interior de Goiás. Em uma tarde, após o almoço, o artista decidiu fazer uma breve caminhada em direção à rodoviária que ligava Campinas a Goiás Velho, Trindade e Jataí. Durante a caminhada, algo chamou sua atenção: cerca de 20 carrinhos de picolé, de mesmo padrão, parados, um ao lado do outro. Os vendedores eram adolescentes que pareciam brincar de estacionar na rodoviária. Chegando aos carrinhos, Cildo Meireles constatou que havia três preços e, acostumado a ver apenas dois valores para picolés (um para aqueles confeccionados com fruta e outro para aqueles preparados com leite e fruta), indagou a um dos meninos sobre a variação de preços. O valor mais elevado correspondia ao picolé de creme, que levava leite; o preço intermediário correspondia ao sabor que continha fruta e água; enquanto o picolé mais barato era feito somente por água (Meireles 2023).

A anedota permaneceu na memória de Cildo Meireles até ser resgatada, em 2000, a partir de uma conversa com o nigeriano Okwui Enwezor, curador da Documenta que aconteceria em 2002 e que, ao tomar conhecimento da estória do artista, o incentivou

<sup>1</sup> Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Entrevista concedida a Caroline Alciones de Oliveira Leite. Registramos nossos agradecimentos a Cildo Meireles por, generosamente, nos receber em seu ateliê e conceder uma entrevista sobre a obra *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)*.

a criar uma obra nessa direção. Assim, Cildo Meireles realizou, pela primeira vez, *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* (2000-2002) na XI Documenta de Kassel (figura 1). A obra se deu no estabelecimento de uma espécie de microeconomia, de um microssistema destinado a produzir e distribuir/vender picolés de um único ingrediente –água–. Os picolés possuíam três formatos diferentes (cilíndrico, de base em prisma e no tradicional formato retangular com um semicírculo na parte superior), três tipos palitos e três tipos de embalagens que variavam nas cores azul, verde e cinza/transparente.



**Figura 1.** Cildo Meireles, *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)*, 2000-2002.

**Fonte:** Haupt e Binder (2002).

Os palitos dos picolés continham o título da obra *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido* gravado em baixo-relevo, sendo que a primeira parte do título, com o verbo conjugado no gerúndio, era aparente no palito já antes de o picolé ser consumido. Enquanto a segunda parte, com o verbo no particípio passado, somente podia ser lida por inteiro quando o picolé chegava ao fim. Os picolés eram acondicionados em carrinhos que continham a mesma logomarca das embalagens –uma gota–. Uniformizados (com a logomarca estampada na camisa), os vendedores contratados comercializavam o picolé de água pelo valor de 1 euro cada unidade.

De acordo com a Documenta, a edição de 2002 foi a primeira a contar com um diretor não-europeu, afirmando-se como «a pri-

meira Documenta pós-colonial verdadeiramente global» (Documenta de Kassel 2002, tradução nossa), dada a intenção da mostra de abarcar o estado cultural, à época, em relação com o que se entendeu por «sistemas globais de conhecimento».<sup>3</sup> Nesta perspectiva, a Documenta afirma que a obra de Cildo Meireles «alertou para a crescente realidade da escassez de água em muitas partes do mundo» (Documenta de Kassel 2002, tradução nossa). Além de *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)*, a água se apresenta como elemento fundamental em outras obras do artista como em: *Estudo para espaço/tempo* (1969), em que a água é convocada pelas palavras do artista; em *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), ela ganha cor; em *Aquarum* (2014-2015), peso; em *Entrevendo* (1970-1994) provoca o paladar; em *Marulho* (1991-1997), a água seca e ganha voz; em *Chove Chuva* (1995-1997), ela nos cobre; em *J'est un Autre* (1995-1997), circula como que buscando retornar para onde veio; em *Abajur* (1997-2010), se faz contemplar e escutar em uma perspectiva historicamente crítica; enquanto em *rio oir* (1976-2011), a água narra a história das principais bacias hidrográficas brasileiras, destacando, através do sonoro, algo que o artista compreende como um caráter residuário da água, dado os desvios promovidos pelo homem em seu curso natural. Para além do dado global da escassez da água sublinhado pela Documenta na obra de Cildo Meireles, talvez possamos avançar em outras direções.

### **Ao encontro do inadvertido**

De acordo com a teórica e curadora estadunidense Patricia C. Phillips (2016), «artistas de arte pública» seriam, recorrentemente, ágeis para se beneficiarem de iniciativas empresariais e de estruturas existentes «para apoiar abordagens criativas alternativas aos desafios da sociedade e às condições voláteis das democracias contemporâneas. Abraçam condições abertas e sistemas existentes com flexibilidade» (p. 373, tradução nossa). Nesta direção, cabe observar que a atuação de Cildo Meireles, desde seus anos de afirmação como artista, se deu em relação com museus, galerias de arte e outras instituições culturais o que, no entanto, não o impede de transitar, de forma versátil, por diferentes esferas, incluindo a da arte pública.

<sup>3</sup> «Para conseguir abarcar a “totalidade do mundo”, Enwezor teve o auxílio de seis curadores-assistentes: o argentino Carlos Basualdo, a alemã Ute Ghez, o sul-africano Sarat Maharaj, o inglês Mark Nash e o espanhol Octavio Zaya» (Cypriano 2002, p. 1).

Vale destacar que a inspiração de Cildo Meireles para criar *Liverbeatlespool* partiu de uma provocação da proposta da Bienal de Liverpool de criar obras que abordassem e valorizassem o espaço da cidade, o que conduziu as reflexões do artista àquilo que para ele e para muitas pessoas, significa uma espécie de identidade de Liverpool: The Beatles. Algumas experiências observadas por Cildo Meireles nas ruas de Nova York e de Recife foram fundamentais para encontrar soluções que viabilizaram a execução de sua obra no espaço público de Liverpool.<sup>4</sup>

Por sua vez, *Cigarra* foi criada a partir de um convite para participar de uma celebração a Frederico Morais e aos Domingos da Criação, especificamente no que dizia respeito ao Domingo do Som, ações que aconteceram na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). *Cigarra* foi concebida considerando a área externa do MAM-RJ em direção ao espaço público de uma região central do Rio de Janeiro, a Cinelândia. A obra aconteceu no jardim e nos pilotis MAM-RJ.<sup>5</sup>

Em entrevista concedida em maio de 2023, Cildo Meireles afirmou que suas últimas obras de arte pública foram a versão de *O Sermão da Montanha* (1973-1979/2020), realizada em Manhattan (Nova York) a partir da articulação com a galeria Kurimanzutto,<sup>6</sup> e *Inserções em Circuitos Ideológicos: Marielle Franco* (2022), vídeo de 15 segundos que ocupou painéis eletrônicos na cidade de Belo Horizonte em março de 2022, realizado no contexto do projeto *15 segundos* do Instituto Inhotim.

Ao abordar *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* o artista recorda que sua criação partiu do fato por ele vivenciado no espaço público de Campinas. As obras mencionadas aconteceram no espaço público a partir de

<sup>4</sup> A respeito desta obra, ver mais em Leite, Caroline Alciones de Oliveira (2020), «Através das sonoridades de Liverpool e do Rio de Janeiro: *Liverbeatlespool* (2004) de Cildo Meireles». Em *Arte pública no Brasil: contextos e interações, Anais: III Seminário Nacional GEAP BR 2020*.

<sup>5</sup> «O artista distribuiu sua obra entre vários sujeitos que, ao mesmo tempo ou quase, estalaram o objeto nos jardins ou nos pilotis do MAM-RJ, onde a acústica reverberante favorecia o prolongamento de um estalido rápido e certo» (Leite 2022, p. 194).

<sup>6</sup> Leite (2022) destaca que:

a versão mais recente de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979/2020) aconteceu, entre 12 de outubro de 2020 e 3 de janeiro de 2021, na esquina da 6.ª Avenida com a rua 55, no espaço público da cidade de Nova York. [...] Nesta versão de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, as três faces externas de um quiosque de cabine dupla foram cobertas por espelhos que continham as bem-aventuranças em letras amarelas e na língua inglesa. (p. 191).

articulações com instituições de arte como Bienal Liverpool/Tate Liverpool, MAM-RJ, Galeria Kurimanzutto, Instituto Inhotim, Documenta (Kassel) e o Instituto Itaú Cultural (São Paulo), dentre outras instituições que propiciaram novas realizações de algumas dessas obras em outras exposições.

A mostra coletiva *Futuro do Presente*, que contou com a curadoria de Agnaldo Farias e Cristiana Tejo, foi realizada entre novembro de 2007 e fevereiro de 2008 no Instituto Itaú Cultural, onde havia *freezers* que acondicionaram os picolés no segundo subsolo da instituição, espaço em que se encontrava «a parte mais engajada da mostra, tratando das relações entre consumo e natureza» (Abos 2007, n. p.). Diante de nossa provocação a respeito de a obra ter acontecido no espaço público de São Paulo, mas também no interior da instituição, Cildo Meireles é assertivo em afirmar que: «não era o trabalho. Porque o trabalho pressupõe a criação dessa estrutura: produção-distribuição. E o dinheiro era rateado [entre o] pessoal que estava diretamente envolvido» (Meireles 2023).

A obra se dá na ação, nas relações que se estabelecem no sistema microeconômico que o artista provoca e instala, culminando no consumo do picolé para, em seguida, fechar o ciclo no encerramento das relações do microssistema. Todo o mais talvez se localize no âmbito dos resquícios, dos vestígios da obra dos quais parece haver um sistema institucional interessado. A este respeito, o artista e teórico Luiz Sérgio de Oliveira (2015) observa o comprometimento do museu de arte «com uma noção de história da arte centrada no objeto artístico, seja ela uma pintura, fotografia, vídeo ou folha de fotocópia. Esse objeto artístico é, no entanto e de acordo com nossa perspectiva, o testemunho residual do processo de arte» (p. 107), destacando que:

Nossa formulação propõe uma noção de arte que seja, acima de tudo, ideia e processo, o que recupera as proposições conceituais dos anos 1960, para além do reconhecido processo de desmaterialização em sua acepção política de reação ao mercado de arte. Neste sentido, entendemos que o objeto artístico revela-se como vestígio e memória do processo de arte, sendo esse processo de arte exatamente onde a arte reside em sua fluidez e imaterialidade. (p. 107).

Argumentando que uma vez que a arte se instaura no exato instante de criação, para Oliveira (2015) caberia ao objeto artístico, compreendido como o resultado do processo de criação, «apenas a condição de documento, de registro a guardar vestígios

de arte» (p. 114). Nesta chave, parece relevante destacar que *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* figurou entre as obras da exposição *Cildo Meireles*, realizada entre março e maio de 2003, no Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (2003). No catálogo da exposição consta a informação de que «em Estrasburgo, a obra é apresentada sob a forma de 200 picolés em um congelador de vidro» (p. 91, tradução nossa). Cildo Meireles (2023) relata que, em janeiro daquele ano, foram transportados de carro para Estrasburgo 200 picolés remanescentes da realização de sua obra em Kassel, afirmando, em consonância com a formulação de Oliveira (2015), que, nesse caso, não se tratava exatamente da obra, mas de uma espécie de souvenir.

Neste contexto, parece pertinente a proposição de Sydney Lancaster e John Waldron (2020) sobre obras de arte efêmeras criadas especificamente para um determinado local. Segundo os autores, não seria possível replicar uma obra original efêmera, considerando-se que «parte do seu impacto é a relação direta da obra de arte com sua localização no ambiente», acrescentando que a obra «pode já não existir mais de uma forma reconhecível, eliminando-se, assim, a possibilidade de estabelecer referências tangíveis que pudessem propiciar uma experiência pessoal» (p. 254, tradução nossa). Ainda que *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* possa acontecer em espaços públicos de distintas cidades, tendo sido realizada em Kassel, em Portugal<sup>7</sup> e em São Paulo, não sendo, portanto, dependente de uma cidade específica; há sim um contexto específico para a obra: o estabelecimento de seu microssistema econômico, o espaço público da cidade, a colaboração e o encontro entre diversos sujeitos. Assim, parece relevante reconhecer que, recortes promovidos a partir do processo da obra não parecem suficientes para dar conta de seu todo, ainda que tenham a perspectiva de documentá-la e/ou de ampliar seu alcance, cabendo observar que:

A documentação da obra complica ainda mais a recepção, uma vez que é, por natureza, uma «versão editada» do que existiu há tempos. Estes registos são captados a partir de pontos de vista específicos e, por isso, nunca podem transmitir toda a experiência da instalação original nem seu contexto completo. Consequentemente, utilizar a

<sup>7</sup> Cildo Meireles (2023) relata que *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado eminente)* foi realizada na região de Algarve, em Portugal, no contexto de uma mostra que contou com a curadoria de João Fernandes.

documentação de um trabalho *site-specific* para aumentar o público de uma obra efêmera equivale a um ato de tradução. (Lancaster e Waldron 2020, p. 254, tradução nossa).

Os 200 picolés que podiam ser vistos através da vitrine de um *freezer* em Estrasburgo talvez possam ser considerados uma espécie de documentação da obra, uma vez que constituem apenas um registro congelado do que foi *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* no estabelecimento de seu circuito de produção/circulação que, iminentemente, se encerra de forma objetiva no encontro com os sujeitos no espaço público da cidade (figura 2).



**Figura 2.** Cildo Meireles, *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)*, 2000-2002.

**Fonte:** Haupt e Binder (2002).

Em sentido análogo, nos registros da Documenta de Kassel (2002), a obra de Cildo Meireles é caracterizada como uma espécie de alerta para a escassez da água, problema que acomete diversos países. Mesmo contexto de registro institucional em que Angelika Nollert (2002), ao mencionar a obra, em uma publicação da Documenta, se fixa ao único ingrediente do picolé –água– para afirmar que o artista brasileiro «“eleva” assim um bem muitas vezes gratuito ao estatuto de bem com valor econômico, um bem precioso de primeira necessidade a um luxo de consumo, e que

desaparece rapidamente no calor do Verão» (p. 125, tradução nossa). Nollert (2022) afirma, ainda que este dado efêmero seria sublinhado «pelas mensagens nos palitos, “Disappearing Element” e “Disappeared Element”» (p. 125, tradução nossa).

Nos periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro, algumas colunas registravam a obra: «já Cildo Meireles instala uma geladeira no espaço expositivo e vai distribuir picolés de água pelos parques da cidade ao longo da mostra» (Martí 2007, p. 5); «Cildo Meireles mostra um projeto inédito no Brasil, que participou da Documenta de Kassel em 2002. Trata-se de uma fábrica de picolés de água, que serão vendidos a R\$ 0,25 em carrinhos em vários pontos da cidade» (Dávila 2007, p. 83); e «trata-se de um *freezer* contendo picolés de gelo que também serão distribuídos em dez carrinhos pela cidade. O artista pretende provocar no público uma reflexão sobre escassez de recursos naturais, em especial da água» (Abos 2002, n. p.).

Por um lado parece possível reconhecer, diante do caráter efêmero de determinadas obras, que a documentação promovida por instituições de arte constitui um meio de registro e de memória da arte pública (Heartney 1997). Por outro lado, no entanto, nos permitimos afirmar que tais registros – sejam vestígios em forma de objetos artísticos, sejam textos institucionais, críticas de arte ou textos jornalísticos –, enquanto documentos, são capazes de registrar apenas determinados aspectos, traduzindo-os, de alguma forma para o contexto em que se inserem. Por outro lado, as traduções possíveis de obras de arte efêmeras, que se dão no espaço público da cidade e nas trocas entre sujeitos, parecem contrair uma espécie de dívida como aquela que Jacques Derrida discorre a respeito da ideia de tradução, posto que traduzir beira, por vezes (ou por muitas vezes), a impossibilidade do feito plenamente, reconhecendo, a partir de Walter Benjamin, que o tradutor estaria sempre em dívida.

No que diz respeito à efemeridade, parece pertinente destacar certo caráter performativo na produção de Cildo Meireles. Um dado que desobriga o artista de estar presente na realização da obra a partir de uma estrutura concebida para que sua execução se dê no encontro com sujeitos e, logo em seguida, se desfaça. Assim, *Cigarra* precisava ser distribuída e, em seguida, ter seu casco metálico apertado por quem, recebendo o objeto artístico se entregasse a seus estalidos, mas não necessariamente o artista precisava estar presente na ação. Também *Liverbeatlespool* necessitava de alguém para pedalar pela cidade, espalhando o aglomerado sonoro através do alto-falante acoplado na garupa da bicicleta, entregando a obra aos transeuntes. Considerando-se a performa-

tividade de *Liverbeatlespool*, a presença do artista também não representa uma necessidade para que a obra aconteça.

Em Kassel e em São Paulo os vendedores de *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* encontravam o público da Documenta e da mostra *Futuro do Presente*, sujeitos habituados com o sistema das artes, capazes de reconhecer valor artístico em três picolés (embalagem, palito e gelo), a ponto de comprarem o conjunto para ter sua própria coleção, ou mesmo para presentear pessoas também do meio das artes e que não estiveram presentes nas exposições. Mas é provável que, entre as 100 mil unidades vendidas ao longo dos 100 dias da Documenta, pelo menos algumas tenham sido adquiridas por sujeitos inadvertidos, não habituais das exposições ou ações de arte e que, se permitindo o encontro com o inusitado, decidiram adquirir um ou mais picolés de água, embarcando na atuação dos jovens vendedores que, no encerramento da ação, receberam parte do lucro da venda, o excedente dos gastos para a implementação do sistema.

Porém, em se tratando de uma cidade brasileira como São Paulo, as projeções e os circuitos programados pelo artista para sua obra foram surpreendidos por questões de ordem –tanto as que são legisladas pelo poder público, quanto aquelas que são executadas por quem pratica os espaços da cidade–. Em entrevista, Cildo Meireles (2023) relatou que, em virtude de um decreto municipal<sup>8</sup> que proibia a atuação de ambulantes nas ruas de São Paulo, buscando respeitar a legislação, os organizadores da mostra *Futuro do Presente*:

Conseguiram que a venda dos picolés acontecesse nos parques; foi um carrinho cheio de picolés [*Elemento desaparecendo/elemento desaparecido*] para aquela região do Parque Pompeu, alguma coisa assim. Aí chegou lá o cara com o carrinho, com logotipo, bandeirinhas, picolés, boné, e os vendedores de carrinho [da região] cercaram o cara e o expulsaram. [...] É o Brasil mesmo. (Meireles 2020, p. 186).

<sup>8</sup> O Decreto N.º 42.600, de 11 de novembro de 2002, assinado pela Prefeita do município de São Paulo, Marta Suplicy, pretendia disciplinar e regulamentar as atividades exercidas pelos ambulantes nas vias e logradouros públicos da cidade, delegando às Subprefeituras e à Secretaria Municipal de Planejamento Urbano a prerrogativa de definir os logradouros «nos quais, em razão de sua relevância histórica, cultural, econômica ou social, não será permitida, em nenhuma hipótese, a atividade de comércio ambulante» (Prefeitura de São Paulo 2002).

no primeiro dia, tinha uma espécie de reunião para a gente ter uma ideia do que tinha rolado. E o cara que foi para um parque lá na zona leste foi expulso pelos ambulantes [locais]. Você contando assim vira piada, vira coisa do Brasil. (Meireles 2023).

A obra de Cildo Meireles se afina com a perspectiva da arte pública segundo a qual, apesar de no processo de realização acontecer o encontro com participantes habituados com as práticas artísticas, os encontros inadvertidos parecem constituir uma dimensão significativa do empreendimento estético (Phillips 2016). O caso da expulsão de um dos vendedores de *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido* do parque em São Paulo apontam para questões complexas que dizem respeito ao poder público e aos usos dos espaços públicos da cidade, adensando a complexidade da obra e a atualizando desde o registro brasileiro (figura 3).



**Figura 3.** Cildo Meireles, *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido* (passado iminente), 2000-2002. *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo.

**Fonte:** Fraipont (2007).

Partindo para a dimensão perceptiva de uma obra de arte que se faz no registro do que é fugaz, retornamos à Patrícia C. Phillips (2016) a propósito de, em contextos públicos em suas diversidades e dinamicidades, o efêmero convocar o tempo como sujeito, contexto e forma em contraposição a uma perspectiva mensurável de tempo. Compreendendo o efêmero como uma construção fenomenológica, para Phillips (2016), na arte pública, o efêmero se fundamenta como um conceito estético de estímulo ao pensamento fluido e à necessidade de viver em fluxo, afirmando que «o efêmero atua dentro e sobre as dimensões da esfera pública» (p. 363, tradução nossa). Buscando transitar por entre interrogações/provocações sobre «como é que o trabalho efêmero se perpetua no domínio público?» (p. 373, tradução nossa) e «Mas o que é a experiência estética no momento e no mundo?» (Jacob 2016, p. 262, tradução nossa), partimos em direção à poesia em sua relação fenomenológica com o tempo no encontro com o sujeito.

### **A fugacidade em poesia**

Cildo Meireles (2023) relata que «de uma certa maneira eu associo esse trabalho ao poema *Lembra* (1959) do Ferreira Gullar: você vê [no palito do picolé], “elemento desaparecendo” e aí vai desaparecendo, concretamente, aquele picolé, e aí aparece a frase [...] Eu associei ao *Lembra*, que eu gosto muito». No poema espacial de Gullar, ao levantar um cubo encaixado no baixo relevo de uma placa, é possível ler a palavra lembra, um imperativo que tende a ecoar na percepção de quem se atreve a tocá-lo e espiar o que se passa no lado obscuro de sua superfície e, na ação, no processo, no encontro com o sujeito, a poesia efetiva-se: lembra... lembra... lembra...

Cildo Meireles cria *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido* (*passado iminente*) como quem extravasa as possibilidades do efêmero. A obra estabelece a formação e o funcionamento de um microssistema, aponta para a escassez da água, promove encontro entre sujeitos em práticas que se articulam e desarticulam em torno de um picolé de gelo. Ao congregar e combinar diferentes possibilidades de desaparecimento *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido* (*passado iminente*) fundamenta sua poesia no encontro com o sujeito – e entre sujeitos – no mundo. A obra do artista cria uma espécie de hipersuperfície de desaparecimento cuja articulação se dá através da poesia da fugacidade.

Uma poesia declamada (ou performada) no estabelecimento de conexões entre diferentes dimensões (o que é diferente de possibilidades) da noção de fugacidade: a estória narrada pelo artista

a propósito dos picolés na rodoviária de Campinas; a concepção e o projeto da obra; os problemas que surgiram e as soluções encontradas; os materiais (ou ingrediente) utilizados; o estado físico do picolé; o estabelecimento de relações de colaboração para a execução da obra; os encontros; a ação de tomar o picolé; os vestígios; os testemunhos; os registros. Dimensões que, articuladas, concorrem em simultaneidade em direção a um futuro que se concretizará no pretérito de cada dimensão da obra –o passado se faz iminente–.

No sentido desta temporalidade e uma vez que consideramos que o efêmero constitui um dado estético no que diz respeito às obras de arte pública, parece pertinente recorrermos a Maurice Merleau-Ponty a propósito da percepção do tempo. Na interseção entre as camadas do sujeito com as distintas possibilidades de tempo em *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)*, «precisamos considerar o tempo em si mesmo, e é seguindo a sua dialética interna que seremos conduzidos a refazer nossa ideia do sujeito» (Merleau-Ponty 2015, p. 550). No espaço público, encontrando com sujeitos inadvertidos que, efetivamente, praticam a cidade, a obra de Cildo Meireles se faz mais contundente.

A percepção da obra por sujeitos inadvertidos –sejam consumidores de picolés de água, sejam ambulantes que expulsam os ambulantes contratados por Cildo Meireles– permite o aprofundamento de questões como aquelas que permeiam a série *Inserções em circuitos antropológicos*.<sup>9</sup> Ao criar algo que antes não existia e inseri-lo em determinados circuitos, *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)* afirma seu compromisso em promover certa «desmaterialização da ideia da desmaterialização do objeto de arte. É como se finalmente surgisse a possibilidade de dissolver a fronteira entre arte e realidade» (Meireles 2005, p. 68). Se considerarmos que a arte faz parte da vida, da cidade, talvez não haja mais fronteiras, mas articulações de dimensões.

Atravessando cada uma dessas camadas, a ideia de desaparecimento estabelece uma trilha com recursos metalinguístico que, testando os canais de atravessamento, constituem a poesia de *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente)*. Ou talvez seja mais apropriado pensarmos na tautologia,

<sup>9</sup> «*Inserções em circuitos antropológicos* consistia basicamente na fabricação –e na posterior circulação– de uma série de objetos que poderiam influenciar o comportamento político-social, como fichas para telefone, transporte, etc. A obra se relacionava com o circuito pelo emprego de aspectos que existiam como uma pré-condição do produto [...]. Eu estava sempre voltando a meios convencionais de difusão» (Meireles 1999, p. 13).

recurso eminentemente empregado por artistas conceituais e que, nas diferentes dimensões da obra de Cildo Meireles, afirma o desaparecimento, enquanto a própria obra, inexoravelmente, se direciona para seu próprio desaparecimento. O participio se faz passado. Sorvido. Desaparecido. Fugacidade.

## Referências bibliográficas

- ABOS, MÁRCIA (2007). «Exposição em São Paulo mostra o futuro do presente». *O Globo, Cultura*, 13 nov. [Consulta: 2023-1-12]. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-em-sao-paulo-mostra-futuro-do-presente-4141665>.
- CYPRIANO, FABIO (2002). «Documenta exhibe mapa da arte sem fronteiras». *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, São Paulo, 8 jun., p. 1.
- DÁVILA, MARCOS (2007). «Mostra brinca de adivinhar a arte daqui a 20 anos». *Folha de S. Paulo, Guia da Folha*, São Paulo, 9 nov., p. 83.
- DERRIDA, JACQUES (2002). *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DOCUMENTA DE KASSEL (2002). *Retrospective: Documenta 11*. [Consulta: 2023-5-22]. Disponível em <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta11>.
- FRAIPONT, EDOUARD (2007). *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente), 2000-2002. Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. [Consulta: 2023-4-30]. Disponível em <https://www.tate-images.com/CM0148-Elemento-desaparecendo-elemento-desaparecido.html>.
- HAUPT, GERHARD; BINDER, PAT (2002). *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado iminente), 2000-2002*. XI Documenta, Kassel. [Consulta: 2023-4-30]. Disponível em <https://universes.art/en/documenta/2002/fridericianum/cildo-meireles>.
- HEARTNEY, ELEANOR (1997). «The Dematerialization of Public Art». Em *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*, pp. 206-218. Nova York: Cambridge University Press.
- JACOB, MARY JANE (2016). «Audiences are People, Too: Social Art Practice as Lived Experience». Em Cher Krause Knight and Harriet F. Senie (eds.), *A Companion to Public Art*, pp. 251-267. Hoboken, Nova Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- LANCASTER, SYDNEY A.; WALDRON, JOHN W. F. (2020). «Boundary, Time, Surface: Assessing a Meeting of Art and Geology Through an Ephemeral Sculptural Work». *Geoscience Communication*, vol. 3, pp. 249-262.
- LEITE, CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA (2020). «Através das sonoridades de Liverpool e do Rio de Janeiro: Liverbeatlespool (2004) de Cildo Meireles». Em Sylvia Furegatti, Luiz Sérgio de Oliveira e Paulo Knauss (eds.), *Arte pública no Brasil: contextos e interações, Anais: III Seminário Nacional GEAP BR 2020*, pp. 145-162. Niterói: Editora do PPGCA-UFF.

- LEITE, CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA (2020). «Esse universo dos sons que a gente não escuta: entrevista com Cildo Meireles». *Poiésis*, vol. 21, n.º 36, pp. 175-206, jul.-dez.
- LEITE, CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA (2022). «Nem sempre se vê: O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979/2020) e Cigarra (2010)». Em Sylvia Furegatti, Thiago Samuel Bassani e Alexandre Sequeira (eds.), *Arte pública no Brasil: convergências e dissensos. Seminário Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil*, pp. 145-162. Campinas, São Paulo: IA/Unicamp.
- MARTÍ, SILAS (2007). «Mostra busca o futuro e reencontra os anos 70». *Folha de S. Paulo*. 12 nov., p. 5.
- MEIRELES, CILDO (1999). «Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles». Em Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera e Dan Cameron (orgs.), *Cildo Meireles*, pp. 6-35. São Paulo: Cosac Naify.
- MEIRELES, CILDO (2005). «Entrevista». Entrevistador: Frederico Moraes. Em *Cildo Meireles: algum desenho*, pp. 55-71. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- MEIRELES, CILDO (2020). «Esse universo dos sons que a gente não escuta: entrevista com Cildo Meireles». Entrevistadora: Carolina Alciones. *Poiésis*, vol. 21, n.º 36, jul.-dez., pp. 175-206.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2015). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG (2003). *Cildo Meireles, catálogo de exposição*. Strasbourg: Les Musées de Strasbourg.
- NOLLERT, ANGELIKA (2002). «Realities of the Artistic Imagination». Em *Documenta 11, Plataforma 5: Exhibition*, pp. 122-128. Kassel: Documenta und Museum Fridericianum.
- OLIVEIRA, LUIZ SÉRGIO DE (2015). «O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico». Em José Cirillo e Ângela Grando (orgs.), *Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte*, pp. 105-116. São Paulo: Intermeios.
- PHILLIPS, PATRICIA C. (2016). «The Time Frame: Encounters with Ephemeral Public Art». In Cher Krause Knight and Harriet F. Senie (eds.), *A Companion to Public Art*, pp. 359-375. Hoboken, Nova Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- PREFEITURA DE SÃO PAULO (2016). «Decreto N.º 42.600 de 11 de novembro de 2002». [Consulta: 2023-6-15]. Disponível em <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-42600-de-11-de-novembro-de-2002#:~:text=NOVEMBRO%20DE%202002-,Regulamenta%20a%20Lei%20n%C2%B0%2011.039%2C%20de%2023%20de%20agosto,sobre%20a%20cria%C3%A7%C3%A3o%20das%20Subprefeituras.&text=Art>.



# Antimonumenta: lugar de enunciación contravisual

---

ANA TORRES<sup>1</sup>

La construcción, el desplazamiento y la destrucción de monumentos responden a escenarios políticos y culturales del presente, que accionan el pasado y el futuro al marcar el espacio físico y simbólico como un lugar de enunciación (Achugar 2003; Jelin y Langland 2003) e involucrar la presencia de «emprendedores de la memoria» (Jelin 2002, p. 38). Estos construyen diversas formas de recordar y generar memorias colectivas que operan mediante una red de prácticas, significados y afectos en lucha constante por imponer una versión del pasado que no puede entenderse fuera de los conflictos sociales donde se produce.

Desde esta perspectiva, el choque entre memorias instituidas e instituyentes se relaciona con el olvido, pues los grupos marginados intentan mantener en el centro de la historia nacional lo que el dominante quiere ocultar. Este proceso tiene como resultado múltiples memorias en flujo que se confrontan para ocupar y atraer la atención en el espacio cultural (Singh citado por Achugar 2003). Los grupos en el poder imponen las suyas, pero al pasar el tiempo suelen ser cuestionadas por otros colectivos que cambian la interpretación sobre el pasado. Estas nuevas capas de sentido se enfrentan para defender posturas políticas e ideológicas en las que diversos discursos e interpretaciones pugnan para que determinadas versiones del pasado sean reconocidas como parte de la historia de una sociedad.

Los monumentos se convierten entonces en lugares de memoria y en espacios de disputa de poder discursivo. De acuerdo con Achugar (2003), la memoria oficial ha sido un instrumento

<sup>1</sup> Universidad Iberoamericana.

autoritario que ha construido monumentos para marcar un territorio hegemónico de borramiento frente al vencido, al dominado, al exterminado. Sin embargo, los grupos disidentes los destruyen o desplazan para colocar en su lugar antimonumentos que dotan al pasado de otro significado y remueven el estatismo histórico.

Según esta perspectiva, los desplazamientos de monumentos en el espacio público pueden abordarse desde la categoría ecología de saberes, propuesta por Boaventura de Sousa y Santos (2014), quien considera que se ha monopolizado una sola clase de saber y propone abrir espacios epistemológicos desde la pluralidad y la diversidad. De acuerdo con el autor, la ecología de saberes opera como el encuentro mutuo y el diálogo recíproco que sustenta la transformación entre saberes, culturas y prácticas que luchan contra la opresión.

Si bien es cierto que la destrucción y el desplazamiento de monumentos han formado parte de la historia de la humanidad, en determinados periodos emerge de esta práctica el deseo de desenterrar identidades, resucitar historias, construir nuevos monumentos y deconstruir o transformar mediante la apropiación los antiguos (Achugar 2003). Este es el caso del desplazamiento de la estatua de Cristóbal Colón en la Ciudad de México, localizada en el Paseo de la Reforma desde 1877 y removida en octubre de 2020. Se propone entonces estudiar este proceso, tomando en cuenta las distintas capas discursivas desde las que se construyen las memorias que operan simultáneamente en el tiempo. Más que imponer una sobre otra lo que sucede es la posibilidad de imaginar lugares de enunciación más horizontales y rizomáticos de construcción colectiva.

Durante el siglo XIX, el afán por proyectar una nueva identidad de los nacientes Estados-Nación condujo a colocar en los espacios públicos distintos monumentos heroicos para legitimar las jerarquías del poder colonial y patriarcal. Las estatuas de los conquistadores fueron una constante. Tal es el caso de la figura de Cristóbal Colón, que ocupa espacios transnacionales que la convierten en agente benefactor (Valero Pie y Rabortnikof 2023) y anulan los acontecimientos violentos de la conquista. Luis García Pimentel (citado por Tenorio Trillo 2021), perteneciente a la aristocracia mexicana, consideraba a Colón símbolo de la «libertad para los míseros indígenas subyugados por déspotas monarcas, de cuya tiranía fueron emancipados por la cruz y librados también por ella, de los horrendos sacrificios humanos» (p. 197).

El millonario poblano Antonio Escandón encargó en 1873 la escultura del Colón mexicano al escultor francés Charles Cordier,

pues quería honrar al conquistador y también al catolicismo. El conjunto incluye en lo alto su figura y en la parte baja a Bartolomé de las Casas, fray Toribio de Benavente y Juan Pérez de Marchena. En el centro un escudo de bronce reproduce parte de la carta en que anunciaba a los reyes católicos el éxito de su empresa. Escandón donó la escultura a México. Llegó a Veracruz en 1875 y ahí permaneció empacada y abandonada hasta 1876 debido al caos existente durante el fin de la República restaurada, el golpe de Estado de Porfirio Díaz y su posterior elección. Más adelante, el liberal Vicente Riva Palacio, como ministro de Fomento, rescató la aristocrática obra y decidió colocarla en el Paseo de la Reforma (Tenorio Trillo 2021).

Ante las reivindicaciones poscoloniales y antirracistas de la primera década del siglo *xxi* y luego del asesinato de George Floyd diversos grupos sociales en América comenzaron el derribo de esculturas y monumentos a conquistadores o colonizadores británicos y españoles. Los dedicados a Colón fueron objeto de críticas y actos violentos por parte de grupos disidentes que removieron y destruyeron estatuas en los espacios públicos de Caracas, Los Ángeles, Santiago de Chile, Minnesota, Boston, Barcelona, Bogotá y Buenos Aires (Valero Pie y Rabotnikof 2023).

En octubre de 2020 en la Ciudad de México fue convocada una manifestación con el fin de derribar la escultura colombina. Sin embargo, las autoridades del gobierno la retiraron con el argumento de una restauración programada previamente por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Además de la amenaza de su destrucción, la idea de evacuarla se debió también a las distintas agresiones que había recibido desde 1989 cuando cada 12 de octubre, Día de la Raza, le arrojaban huevos, piedras, pintura roja y escribían consignas con aerosol que deterioraron poco a poco la obra de bronce y piedra (Cruz Flores 2021). En 1992, con motivo del quinto centenario del descubrimiento de América, volvió a sufrir daños luego de una manifestación de grupos indigenistas, organizaciones sindicales y colectivos *punk*. Los manifestantes intentaron derribar la estatua ayudados con sogas y un camión de la Ruta 100, pero fue impedido por el cuerpo de granaderos de la policía capitalina. Actualmente, el monumento se encuentra en la intersección de las calles Buenavista y Héroes Ferrocarrileros en la alcaldía Cuauhtémoc.

Con el fin de recuperar el pasado indígena, reconocido como el auténtico origen del país, y como acto de justicia histórica (Valero Pie y Rabotnikof 2023), el gobierno capitalino y federal en curso –cuya narrativa dialoga con procesos descoloniales– propuso

sustituir la estatua de Colón por la de una mujer indígena. A decir de Claudia Sheinbaum<sup>2</sup> (2021), jefa de gobierno de la ciudad:

Sin duda Colón significó un cambio en la historia del mundo, pero cómo entendemos ese cambio es lo que hoy nos cuestionamos. Colocar a una mujer y en particular a una mujer indígena en este lugar implica empezar a replantear la mirada histórica. Implica empezar a contar la historia desde otro lugar. Implica colocarnos frente a nuestro pasado y, por tanto, frente a nuestro presente y futuro, desde la mirada de la mujer indígena como parte esencial de la historia de este continente. Implica también que generaciones de mujeres presentes y futuras puedan reconocerse como hacedoras de la historia. Ese es nuestro cambio de conciencia.

Por su parte, el Movimiento Indígena de la Ciudad de México (citado por Valero Pie y Rabotnikof 2023) consideraba que:

Con motivo del monumento que se propone colocar en la glorieta que ha simbolizado el colonialismo, asesino y feroz, que por 500 años ha explotado a nuestros pueblos indígenas originarios proponemos: 1) que el espacio complejo que ocupa el monumento en cuestión se resignifique de fondo; 2) que se incorpore la participación de artistas indígenas originarios [...]; 3) que dicha glorieta sea nombrada Glorieta de las Naciones Indígenas; y 4) que allí se coloque un monumento principalmente de figura femenina de cuerpo completo. (p. 100).

En respuesta a esta solicitud y a la idea de recuperar a los pueblos indígenas, específicamente a las mujeres, el gobierno solicitó a Pedro Reyes la realización de una escultura en homenaje a las féminas. El artista propuso la creación de Tlalli, que en náhuatl significa 'tierra', y creó una colosal cabeza inspirada en el arte olmeca (Cruz Flores 2021). Para el escultor:

La tierra es una imagen femenina [...] todos venimos de la tierra y todos volvemos a ella; la tierra debe estar en nuestra mente porque no solo es nuestro pasado, sino en el siglo XXI nuestra supervivencia depende del cuidado que tengamos de la tierra, y por eso es tan importante dedicar un monumento a la mujer indígena y a la tierra, porque si alguien nos puede enseñar cómo se cuida este planeta son nuestros pueblos originarios. (Capital 21 Web 2021).

<sup>2</sup> Electa presidenta de México en las elecciones federales de 2024 [N. de la E.].

Además de hablar desde la otredad, el proyecto se calificó como una versión trasnochada de la retórica indigenista, aquella que más de cien años atrás se apropió de los símbolos reconocidos de las comunidades indígenas mientras intentaba someterlas con violencia a los dictados de la modernidad. Por ello, Josefa Sánchez Contreras (2021), originaria de San Miguel Chimalapas y estudiosa de las culturas mesoamericanas, opinó que «de las estatuas de Cristóbal Colón del siglo XIX a un monolito olmeca del siglo XXI no hay más que una continuidad del colonialismo que se adapta a nuestro tiempo».

Fátima Gamboa, integrante del pueblo maya y activista de la Red Nacional de Abogadas Indígenas, consideró que se estaban enfocando en la estatua sin hacerlo en los derechos de las mujeres vivas; un gesto de celebración de la herencia indígena de México hacía poco a favor a las precarias condiciones socioeconómicas y la discriminación que todavía sufrían muchas de ellas. Así, la misma lógica combatida desde los discursos de gobierno se reproducía nuevamente en sus actos (Kurmanav y López 2021).

También se pensó en colocar la réplica de una obra tallada en piedra llamada *La joven de Amajac*, descubierta en enero de 2020 en el estado de Veracruz, al este del país, que databa de la época de los viajes de Colón, hace más de 550 años. La nueva figura mediría unos seis metros de altura, el triple de la original, que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. La elección de una mujer para reemplazar a Colón podía atraer a las feministas, pero al mismo tiempo apoyaba el discurso indigenista del gobierno en turno. Se criticaba la imposición de otra memoria que limitaba la emergencia de una pluralidad y, de alguna manera, era continuidad del nacionalismo posrevolucionario.

De acuerdo con Bruno Groppo (2002), los procesos nacionalistas tienden a construir una memoria oficial idealizada, marcada por elementos simbólicos de corte patriótico y romántico. Estos se materializan en canciones, bailes o monumentos que activan los afectos para conformar identidades aceptables por la colectividad que responden a la idea de una sociedad armónica sin conflictos entre las clases sociales. En México, por ejemplo, desde el periodo posrevolucionario los nuevos gobiernos y las teorías nacionalistas construyeron lo indígena a partir de una gran paradoja: la característica que define la originalidad de la cultura mexicana y su identidad, y, simultáneamente, el principal estorbo para conformar una nación unificada y homogénea marcada por el ámbito mestizo.

La intención de la política oficial, desde los principios de la cuarta transformación, fue retomar el indigenismo posrevolucionario ya no como un proceso de mestizaje o de integración, sino de reconocimiento autonómico de los pueblos originarios. Se buscaba situarlos nuevamente en el debate sobre la descolonización del espacio público-simbólico a partir de la construcción de contramemorias y contravisualidades que desplazaran el monumento y los discursos autoritarios para así recuperar distintas formas de conocer y visibilizar saberes desde otros lugares de enunciación.

En rechazo a la idea de colocar a una mujer indígena, varias colectivas se apropiaron de la glorieta a Colón y situaron una imagen femenina con el puño izquierdo en alto como símbolo de lucha y resistencia. Se trataba de una pieza construida en madera, de 1,90 metros, de color morado –símbolo de la lucha feminista–, con un vestido que alcanzaba las rodillas y el cabello recortado hasta la mitad del cuello. Según reivindicaron, representaba a «las mujeres que luchan». En su fragilidad, visible tanto en la silueta como en los materiales elegidos, simbolizaba un grito de protesta ante las injusticias, la violencia y los feminicidios, a la vez que celebraba e invitaba a la resistencia. Se ofrecía como tributo a la memoria de las víctimas y como llamado a combatir por un futuro distinto donde el género no constituya un índice de vulnerabilidad (Valero Pie y Rabotnikof 2023).

Las mujeres transformaron el espacio en un lugar de enunciación para visibilizar las experiencias violentas, las luchas femeninas y de organizaciones de la sociedad civil. *El tendadero* (1978-a la fecha) fue una intervención artística y participativa realizada por Mónica Mayer, presentada por primera vez en la exposición «Salón 77-78: nuevas tendencias», organizada por el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Consistió en pedirles a mujeres de distintas clases sociales, edades y profesiones que completaran en pequeñas papeletas de color rosa la expresión: «Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...». Los testimonios sobre actos de violencia callejera fueron colgados en hilos formando un tendadero.

Esta acción se ha reactivado en múltiples espacios a nivel nacional e internacional y se ha convertido en una herramienta feminista para generar incomodidad, denunciar acosos de todo tipo y hacer valer su derecho a protestar; ha permitido sacar a la luz las experiencias individuales de violencia para mostrar una problemática compartida y, al mismo tiempo, ha dado cuenta de las estructuras normativas del patriarcado. Las colectivas

también inauguraron el jardín Somos Memoria donde colocaron estructuras metálicas con mosaicos que nombraban a distintas mujeres y sus luchas. Además, sembraron una cruz rosa como símbolo de los feminicidios en México para exigir a las autoridades verdad y justicia.

Estas acciones evocan la conciencia feminista y muestran el pasado no como algo dado, sino como un proceso de significación y resignificación (Troncoso Pérez y Piper Shafir 2015). A lo largo de la historia, las mujeres y las organizaciones feministas se han apropiado de los espacios públicos para cuestionar y descolonizar la historia hegemónica eurocéntrica; para luchar en contra de la discriminación, el racismo, el clasismo y el olvido; para visibilizar la impunidad, las disidencias sexogenéricas y exigir justicia para ellas y sus familiares. Al ser prácticas que construyen memorias feministas vivas podría pensarse que este tipo de acciones desplazan la memoria oficial impuesta y hacen emerger contravisualidades y contramemorias colectivas desde abajo.

La resistencia histórica feminista ha construido memorias críticas que transforman las narrativas tradicionales de los discursos hegemónicos-globales del mundo contemporáneo. Es necesario abandonar el singular y abrir campos de análisis que permitan construir memorias plurales y generar metodologías desde lo micropolítico. Deben tomarse en cuenta no tanto las historias individuales como las redes de colaboración, que se establecen como coordenadas móviles y flexibles y permiten trazar estrategias menos homogeneizantes para, de esta manera, colocar en diálogo lo testimonial y lo social, lo personal y lo colectivo.

Las investigaciones feministas vinculadas a las luchas contra la opresión y la exclusión como formas de resistencia se convierten en trabajos de memoria a medida que rescatan del olvido las voces disidentes (Troncoso Pérez y Piper Shafir 2015); son contramemorias productoras de contradiscursos que cuestionan las estructuras de poder político (Fraser y Ruiz 1993).

En México existen varios proyectos dedicados a desmantelar los discursos patriarcales desde distintas estrategias. Uno de ellos es la construcción del Monumento a la Mujer que Lucha, que coloca la problemática dentro de un quiebre de saberes tradicionales para generar nuevas categorías teóricas y metodológicas. Estas se centran en otras formas de narrar para tensionar conceptos en contextos que permitan la provocación-reacción-acción y el surgimiento de un lenguaje gestual de transformación no solo personal, sino también social y

colectivo. Elizabeth Jelin (2002), al referirse a la necesidad de lugares físicos que evoquen concretamente el pasado, expone que los monumentos, placas y marcas son las maneras de materialización de la memoria.

Así, la Glorieta de la Mujer que Lucha es una antimonumenta que denuncia un pasado envuelto en el dolor y la violencia. Se diferencia de las formas convencionales con que suelen vestirse los espacios públicos, pues busca provocar y no consolar; convierte el espacio en un lugar de manifestación (Achugar 2003) para formar participantes activas que intervengan e inscriban su propia marca para contrarrestar el olvido y la ausencia (Valero Pie y Rabotnikof 2023).

Los colectivos artísticos, considerados por Elizabeth Jelin (2002) emprendedores de la memoria, rompen con el poder autoritario y construyen espacios públicos, políticos y estéticos de socialización alternativos. Sus creaciones pueden ser catalogadas como vectores de la memoria (Henry Rousso citado por Jelin y Longoni 2005, p. 169) o vehículos de la memoria (Ernst van Alphen citado por Jelin 2002, p. 37) que materializan el recuerdo como estrategia para denunciar actos de impunidad. Así, las memorias dejan una huella que vive en las conciencias ciudadanas y que fomenta, además de la denuncia, la verdad y la justicia.

## Referencias bibliográficas

- ACHUGAR, HUGO (2003). «El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)». En Elizabeth Jelin y Victoria Langland (eds.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, pp. 191-216. Madrid: Siglo XXI.
- BRONCANO, FERNANDO (2013). *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. Barcelona: Herder Editorial.
- CAPITAL 21 WEB (2021). «Tlalli, inspirada en la cultura olmeca, es la escultura que sustituirá a Colón en Reforma». 10 de septiembre. [Consulta: 2023-4-23]. Disponible en <https://www.capital21.cdmx.gob.mx/noticias/?p=26593>.
- CRUZ FLORES, ALEJANDRO (2021). «Cabeza indígena nació de la propuesta de 5 mil mujeres». *La Jornada*, 10 de septiembre. [Consulta: 2023-2-11]. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2021/09/10/capital/035n1cap>.
- CRUZ FLORES, ALEJANDRO (2021). «La de Colón, estatua más vandalizada». *La Jornada*, 10 de septiembre. [Consulta: 2023-2-11]. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/09/10/capital/la-de-colon-estatua-mas-vandalizada/>.
- DA SILVA CATELA, LUDMILA (2008). «Violencia política y dictadura en Argentina: de memorias dominantes, subterráneas y de-negadas». En Carlos Fico

- et al., Ditadura e democracia na América Latina*. Río de Janeiro: FGV Editora.
- FRASER, NANCY; RUIZ, TERESA (1993). «Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente». *Debate Feminista*, n.º 7. [Consulta: 2023-2-20]. Disponible en <https://debatefeminista.cieg.unam.mx/volumen-7.php>.
- GROPPPO, BRUNO (2002). «Las políticas de la memoria». *Sociohistórica*, n.º 11-12, pp. 187-198. [Consulta: 2023-5-13]. Disponible en [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf).
- JELIN, ELIZABETH (2000). «Memorias en conflicto». *Puentes*, n.º 1., agosto, pp. 6-13. Buenos Aires: Centro de Estudios por la Memoria.
- JELIN, ELIZABETH (2002). *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la Represión. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.
- JELIN, ELIZABETH; LANGLAND, VICTORIA (eds.) (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- JELIN, ELIZABETH; LONGONI, ANA (eds.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI.
- KURMANAEV, ANATOLY; LÓPEZ, OSCAR (2021). «El monumento a Colón en México: un reemplazo que enciende pasiones». *The New York Times*, 15 de octubre. [Consulta: 2023-6-15]. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2021/10/15/espanol/monumento-colon-mexico.html>.
- SÁNCHEZ CONTRERAS, JOSEFA (2021). «De Colón a Tlalli: los rituales neoindigenistas del Estado mexicano». *The Washington Post*, 15 de septiembre. [Consulta: 2023-7-11]. Disponible en <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/09/15/tlali-estatua-colon-reforma-indigenas-mexico/>.
- SHEINBAUM, CLAUDIA (2021). «¿Por qué una mujer indígena en Paseo de la Reforma?». *La Jornada*, 15 de septiembre. [Consulta: 2023-3-14]. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/09/15/capital/por-que-una-mujer-indigena-en-paseo-de-la-reforma-claudia-sheinbaum/>.
- SOUSA SANTOS, BOAVENTURA DE (2014). *Descolonizar el saber/reinventar el poder*. Santiago de Chile: LOM.
- SOUSA SANTOS, BOAVENTURA DE (2019). *El fin del imperio cognitivo*. Madrid: Trotta.
- TENORIO TRILLO, MAURICIO (2021). «De monumentos, conquistas e historia». *Nexos*, marzo. [Consulta: 2023-10-11]. Disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=53578numentos>.
- TRONCOSO PÉREZ, LEYLA ELENA; PIPER SHAFIR, ISABEL (2015). «Género y memoria: articulaciones críticas y feministas». *Athenea Digital*, marzo, vol. 15, n.º 1, pp. 65-90.

VALERO PIE, AURELIA; RABOTNIKOF, NORA (2023). «¿Qué hacer con el pasado? Tiempo, memoria e historia en torno a la estatua de Cristóbal Colón». *Historia y Grafía*, año 30, n.º 60, enero-junio, pp. 73-108.



# Ativismo artístico e violência de gênero: a performance *Águas Transitórias* de Beth Moysés

---

ALMERINDA DA SILVA LOPES<sup>1</sup>

## Introdução

Se no século XIX, o escritor francês Stendhal preconizou que «a beleza é a promessa da felicidade», o teórico contemporâneo francês, Yves Michaud (2008), iria confirmar, muito depois, que os homens do século XXI além de idolatram a beleza, transformaram a estética no imperativo de tudo, inclusive de todas as formas de horror, banalidade e até de arte.

Ainda segundo Michaud (2008), no século em que vivemos, o que não é belo precisa tornar-se belo a qualquer preço, para nos «poupar da feiura», o que explica nosso apego a coisas e atitudes que cremos terem o poder de modificar ou substituir a própria realidade:

produtos embalados, roupas de grife com seus logotipos estilizados, corpos modelados, remodelados ou rejuvenescidos por cirurgia plástica, rostos maquiados, tratados ou levantados, piercings e tatuagens personalizados, meio-ambiente protegido e preservado, ambiente de vida mobiliado com invenções de design, equipamentos militares com visual cubo-futurista, uniformes repaginados em estilo construtivista ou ninja, mix de comidas em pratos decorados com toques artísticos. (p. 7).

Em contrapartida, os imperativos desse novo mundo da beleza acabaram produzindo um «vazio de sensibilidade e de grandes obras de arte», e uma estranha atitude de indiferença ou da perda da capacidade de reagir, reivindicar, e até de nos indignarmos

<sup>1</sup> Universidade Federal do Espírito Santo.

diante das injustiças, da violência, do preconceito, do descaso com acontecimentos que ocorrem à nossa volta, incluindo a destruição de objetos culturais «preciosos ou raros», objetos esses que no passado estiveram investidos «de uma aura ou de uma qualidade mágica e única» (Michaud 2008, p. 9).

Os objetos culturais e a chamada «grande arte» cederam lugar à «experiência estética» que se apresenta sob a forma de uma «beleza difusa, profusa, gasosa, nascida de diferentes processos», mas que tem por finalidade estetizar e espetacularizar todas as instâncias da vida, a política, o consumismo e a própria guerra, como preconizaram Walter Benjamin (1969) e Guy Debord (2007). Para Benjamin (1969) isso ocorre porque a percepção humana não é algo imutável, mas que muda historicamente, de acordo com o meio, as condições sociais e as necessidades de cada tempo: «No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma, ao mesmo tempo que o modo de existência» (p. 169). Assim, destruir a aura é «característica de uma forma de percepção, cuja capacidade de capturar o semelhante do mundo é tão aguda, que graças à reprodução consegue captá-lo até em um fenômeno único» (p. 170): a arte.

Se o mesmo teórico pôde constatar, ainda na década de 1930, que a reprodutibilidade técnica, por meio da gravura, da fotografia, do cinema, promovia a dessacralização e a desmistificação da obra de arte, embora não tivesse vivido o suficiente para conhecer as novas mídias tecnológicas e digitais, que modificaram as mentalidades e o alcance da comunicação, anteviu que mudanças ocorreriam na relação e na percepção das coisas, e do próprio objeto artístico. A saturação «quase total do nosso repertório de imagens», a reprodutibilidade técnica e a aceleração da vida moderna fariam com que a prática artística, a recepção e a função da arte se modificassem, conjecturou Benjamin (1969). Com a «reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa pela primeira vez, na história de sua existência parasitária», ou seja, «a função ritual, contemplativa e social se transforma». Em lugar de deixar de girar em torno de objetos únicos e de formas idealizadas, destinados ao consumo ou à contemplação de espectadores passivos, o objeto artístico deixa «de fundar-se no ritual, para fundar-se em outra práxis: a política» (pp. 191-192). Surgia assim, a partir da segunda metade do século passado, uma variada gama de práticas artísticas participativas no campo social, que assumiu novas funções: contestação, resistência, transformação, e engajamento sócio-político, como atestam de modo especial as ações sociais e as performances. Se nas ações públicas o artista

passa a agir ou a intervir em determinados espaços sociais, visando conscientizar e envolver as pessoas que ali habitam na melhoria das próprias condições de vida, nas performances é o corpo que se transforma em instrumento político para expor anseios, desejos e dores.

Embora criadas por futuristas e dadaístas no início do século xx, na esteira do processo de ruptura radical com os valores, gramáticas visuais, suportes e materiais do passado imediato, as performances tomariam maior impulso somente com o processo de desmaterialização da arte na segunda metade do século passado. A contribuição viria, inclusive, da geração de artistas mulheres que então emergia, e buscava encontrar o próprio espaço e reconhecimento no cenário artístico, em uma seara que se mantinha fortemente masculina.

O período coincidia com os movimentos feministas desencadeados na Europa e nos Estados Unidos, enquanto muitos países da América Latina vivenciavam, na mesma época, ditaduras militares. Isso fez com que as pautas defendidas pelas feministas não encontrassem no continente grande eco, uma vez que as militantes que as defendessem tornavam-se alvo de ameaças e de perseguição dos órgãos de repressão.

No caso específico do Brasil, a partir da segunda metade da década de 1970, com a cessação dos efeitos do Ato Institucional n.º 5 e a ditadura dando sinais de enfraquecimento, os movimentos feministas angariaram, paulatinamente, um número mais expressivo de militantes e signatárias, em especial entre as jovens de classe média e as universitárias. Entretanto, o conservadorismo sócio-cultural-religioso, respaldado por um código civil retrógrado, datado de 1916, era outro entrave aos avanços das reivindicações das mulheres, que permaneciam subjugadas pela dominação masculina dos pais, maridos, irmãos ou outros familiares, de quem dependiam, salvo raras exceções, financeiramente. Por essa razão, muitas mulheres suportavam caladas as agressões e não denunciavam ou se separavam dos maridos ou companheiros, até por que a indissolubilidade do casamento só foi quebrada no Brasil em dezembro de 1977, quando foi sancionada a Lei n.º 6515/77, mais conhecida como «Lei do Divórcio», a contrapelo da Igreja Católica e de grande parte do congresso brasileiro.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para ficarmos apenas na América do Sul, a Lei do Divórcio foi aprovada no Uruguai em 1907. Em 1913 a Lei concedeu às mulheres daquele país o direito de se divorciarem, segundo sua própria vontade, independentemente de consenso com o marido.

Por sua vez, algumas artistas engajadas enfrentaram problemas com a censura, que não se mostraria nada complacente com a produção das mulheres, em especial aquelas que procuravam expor a própria realidade, pondo em conexão arte e vida. Além de vigiadas e ameaçadas com frequência, as artistas do sexo feminino permaneciam sem grande chance de competir em igualdade de condições com os homens, ou de obterem reconhecimento profissional, em um sistema sexista dominado por machos: críticos de arte, marchands, diretores de instituições. Assim, a maioria das mulheres acabaria invisibilizada, algumas se exilaram voluntariamente no exterior, e outras desistiram de dar prosseguimento às respectivas carreiras artísticas para se dedicar à família.

Apesar da dificuldade de as artistas mulheres se inserirem nas grandes mostras e terem suas obras divulgadas na mídia, um número cada vez maior delas buscava formação nas academias, sendo que algumas jovens de classe média se tornaram conhecidas por romperem com as práticas convencionais, dedicando-se a uma arte experimental, de modo crescente a partir das décadas de 1970 e 1980. Nesse contexto, a performance foi uma das alternativas utilizadas por ousadas feministas e ativistas, que emergiram naquele período, embora nem todas as artistas que produziram performances se declarassem feministas.

Com a instauração do processo de redemocratização do país e a difusão dos estudos pós-coloniais, as performances tomaram grande impulso e o corpo enquanto território político, tornou-se dispositivo central, sendo que alguns desses eventos passariam a ser patrocinados por instituições culturais e encenados tanto nesses locais, como em ruas, praças e outros espaços alternativos.

Embora se destacassem nesse processo também os homens, aumentava significativamente a participação feminina na criação de performances, muitas registradas em vídeos, gênero de prática artística que, por prescindir de aparato material sofisticado e de local específico para a sua realização, possibilitava que as encenações performáticas realizadas por mulheres fossem realizadas, por precaução, no próprio ambiente doméstico. Posicionando-se muitas vezes diante do espelho, as performers recorreram ao processo de autorrepresentação, explorando as próprias expressões faciais, ou referiam-se a questões a elas pertinentes: objetivação, violação, fragmentação, representação estereotipada e mercantilização do corpo feminino, pela ditadura da moda e pela indústria da beleza. Abordaram, ainda, temas relativos à sexualidade, à vida doméstica e à maternidade.

O fato de que a produção experimental não encontrava, na época, espaço no mercado de arte e nas instituições culturais, mas também por serem vítimas de preconceito e da censura durante a ditadura civil militar, grande parte dos supracitados registros de performances e vídeos permaneceu em poder das artistas, acabando por ser esquecida, descartada ou mal acondicionada em gavetas ou caixas, o que contribuiu para a sua deterioração ou perda. Basta citar, o caso de Letícia Parente, para se entender, pelo menos em parte, uma das razões de ela e outras artistas mulheres terem sido estigmatizadas, acusadas injusta ou preconceituosamente de não assumirem grande compromisso com a produção e as carreiras artísticas ou, ainda, de serem autoras de poéticas de qualidade inferior às dos homens.

As que se dispuseram a exibir publicamente vídeos, fotos e filmes de performances, não raramente, acabariam sofrendo ameaças, foram perseguidas e até presas, simplesmente por abordarem questões relativas ao feminino, à realidade social da mulher, ou à sexualidade, considerados assuntos ofensivos aos bons costumes e às determinações do poder instituído, como ocorreu, por exemplo, com Lygia Pape.

Nessa mesma esteira transitam as performances articuladas pela artista paulistana Beth Moysés (2020), mas o fato de ela ter iniciado sua trajetória experimental após o restabelecimento do estado democrático no país, ajuda a entender por que não enfrentou problemas para realizar performances-manifesto em locais públicos, desde o início de sua trajetória criativa no final da década de 1990. Essas experiências estéticas voláteis ou gasosas, promovidas pela artista em frações reduzidas de tempo (Michaud 2008), introduziram a ideia de arte total, considerando que nessas performances o próprio corpo físico, social e político da artista e demais protagonistas se oferece como matéria e dispositivo operatório de uma ação que, grosso modo, pode ser comparada a um evento teatral efêmero, mas que tem o propósito «de desequilibrar a dinâmica naturalizada do cotidiano», como observam Peretta e Nosella (2018, p. 8).

### **A militância e a dimensão político-social da obra de Beth Moysés: denúncia, insurgência contra a dominação masculina ou empoderamento feminino?**

Os princípios básicos que caracterizam as performances da artista são, segundo ela própria, a denúncia, a sensibilização e a conscientização das mulheres vítimas de violência doméstica.

Em uma sociedade patriarcal e machista, a artista constata que muitas mulheres além de não denunciarem os agressores e violadores, silenciam, negam a violência e até assumem a culpa pela agressão ou pelo desmantelamento do casamento. Isso contribui para a impunidade dos agressores e para que a mulher continue sendo violentada, menosprezada e desrespeitada, apesar das lutas encetadas de longa data por diferentes organizações públicas e privadas, pela igualdade de gênero.

Assim, por perceber ainda muito cedo a diferença nas relações de gênero entre seus próprios pais, e o aumento progressivo de casos abusivos e de feminicídio, Moysés (2020) passou a realizar propostas criativas ou ações-manifesto, que têm por tema a violência contra a mulher e a desigualdade de gênero. Nessas ações performáticas, as protagonistas são sempre mulheres desconhecidas e voluntárias, a maioria das quais vítimas de algum tipo de abuso, praticado quase sempre por companheiros ou familiares violentos ou estupradores. O contato da artista com essas mulheres dá-se em Casas Abrigo e Delegacias da Mulher, onde as mesmas são mantidas isoladas e protegidas dos agressores. Depois de se inteirar dos problemas enfrentados pelas vítimas e para encorajá-las a denunciar os agressores, como meio de se libertarem e mudarem suas próprias histórias de vida, Beth Moysés (2020) as convida a participar de ações performáticas a serem realizadas em ruas, praças, instituições públicas e privadas.

Seu propósito é atingir um público vasto e que muitas vezes não frequenta instituições culturais, além de levar tanto as mulheres envolvidas na ação, quanto os transeuntes a refletirem e debaterem sobre o problema da violência contra as mulheres. Para isso, após esses eventos, a artista promove rodas de conversa e profere palestras em que reflete sobre sexismo, violência doméstica, a condição social feminina e sobre a dominação androcêntrica. Procura, assim, conscientizar as mulheres para a discriminação e a violência de que são vítimas, e que atinge anualmente milhares de mulheres em todo o mundo, fruto de uma estrutura patriarcal e de «uma construção social naturalizada», como destaca Bourdieu (2002). Isso faz com que as agressões físicas e psicológicas, a misoginia e o feminicídio, continuem a ser muitas vezes silenciados ou não devidamente esclarecidos e seus autores punidos, por «força de uma ordem masculina, que dispensa justificção», pois, «a visão androcêntrica, impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la» (Bourdieu 2002).

Embora a artista tenha desenvolvido inicialmente esses eventos performáticos no contexto brasileiro, logo passou a receber convites de curadores e dirigentes de instituições estrangeiras para ali promover ações similares. Tal experiência lhe possibilitou observar, realizar pesquisas in loco, e concluir que a violência sexual, a misoginia, a desigualdade de gênero, a discriminação e o feminicídio não são problemáticas exclusivas do contexto brasileiro, mas flagelos mundiais. Pôde atestar, ainda, em diferentes países ocidentais e orientais, um comportamento comum entre as vítimas. Ao invés de denunciarem imediatamente os agressores ou violadores, muitas mulheres procuram negar, ocultar ou silenciar a violência a que são submetidas. Outras, dizem perdoar os violadores ou os agressores acreditando na mudança de comportamento dos mesmos.

Beth Moysés (2020) mostra-se sensível a tal problemática, fazendo de sua arte um instrumento de conscientização e de encorajamento de mulheres vítimas de violência doméstica e de estupro, a mudarem essa realidade denunciando os violentadores. Promove, assim, ações em que procura dar voz e poder às mulheres, colocando a relação corpo/violência como tema central de suas ações performáticas, afirmando que o problema exige ação e indignação de toda a sociedade, uma vez que apesar dos movimentos crescentes visando atenuar as desigualdades sociais e de gênero, as assimetrias continuam «monstruosas» (emprestando o termo de Alain Badiou). É preciso agir rápido, considerando que violência doméstica e feminicídio aumentaram nas últimas décadas, o que confirma que a dominação masculina e o machismo continuam a imperar.

Para ficarmos apenas no Brasil, em 2018, uma em cada quatro mulheres foi vítima de algum tipo de violência física ou moral, por parte do marido, parceiro, familiar ou vizinho, sendo que quase a metade dos casos ocorreu na própria residência. E se considerarmos que 52 % das vítimas não denunciaram os agressores, segundo o Fórum de Segurança Pública e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística,<sup>3</sup> torna-se necessário investimento mais efetivo na conscientização dessas mulheres.

<sup>3</sup> Segundo as fontes citadas no corpo do texto, de março de 2020 a dezembro de 2021 foram registradas 56.098 vítimas de estupro –o que significa que a cada 10 minutos, uma menina ou mulher, sofreu esse tipo de violência– e 1319 foram vítimas de feminicídio, a maioria jovens negras, com idades entre 18 e 35 anos, o que equivale a uma vítima desse tipo de crime a cada 7 horas. Mas, no primeiro ano de pandemia o número de estupros foi de quase 50 % maior que em 2021 (Instituto Patrícia Galvão 2022) .

As performances de Moysés (2020) colocam-se como práticas interventivas e multidisciplinares realizadas no espaço urbano, e hibridizam artes visuais, teatro, poesia, cujas protagonistas são sempre mulheres, que em razão da violência sofrida se encontram desiludidas, alquebradas, amarguradas, depressivas. Ao conhecer suas histórias de vida e convidá-las a participarem ativa e afetivamente de uma experiência de empoderamento e de resistência, a artista realoca também nessas práticas paradigmas filosóficos e éticos, no sentido que transforma o corpo feminino, sofrido, alquebrado, maltratado e estigmatizado, em organismo político.

Chantal Mouffe (2007) e outras teóricas contemporâneas, têm defendido a importância da arte participativa, como relevante nas atuais lutas contra hegemônicas, agindo politicamente na construção de outras percepções do mundo e na experiência afetiva. Por lançar mão de estratégias autorreflexivas, e por intensificar a relação afetiva com o Outro, estreitando a interação com o público, «a performance arte pode ter um lugar relevante num processo de escuta coletiva de sentimentos públicos e, porventura, de mobilização afetiva do pensamento e da ação» (Pais 2017, p. 8). É nessa perspectiva que Moysés insere suas performances-manifesto na esfera pública, tornando visíveis «questões éticas, sociais e políticas», ao mesmo tempo que «cria espaços de circulação de ideias, opiniões e afetos», sobre temas tabus como a violência impingida às mulheres pelos próprios companheiros. Em tais ações, embora não esteja isenta de criar polêmica, a proponente visa promover a reflexão e algum tipo de reação, inquietação, conscientização enquanto estratégia para promover, mesmo que utopicamente, a emancipação, a denúncia e a libertação dessas mulheres do jugo dos agressores.

Para que fique mais claro o posicionamento da artista, refletimos sobre uma impactante performance-manifesto realizada em São Paulo por Moysés, denominada *Memória do afeto* (2000) e sobre um desdobramento dessa ação performática seminal, e realizada, alguns anos depois no exterior.<sup>4</sup> Na verdade, essa proposta, acabaria replicada pela artista de diferentes maneiras,

<sup>4</sup> Cada evento sofre variação em alguns detalhes, adereços, materiais simbólicos e no número de mulheres participantes. Sendo assim, a performance replicada pela artista em anos posteriores, a convite de instituições de países de vários continentes, gerou resultados sempre desafiadores e surpreendentes, pois nunca se desenrola da mesma maneira, «até porque as paisagens, as mulheres e as culturas são diferentes» (Moysés 2020, p. 101). Foi realizada em Madrid (2002) e Sevilha (2005), na Espanha; em Montevideu (Uruguai), Bogotá (Colômbia) e Shangai, na China (2008). Entretanto, neste texto ativemo-nos apenas à performance realizada em São Paulo em 2000.

denominações ou variações, em vários países, nos quais iria ampliar e ressignificar a ideia de corpo político.

### **As performances *Memória do afeto* e *Águas transitórias***

A performance *Memória do afeto* (2000) foi realizada por Moysés como um grande desfile feminino, composto por um grupo de 150 mulheres, em emblemática via pública da cidade de São Paulo. Nessa ação-manifesto, as mulheres caminharam enfileiradas e em silêncio, com expressões serenas, sofridas, melancólicas, vestidas romanticamente de noivas, portando nas mãos delicados buquês de rosas. Essas performers, de diferentes faixas etárias e que sequer se conheciam, tinham algo em comum: foram contatadas pela artista em Casas Abrigo e Delegacias da Mulher de diferentes bairros da capital paulista, onde buscaram proteção e distanciamento de companheiros agressores. Parte delas mantinha as cicatrizes da violência no corpo e na alma, razão pela qual a data escolhida para a realização do desfile-manifesto das «noivas» foi o dia 25 de novembro do referido ano, data em que se comemora o Dia Nacional da Eliminação da Violência Contra as Mulheres. O cortejo feminino teve início, ironicamente, na confluência da rua da Consolação, percorreu os dois quilômetros de extensão da Avenida Paulista, e terminou na Praça Oswaldo Cruz, no bairro do Paraíso, nas imediações da referida avenida.

A escolha do local para a realização da ação performática, obviamente que não foi aleatória. A avenida Paulista é uma das principais artérias da megalópole e embora sua ocupação venha mudando nos últimos anos, continua sendo uma região muito valorizada, estando entre as áreas que possuem o metro quadrado de terreno mais caro da capital paulista. Essa via pública foi, entre o início e a metade do século xx, local de residência dos barões do café e de outras famílias abastadas, que ali construíram palacetes ecléticos elegantes e requintados, rodeados de imensos jardins. Aos poucos, essas mansões foram cedendo espaço a modernos e grandiosos espigões, para abrigar o mais importante centro empresarial e financeiro de São Paulo. Ao promover o desfile ali, a artista interferiu na rotina imediata dos transeuntes que circulam por aquela geografia urbana de fluxo da riqueza. Chamou a atenção de indivíduos habituados a visualizar cifras elevadas de dinheiro e a lidar com o glamour do poder, para a degeneração social, a pobreza, a exclusão, a violência doméstica, a dor, a desigualdade de gênero, levando-os a refletir sobre o significado, a relatividade e a subjetividade do valor do dinheiro e do poder. Em tempos de

extremo individualismo, a artista estabelecia um embate direto e imediato com uma realidade trágica e violenta, que aniquila diariamente muitas jovens mulheres, vítimas da intolerância de gênero ou de feminicídio, mas que a maioria continua fingindo não ver. Se o problema da violência doméstica afeta hoje, mulheres pobres mas também as ricas, permanece como tabu, sendo muitas vezes menosprezado e silenciado, em uma sociedade patriarcal e machista, mais preocupada com o acúmulo de riqueza e a aquisição de sofisticados bens de consumo, do que com as mazelas sociais (figura 1).



**Figura 1.** Beth Moysés, *Memória do afeto* (São Paulo), 2000. Performance realizada na Avenida Paulista com 150 mulheres.

**Fonte:** Moysés (2000).

Moysés, também vestida de noiva, desfilou anonimamente entre as 150 mulheres violentadas, sem se diferenciar da coletividade. Agia como ativista social, colocando-se como porta-voz desses corpos alquebrados, submissos e dilacerados pelo sofrimento, oferecendo a mulheres que sequer se conheciam, apoio e afeto e a possibilidade convivial que as tornaria mais fortes, para que seus corpos violentados e extenuados se tornassem corpos latentes, «corpos enunciação, corpos potência de conceitos, afetos e perceptos», corpos que não se apresentam como «um olhar sobre o mundo, mas que são a visão do movimento do mundo»

(Alcântara 2018, p. 26). A mesma teórica também nos ajuda a refletir sobre a performance manifesto *Memória do afeto*, ao propor a substituição da pergunta: «o que pode o dinheiro?» pela que formulou Deleuze (2002): «o que pode um corpo?». Para Deleuze (2002), ambas as indagações têm relação com poder, nas é na performance-manifesto de Moysés que o poder do corpo se revela como «potência», pois é na «potência que outra pele nos habita», no sentido de que a potência é «plena de afetações e de conectivos ativos, que espalham o corpo por territórios que perdem seus nomes, seus contornos, sua segmentação, no instante em que esse corpo passa por uma linha de fuga, tendo o olhar no puro movimento» (Alcântara 2018, pp. 25-26) (figura 2).



**Figura 2.** Beth Moysés, *Memória do afeto* (São Paulo), 2000. Enterramento dos espinhos de rosa na Praça Oswaldo Cruz, Paraíso.

**Fonte:** Moysés (2000).

Isso significa que o corpo potência se refaz, se reanima, se transforma e se liberta no ato de agir, se movimentar, se inquietar e se mobilizar, provocando um estado de tensão e de choque em quem pratica, experiencia ou vivencia a ação performática. É também objetivo da artista, gerar no público masculino que presencia o movimento físico dos corpos privados das mulheres se deslocando no espaço urbano, interrogações e reflexões que deixem aflorar o conceito de alteridade. Assim, as experiências ou manifestações artísticas contemporâneas, sintonizadas com os problemas e interações da atualidade, podem contribuir para a produção de afetos e subjetividades e para a compreensão da diferença entre o eu e o Outro.

Em *Memória do afeto* os adereços foram peças fundamentais e emblemáticas das performances realizadas pela artista, por tratar-se de referências culturais e religiosas: vestidos de noiva, buquês de rosas, convites e lembranças de casamento, enquanto símbolos de amor, sonho, romantismo e de felicidade. Os vestidos de noiva foram doados, emprestados por amigas da artista ou adquiridos por ela em brechós, frutos de um trabalho de coleta que durou alguns anos. Todavia, desde o início de sua trajetória a artista recorreu a essa peça característica da indumentária nupcial para realizar quadros-objetos ou instalações em que fragmentava, rasgava, costurava, rebordava ou desfazia os bordados originais de vestidos de noiva.

Os buquês de rosas naturais que as noivas portaram no desfile, tiveram as pétalas arrancadas lentamente e lançadas ao solo por elas, demarcando o trajeto percorrido e deixando no ar um suave perfume. Essas rosas foram doadas, segundo Moysés (2020) pelo proprietário de uma floricultura paulistana, que abraçou a causa, talvez por compreender que a realidade vivida, pode ser modificada, mesmo que utopicamente, através da arte. Ao final do desfile, as mulheres permaneceram em silêncio e em círculo ao redor da pequena praça Oswaldo Cruz, enquanto as escolhidas, de posse de pás, cavaram uma cova, na qual foram atirados os caules com espinhos que restaram das rosas, ato simbólico que simulava o sepultamento da realidade de violência, abuso e sofrimento, reflexão necessária a qualquer processo de mudança.

Se o casamento é um dos ritos de passagem mais antigos, continua sendo o mais idealizado e desejado na contemporaneidade, apesar do surgimento mais recente de outras formas de união. Mas, o sonho de a mulher se casar vestida de noiva, com o «príncipe encantado», ser amada, compreendida, protegida, respeitada, criar uma família feliz e viver por toda a vida em um lindo castelo, começa a ser construído ainda na infância. Basta lembrar que nos contos de fada a princesa é sempre salva e amada por um belo príncipe, com o qual se casará e viverá feliz. Na juventude, muitas mulheres consideram o casamento uma maneira de se livrar da submissão, dependência financeira e até da violência de pais e irmãos, para viverem felizes e serem amadas, respeitadas e protegidas pelos companheiros. Mas, não raramente, acabam vítimas de homens machistas que, por motivos fúteis ou por se acharem superiores às mulheres, submetem-nas a todo tipo de violência física ou psicológica.

O impacto provocado pela primeira performance realizada por Beth Moysés no Brasil, fez com que a artista passasse a

receber convites para reapresentá-la em países de diferentes continentes, entre eles, Espanha, Portugal e China, onde constatou que o problema da violência contra a mulher é um flagelo mundial. A partir de elementos reais que lhes são fornecidos pelas vítimas de violência, a artista cria uma nova relação ou uma «antinomia entre ilusão e percepção, objetividade-subjetividade, por meio da experiência estética», como observa Maturana (2001, p. 35).

Assim, no claustro do antigo convento de Santo Antônio, onde funciona a Biblioteca Municipal da cidade do Porto, no Norte de Portugal, a artista realizou *Águas transitórias*, no Dia Internacional da Mulher de 2017 –um desdobramento tanto de *Memória do afeto*, e de um evento realizado na Espanha, denominado *Diluídas em água* (2007), que deixamos de analisar–. A performance teve a participação de dois grupos de 20 mulheres, sendo o primeiro de vítimas de violência doméstica que vivem em Casas Abrigo e o segundo, composto por mulheres que sofreram atos abusivos ou desrespeitosos de pais, vizinhos ou amigos, mas não os denunciaram. O objetivo foi desafiá-las, conscientizá-las e encorajá-las a mudarem a própria realidade, mostrando-lhes que unidas poderiam ser mais fortes.

As mulheres, vestidas com túnicas de malha branca de longas mangas, que foram esticadas, de maneira a cobrir não apenas os braços, mas também as mãos, tiveram as extremidades do tecido amarradas umas às outras, fazendo com que as participantes se tornassem inseparáveis e imobilizadas, sendo que qualquer movimento brusco geraria a queda de todo o grupo de mulheres.

Lentamente, as mulheres vão movimentando os braços e os corpos, até conseguirem simbolicamente se libertar dessa prisão, o que simbolicamente alude à busca por mudança, libertando-se do sofrimento e do aprisionamento a que são submetidas no ambiente doméstico. Cada mulher portuguesa plantou, em seguida, em um vaso, um pé de romã, árvore símbolo do amor, da fertilidade e da feminilidade. Terminado o plantio, regaram as mudas com água retirada por elas do Rio Douro, que atravessa a cidade, ato simbólico que energiza essa nova vida com os desejos, afetos, força, coragem das mulheres, para que as plantas se desenvolvam, floresçam e deem frutos bonitos e saudáveis, experiência que busca despertar nas mulheres a vontade de se libertar do sofrimento e do desamor, alertando-as para o perigo da reincidência dos atos violentos contra elas. Daí a escolha do título da proposição que, segundo a artista, é uma

referência à frase de Heráclito: «não nos banhamos duas vezes no mesmo rio» (figura 3).



**Figura 3.** Beth Moysés, *Águas transitórias*, 2017. Porto, Portugal. Performance com a participação de 20 mulheres.

**Fonte:** Moysés (2017a).

Embora essa prática artística de recorrência a elementos vivos da natureza não possa ser caracterizada como preocupação ecológica da artista, ela provoca «uma reflexão sobre nossa experiência com outras linguagens e sobre as relações humanas» e nos revela que «a biologia está no fundamento social, através da emoção e do amor, e isso está relacionado com a corporalidade, que é a única possibilidade de nos abrir novas perspectivas de mundo e conhecer nossa própria biologia» (Maturana 2001, p. 13), descobrindo-nos como seres-natureza (figura 4).



**Figura 4.** Beth Moysés, *Águas transitórias*, 2017. Porto, Portugal. Plantio de pés de romã.

**Fonte:** Moysés (2017b).

## Referências bibliográficas

- ALCÂNTARA, CLARISSA (2018). «Corpo político/Corpo processo». Em Éden Peretta e Berilo D. Nosella (orgs.), *Corpolítico. Corpo e política nas artes da presença*, 1.<sup>a</sup> ed, pp. 25-29. Ouro Preto (MG): Editora UFOP. [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <http://www.repositorio.ufop.br/handle/2018/123456789/9995>.
- BENJAMIN, WALTER (1969). «A Obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica». Trad. José Lino Grunnewald. In *A Ideia de cinema*, pp. 165-196. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. [Consulta: 2023-5-1]. Disponível em <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02-babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf>.
- BOURDIEU, PIERRE (2002). *A dominação masculina*. 2.<sup>a</sup> edição. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BertrandBrasil. [Consulta: 2023-6-3]. Disponível em [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/BOURDIEU\\_\\_Pierre.\\_A\\_domina%C3%A7%C3%A3o\\_masculina.pdf?1332946646](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/BOURDIEU__Pierre._A_domina%C3%A7%C3%A3o_masculina.pdf?1332946646).
- DEBORD, GUY (2007). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DELEUZE, GILLES (2002). *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien O. Lins. São Paulo: Escuta.
- INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO (2022). «DADOS & FONTES». [Consulta: 07-06-2023]. Disponível em <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/violencia-contra-mulheres-em-2021-forum-brasileiro-de-seguranca-publica-2022>.
- MATURANA, HUMBERTO (2001). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Trad. e org. Cristina Magno e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG. [Consulta: 2023-3-28]. Disponível em <https://propoesp.furg.br/anaismpu/cd2014/cic/2128.doc>.
- MICHAUD, YVES (2008). *L'Art à l'état gazeux*. Paris: Hachette Littératures.
- MOUFFE, CHANTAL (2007). «Artistic Activism and Agonistic Spaces». *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 1, n.º 2. [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em [https://chisineu.files.wordpress.com/2012/07/biblioteca\\_mouffe\\_atistic\\_activism.pdf](https://chisineu.files.wordpress.com/2012/07/biblioteca_mouffe_atistic_activism.pdf).
- MOYSÉS, BETH (2000). *Memória do afeto*. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moses/>.
- MOYSÉS, BETH (2017a). *Águas transitórias*. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-campos-batalha-beth-moyses-201603171424-noticia.htm>.
- MOYSÉS, BETH (2017b). *Águas transitórias*. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <https://www.google.com/search?sxsrf=APwXEdftRcm8OB1QMZm5J2G2twakvhwspA:1686780995751&q=mosstrar+imagens+da+%22performance+%C3%A1guas+transit%C3%B3rias%22+de+beth+moys%C3%A9s&spell=1&sa=X&ved>.

- MOYSÉS, BETH (2020). «Fecha os olhos e vê». *Farol*, vol. 6, n.º 23, pp. 84-101. [Consulta: 2023-6-7]. Disponível em <http://periódicos.ufes.br/farol/archive/view/34030.pdf>.
- PAIS, ANA (2017). «Sentir, pensar, agir». Em A. Pais (org.), *Performance na esfera pública*, pp. 5-14. Lisboa: Orfeu Negro.
- PERETTA, ÉDEN; NOSELLA, BERILO D. (2018). *Corpo e política nas artes da presença*. 1.<sup>a</sup> ed. Ouro Preto (MG): Editora Ufop. [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <http://www.repositorio.ufop.br/handle/2018/123456789/9995>.



# El ser humano como materia y energía del metabolismo urbano

---

ÁNGELA RAMÍREZ SANZ<sup>1</sup>

Esta investigación aborda el papel del ser humano dentro del metabolismo urbano a partir de su versatilidad para crear relaciones y su capacidad para estimular la búsqueda de ciudades más sustentables (Castán, Allen y Rapoport 2012). Para ello se consultaron los trabajos de Marina Alberti (1999) y Nancy Grimm, Morgan Grove, Steward Picket y Charles Redman (2000) que lo incorporan, además, como un agente pasivo y/o activo importante en los procesos ecológicos. Asimismo, se analizaron dos textos del filósofo coreano Biung-Chul Han (2017, 2018) e investigaciones de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico, la Organización Mundial de la Salud (OMS), artículos de la prensa especializada y misceláneas con estadísticas de salud mental en Chile y otros países.

A partir de la revisión de esta literatura, se plantea la necesidad de estudiar al ser humano dentro del sistema del metabolismo urbano, ya no como agente activo o pasivo, sino como materia y energía subsumida en él. Para hacerlo se propone pensar el trabajo, bajo las lógicas del capitalismo contemporáneo, como un subsistema lineal dentro del metabolismo urbano complejo. Además, a partir de las reflexiones de la filósofa Gayatri Chakravorty Spivak (2003) se analiza *Lloratorio público*, obra de intervención frente a la Casa Central de la Universidad de Chile.

## Una mirada panorámica a las perspectivas interdisciplinarias del metabolismo urbano

En el estudio *Interdisciplinary Perspectives on Urban Metabolism* (Castán, Allen y Rapoport 2012) se realiza un análisis comparativo

<sup>1</sup> Universidad Católica Silva Henríquez.

entre diferentes enfoques del metabolismo urbano relacionados con la producción de nuevas lecturas y replanteamientos de los problemas de las ciudades. Las autoras revisan temas que van desde la ecología industrial, urbana y política hasta la economía ecológica y política para mostrar la responsabilidad del metabolismo urbano en la sostenibilidad y la capacidad de generar encuentros entre distintas disciplinas que, hasta el momento, parecían desconectadas.

La ciudad como ecosistema es el primero de los tópicos abordados. Uno de los aportes más significativos de Wolman (1965 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012) en el texto *El metabolismo de las ciudades* fue «presentar a las ciudades como un ecosistema» (p. 2). Esto significó el paso de la ecología «en» a la ecología «de» las ciudades (Grimm *et al.* 2000), al enfocar los estudios en cómo las urbes procesan la energía o la materia en relación con su entorno (Marcotullio y Boyle 2003 citados por Castán, Allen y Rapoport 2012).

Castán, Allen y Rapoport (2012) rescatan la influencia de la ecología de sistemas en la generación de la ciudad para entenderla como un sistema complejo (Newman 1999; Grimm *et al.* 2000; Mehmood 2010). Con esta nueva comprensión surgen, por un lado, los modelos ecológicos, como ideales de la noción de metabolismo (se toman los ecosistemas del mundo natural como modelos para el desarrollo urbano) y, por otro, se plantea a «la ciudad como parásito de su entorno inmediato» (Castán, Allen y Rapoport 2012, p. 3). Este enfoque pone acento en el carácter problemático del metabolismo lineal, donde las entradas y salidas de materia y energía en las áreas urbanas producen desechos (Girardet 1992 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012). La clave está en cambiar del lineal al circular para que los materiales se reciclen hasta convertirse en insumos (Girardet 2008) en un funcionamiento más cercano al de los ecosistemas naturales.

Las autoras, citando las investigaciones de Alberti (1999, 2008), plantean que en la teoría de sistemas complejos los ecosistemas urbanos contienen múltiples subsistemas interconectados que interactúan entre sí y con el exterior: «la ciudad es considerada como un sistema dinámico, complejo y adaptable que vincula sistemas sociales y ecológicos» (Castán, Allen y Rapoport 2012, p. 3). Además, enfatizan en los planteamientos de Alberti (1999) y Grimm *et al.* (2000) para quienes, en los análisis de ecosistemas como modelos ideales de metabolismo, queda fuera la actividad humana como una variable. Por el contrario,

en los sistemas complejos la actividad humana sí se toma en cuenta como un agente importante del proceso.

Otro enfoque que analizan Castán, Allen y Rapoport (2012) son los flujos de energía y los materiales generados desde la ecología industrial. Plantean, siguiendo a Kennedy, Cuddihy y Engel-Yan (2007), que para los ecólogos industriales el metabolismo sería la suma de los procesos tanto técnicos como socioeconómicos que ocurren en las ciudades. Ello permitiría, a partir de investigaciones y registros sistemáticos de los flujos de materiales desde y hacia el área urbana, describir las relaciones entre el sistema urbano y su entorno (Mix *et al.* 2011).

A pesar de que esta noción y sus estudios parecen «ejercicios contables» (Castán, Allen y Rapoport 2012), proporcionan cifras duras que estimulan el uso del metabolismo como base para políticas urbanas. A partir del análisis de estos flujos se obtienen indicadores para diseñar estrategias más eficientes y detectar problemas ambientales. Asimismo, son una herramienta en potencia para acciones comunitarias de gestión ambiental colaborativa. Por otro lado, plantean que la huella ecológica y los estudios de metabolismo energético son relevantes para comunicar los desequilibrios entre «el metabolismo de una ciudad y la capacidad del planeta para sostener eso» (Castán, Allen y Rapoport 2012, p. 5).

En la economía ecológica el concepto de metabolismo ha influido en la generación de teorías sobre el desarrollo. Según los estudios de Daly (1996 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012), ha visibilizado la relación que se establece entre el agotamiento de los recursos, el daño ambiental y el crecimiento económico. Las investigaciones sobre el tema suponen que tanto este último como la urbanización tienen un impacto negativo en el medioambiente. Según White (2006 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012), la acumulación de capital se caracteriza por la necesidad continua de crecimiento y expansión, lo que resulta incompatible con los límites de la naturaleza. Así lo plantea Jackson (2009 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012) al argumentar que «una economía sostenible, por lo tanto, no puede depender de un crecimiento económico cada vez mayor» (p. 7).

Con relación a los impulsores económicos de las relaciones rural-urbanas, desde la perspectiva de los sistemas mundiales (Wallerstein 1974 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012), es evidente que estados y regiones de la periferia global son dependientes aún de las naciones desarrolladas. En este contexto, el enfoque del metabolismo urbano puede impactar –y es impactado– por sistemas más amplios. Ello muestra su

dependencia «de áreas más allá de sus límites para un suministro constante de recursos y eliminación de desechos» (p. 7).

Así, para Castán, Allen y Rapoport (2012) en muchos casos los procesos metabólicos producen y reproducen desigualdad. Y aquí los mecanismos de gobernanza son clave, toda vez que benefician a los que están en el poder. En este contexto, el metabolismo urbano visibiliza la «reproducción de la desigualdad urbana en los flujos materiales y no materiales mediados por las redes de infraestructura y los patrones espaciales de la urbanización» (p. 9).

Según los estudios de ecología política tanto la escasez de recursos como la pobreza se producen y reproducen a través del control de los flujos del metabolismo urbano. Al decir de Zimmer (2010), «no todos los actores pueden metabolizar los metabolismos de la misma manera» (Castán, Allen y Rapoport 2012, p. 25); unos disfrutan sus beneficios más que otros. No obstante, las autoras enfatizan que los flujos metabólicos no deben entenderse solo a partir de los mecanismos de dominación, ya que también existen prácticas de actores sociales que logran constituir acciones alternativas que subvierten «los paradigmas tecnológicos dominantes» (p. 11).

En el intento de resignificar la ciudad a través de una nueva visión de las relaciones socioecológicas, Castán, Allen y Rapoport (2012) muestran cómo la ecología política interpela las limitantes del metabolismo urbano cuando este se define como mero proceso de intercambio sin relación con su contexto histórico y social (Gandy 2004 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012). La ecología urbana evidencia que, si el énfasis se pone en modelos de flujos de energía y materiales, estos no alcanzan a hacerse cargo de los problemas sociales y económicos, ni son suficientes para «explicar las complejas relaciones que dan forma a la ciudad» (p. 11).

A través de esta revisión de los estudios existentes sobre el tema, Castán, Allen y Rapoport (2012) visibilizan la diversidad de perspectivas sobre el metabolismo urbano como muestra de la versatilidad del concepto para crear vínculos entre diferentes disciplinas y estimular a los investigadores a crear y mejorar los existentes para generar ciudades más sustentables. Además, acentúan su potencial para evidenciar la disparidad en la circulación de los recursos materiales y la reproducción de patrones de desigualdad urbana.

Finalmente, plantean que, si el metabolismo urbano se orienta hacia una postura política crítica, podría ser un modelo poderoso

para «reimaginar las relaciones entre las fuerzas sociales, técnicas, económicas y ecológicas en las zonas urbanas» (p. 12).

### ¿Y el ser humano?

Sin dudas, el metabolismo urbano ha visibilizado aspectos del desarrollo de las ciudades y su relación con la naturaleza que, por lo general, pasaban desapercibidos. Por otro lado, ha mostrado el impacto de los flujos urbanos en la producción de desigualdad, además del desempeño de las estructuras de poder en su control, su relación con las élites y sus intereses (Swyngedouw y Heynen 2003; Heynen 2006, citados por Castán, Allen y Rapoport 2012). Ello ha estimulado a investigadores de distintas disciplinas a crear nuevas formas de metabolismo que permitan desarrollar ciudades sustentables.

Sin embargo, los defensores de los sistemas complejos critican su incapacidad para mostrar el desempeño de los seres humanos dentro del proceso (Castán, Allen y Rapoport 2012). En esta misma dirección, Alberti (1999) plantea que «los modelos ambientales diseñados para evaluar el impacto ecológico de una región urbana tienen una capacidad limitada para representar sistemas humanos» (p. 1). En su estudio «Modeling the Urban Ecosystem: A Conceptual Frame-Work» propone una estrategia para integrar la dimensión humana y los sistemas ambientales, que tiene como fin cuantificar las principales fuentes de estrés ambiental inducido por el hombre. Parte del supuesto de que «el desarrollo urbano es el resultado de las interacciones entre las elecciones de hogares, empresas, desarrolladores y gobiernos. Estos actores toman decisiones que alteran los patrones de uso de la tierra y las actividades humanas» (Alberti 1999, p. 13). Ello implica el reconocimiento del ser humano como integrante fundamental del ecosistema que, históricamente, ha tenido una participación activa y desestabilizadora.

Las investigaciones de Nancy Grimm, Morgan Grove, Steward Picket y Charles Redman (2000) advierten la necesidad de abarcar perspectivas sociológicas y antropológicas en los estudios de ecología, pues las acciones del ser humano han alterado dramáticamente el funcionamiento de los ecosistemas que integran (casi todos, durante milenios). En ningún lugar ha sido más intensa la participación humana que en las ciudades, en los suburbios y en las zonas de apoyo (Grimm *et al.* 2000). En «Integrated Approaches to Long-Term Studies of Urban Ecological Systems» Grimm *et al.* (2000) apuntan que, según los estudios de Groffman y Likens (1994), Botsford *et al.* (1997), Chapin *et al.* (1997),

Matson *et al.* (1997), Noble y Dirzo (1997) y Vitousek *et al.* (1997), los humanos dominan los ecosistemas de la Tierra. Ante tal evidencia, plantean la necesidad de integrarlos a las investigaciones sobre el tema. Argumentan que «la percepción, la elección y la acción humanas son a menudo fenómenos que impulsan decisiones políticas, económicas o culturales que conducen o responden a cambios en los sistemas ecológicos» (Grimm *et al.* 2000, p. 3).

Como se ha visto, en los textos revisados sobre metabolismo urbano existen dos formas de presentar al ser humano. Por un lado, como agente pasivo afectado por la desigualdad ecológica (Allen *et al.* 2006; Zimmer 2010, citados por Castán, Allen y Rapoport 2012); y, por otro, como actor activo en la generación de emisiones contaminantes y desechos (Grimm *et al.* 2000) o, en palabras de Alberti (1999), de estrés ambiental, al ser quien controla las entradas en este proceso de intercambio de materia y energía (Castán, Allen y Rapoport 2012).

Sin embargo, ni su papel pasivo –como víctima de los flujos del metabolismo urbano– ni activo –donde sus acciones alteran y provocan cambios– lo muestran como un sector autoexplotado por un sistema laboral que lo consume como materia y energía en el subsistema lineal trabajo. Por el gran potencial que tiene el metabolismo urbano para visibilizar desigualdades y la diversidad de perspectivas que asume cuando se cruza y activa desde otras disciplinas, se plantea la necesidad de acercarlo a investigaciones filosóficas y sociológicas para pensar el sistema laboral capitalista actual como un subsistema metabólico lineal.

El concepto de metabolismo fue usado por primera vez por Marx como una de las características esenciales de la modernidad. Según Swyngedouw (2006), Marx enfatizó el vínculo entre el desarrollo social y el origen natural: la naturaleza es transformada por la fuerza de trabajo y así se constituye el primer acto histórico, el de la producción, para satisfacer las necesidades básicas del ser humano. Si bien el origen del concepto usado por Marx está directamente relacionado con el trabajo, el hombre y la naturaleza, en la actualidad está mediado por la mercantilización del capitalismo. Marx privilegió el trabajo productivo como el acto más importante del ser humano; el proceso metabólico se moviliza gracias a la fuerza de trabajo. «Por lo tanto, trabajar no es otra cosa que comprometer las fuerzas y capacidades físicas y mentales “naturales” de los seres humanos en un proceso físico-material metabólico con otros agentes y condiciones humanas y no humanas» (Swyngedouw 2006, p. 4).

Es vital comprender que la ruptura metabólica por la expansión capitalista se ha profundizado, según Marx, a partir de «la reducida interacción entre los humanos y la tierra, los cuales abandonaron los campos para vivir en la ciudad» (Foster 1999 citado por Swyngedouw 2006, p. 4). El trabajo ya no es un proceso entre el hombre y la naturaleza, está mediatizado; por lo tanto, el metabolismo está fracturado. Para Marx (Timothy Luke 1999 citado por Swyngedouw 2006), existe un vínculo entre el objeto producido, la mercancía y el trabajo. La mercancía esconde algo, su plusvalía, y, en ella, la explotación de la mano de obra. Entonces es evidente que «la mercantilización que conduce a la interminable “comodificación” de seres humanos y no humanos, tanto en la naturaleza como en la cultura» (p. 4) es la responsable del quiebre metabólico.

En lugar de distanciar a los humanos de la naturaleza, la urbanización es «un proceso mediante el cual se crean relaciones nuevas y más complejas de la sociedad y la naturaleza» (Keil 2003 citado por Castán, Allen y Rapoport 2012, p. 12). Estos vínculos denotan los diversos mecanismos de los flujos metabólicos en las ciudades que implican diferentes políticas, diseños y estilos de gestión, formas de producción cultural y prácticas cotidianas (Castán, Allen y Rapoport 2012) que, finalmente, precarizan el trabajo.

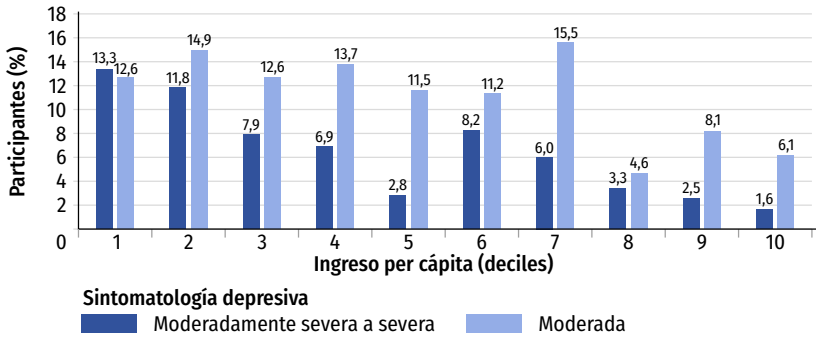
Esto tiene relación directa con el concepto de explotación de Marx que obedece a otra lógica: la del capitalismo actual. Para el filósofo coreano Byung-Chul Han (2017) no es una coacción al sujeto ejercida desde el exterior, sino que es él quien se autoexplota. En la sociedad contemporánea el exceso de trabajo y rendimiento se exagera y se transforma en autoexplotación, «mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado» (p. 20). Ello anula toda posibilidad de generar un colectivo que se le oponga.

Pensar al ser humano como materia y energía del subsistema metabólico del trabajo en la lógica del capitalismo contemporáneo nos conduce a las reflexiones de Han (2017) en su texto *La sociedad del cansancio*. Lo presenta como el sujeto del rendimiento que se violenta a sí mismo, pues, ante el llamado de libertad y posibilidades que le ofrece el capitalismo, no puede fracasar: «En realidad, el sujeto de rendimiento, que se cree en libertad, se halla tan encadenado como Prometeo» (p. 6). Han (2017) hace una clara distinción entre la sociedad disciplinaria de Foucault (1983), que genera locos y criminales, y la contemporánea, del rendimiento, que «produce depresivos y fracasados» (p. 17).

Así, la paradoja del capitalismo «de poder»/«yo puedo» plantea que todas las condiciones están dadas, que existe la libertad necesaria para el éxito y, si este no se alcanza, es porque el sujeto no se ha esforzado lo suficiente: ha fracasado. De esta manera, según Han (2017), tanto la depresión como el agotamiento representan un fracaso ante las posibilidades ofrecidas. No es entonces el exceso de responsabilidad o iniciativa lo que enferma al sujeto, sino el imperativo del rendimiento «como nuevo mandato de la sociedad del trabajo tardomoderna» (p. 19). Por consiguiente, el ser humano, convertido en materia y energía, absorbido por el subsistema metabólico del trabajo, termina como deshecho: cansado y deprimido. Al no ser útil, se prescinde de él. Como se expresó antes, no son todos los seres humanos los que corren esta suerte, existe una minoría que sí disfruta de los beneficios del metabolismo urbano.

En la actualidad, uno de los problemas más graves de salud a nivel mundial es la depresión. Su alto índice tiene un sesgo de desigualdad, pues la mayor cantidad de casos se presenta en las poblaciones más vulnerables en términos económicos; y un sesgo de género, al ser las mujeres quienes más la desarrollan. Hacia el año 2012 la OMS había estimado que la depresión ocuparía el segundo lugar en la carga global de enfermedades y sería una de las principales causas de carga de enfermedad en las mujeres (Jimenez y Orchard 2012). Según estadísticas más recientes, «a escala mundial, aproximadamente 280 millones de personas sufren depresión. [...] un 50 % más frecuente entre las mujeres que entre los hombres. [...] En el mundo cada año se suicidan más de 700 000 personas. El suicidio es la cuarta causa de muerte en el grupo etario de 15 a 29 años» (OMS 2023, p. 6).

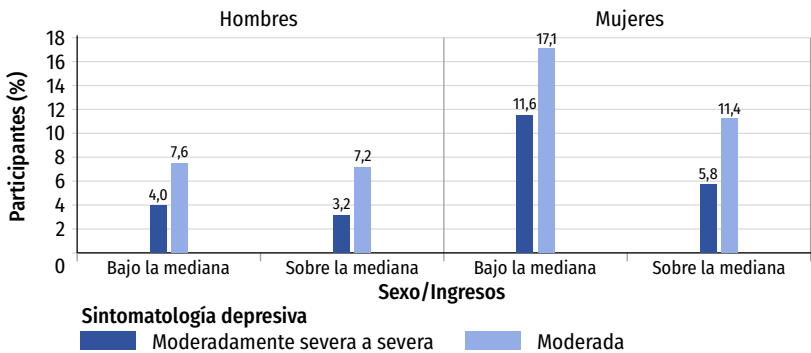
La Encuesta Nacional de Salud del periodo 2016-2017 señalaba que en Chile la prevalencia de depresión en personas mayores de 18 años era del 6,2 %, superior en mujeres que en hombres (10,1 % vs. 2,1 %), y la sospecha un 15,8 % en la población total (21,7 % en la femenina y 10 % en la masculina) (Nazar *et al.* 2021, p. 2). Según la OMS, Chile es uno de los países con más altos índices de depresión en América Latina, a pesar de tener el mayor ingreso per cápita. Diversos estudios han demostrado la marcada relación entre esta enfermedad y el nivel socioeconómico (figura 1). Según los resultados de la encuesta ELSOC, «el 13,3 % del decil de menores ingresos presenta síntomas severos de depresión, mientras el 1,6 % los tiene en el decil superior» (Centro de Estudios de Conflicto y Cohesión Social [COES] 2018, p. 3).



**Figura 1:** Sintomatología depresiva según estatus socioeconómico (decil de ingreso per cápita).

Fuente: Jiménez y Ponce (2018).

Además, el informe de la OMS (2023) detectó que a mayor nivel educacional mejor índice de salud mental. Esto se ve reflejado en que «la prevalencia de síntomas de depresión moderada severa a severa es del orden de cuatro a cinco veces mayor en personas con educación básica relativa a encuestados con estudios universitarios» (COES 2018, p. 5). Al revisar los casos con síntomas depresivos severos se advierte que esta desigualdad persiste (en mujeres es de un 9,3 %, casi el doble de los hombres, 5 %) (figura 2).



**Figura 2.** Sintomatología depresiva por género y grupos de ingresos.

Fuente: Jiménez y Ponce (2018).

En un artículo de 2012 del Centro de Investigación Periodística (Ciper), Jiménez y Orchard (2012) plantearon que «la sintomatología depresiva es mayor en personas que se sienten más vulnerables o inseguras con respecto a la vejez, la salud, el trabajo y la enfermedad, en personas que declaran estar endeudadas o haber vivido experiencias de soledad, maltrato y discriminación en el pasado reciente» (p. 21).

Estos cuerpos cansados y deprimidos nos vinculan a la crítica que hace la filósofa Gayatri Chakravorty Spivak (2003) cuando se pregunta si puede hablar el subalterno. Dirigiéndose a los intelectuales afirma que es importante «admitir nuestra complicidad en el mutismo» (p. 123). ¿Ha habido mutismo en las investigaciones de metabolismo urbano respecto a esas personas que, según lo visto en los estudios de la OMS, COES y Ciper, desbordan las estadísticas? La obra *Lloratorio público* (2023)<sup>2</sup> pretende responder a la interpe-lación que hace Chakravorty Spivak (2003) sobre la responsabilidad de traer a la luz estas exclusiones, medir esos silencios y reconocer nuestra participación en el acto de silenciar. La intervención artística busca la huella de lo que se ha dejado de decir en los estudios de metabolismo urbano sobre esos cuerpos cansados y deprimidos, al abrir un espacio en la ciudad al servicio de quienes quedan fuera de la posibilidad de goce. Por eso, les crea un lugar seguro para llorar en la vía pública y detiene el tiempo en el flujo urbano para que tomen respiro antes de llegar a su domicilio (figura 3).



**Figura 3.** Fotomontaje de la intervención *Lloratorio público*.

Fuente: archivo personal de la autora.

<sup>2</sup> Intervención de arte en el espacio público, réplica del pedestal del monumento a Andrés Bello, en fibra de vidrio translúcida, frente a la Casa Central de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, octubre de 2023.

## Conclusiones

En los textos analizados se observa que, en general, en los estudios de metabolismo urbano se ha puesto el acento en los recursos naturales, su abuso y sobreexplotación y se ha planteado que es una forma concreta de aportar a la búsqueda de soluciones para generar ciudades más sustentables. Asimismo, ha sido una herramienta efectiva para visibilizar la desigualdad en los flujos metabólicos y el papel del poder político y económico en la construcción de la pobreza. En estos textos se expone también la necesidad de integrar al ser humano en el análisis del tema al ser un agente disruptor importante en los sistemas ecológicos.

Esta investigación plantea la posibilidad de incluir a los seres humanos en estos estudios desde otra perspectiva, al repensarlos como materia y energía del subsistema metabólico lineal del trabajo. Desde esta óptica, se revisaron dos textos de Byung-Chul Han (2017, 2018) que presentan la nueva y efectiva forma de explotación del capitalismo en la que el exceso de trabajo combinado con rendimiento se transforma en autoexplotación. A partir del diagnóstico de Han, que vincula la depresión y el cansancio como resultado de la autoexplotación y la revisión de estadísticas sobre salud mental en el mundo y particularmente en Chile, parece imposible pensar en ciudades sustentables mientras estas se generen a partir de sujetos de rendimiento autoexplotados, cansados y deprimidos.

Los objetivos principales de esta investigación fueron proponer el trabajo, bajo las lógicas del capitalismo contemporáneo, como un subsistema lineal dentro del metabolismo urbano complejo; plantear a partir de la obra *Lloratorio público* (2023) la exploración de nuestra responsabilidad como artistas e investigadores de identificar esas exclusiones, medir y mapear esos silencios (Chakravorty Spivak 2003); y reconocer nuestra participación en el acto de silenciar.

## Referencias bibliográficas

- ALBERTI, MARINA (1999). «Modeling the Urban Ecosystem: A Conceptual Frame-Work». *Environment and Planning B: Planning and Design*, vol. 26, n.º 4, pp. 605-630.
- ALBERTI, MARINA (2008). *Advances in Urban Ecology: Integrating Humans and Ecological Processes in Urban Ecosystems*. New York: Springer.
- CASTÁN BROTO, VANESSA; ALLEN, ADRIANA; RAPOPORT, ELIZABETH (2012). «Interdisciplinary Perspectives on Urban Metabolism». *Journal of Industrial Ecology*, vol. 16, n.º 6, pp. 851-861.
- CENTRO DE ESTUDIOS DE CONFLICTO Y COHESIÓN SOCIAL (2018). *Depresión en Chile: Estudio ELSOC revela diferencias significativas de salud mental a partir de variables socioeconómicas, geográficas, educacionales*

- y de género. [Consulta: 2023-3-26]. Disponible en <https://coes.cl/destacado-depresion-en-chile-estudio-elsoc-revela-diferencias-significativas-de-salud-mental-a-partir-de-variables-socioeconomicas-geograficas-educacionales-y-de-genero/>.
- CHAKRAVORTY SPIVAK, GAYATRI (2003). «¿Puede hablar el subalterno?». *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, pp. 297-364.
- FOUCAULT, MICHEL (1983). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- GIRARDET, HERBERT (2008). *Cities, People, Planet: Urban Development and Climate Change*. Chichester: John Wiley.
- GRIMM, NANCY B. ; GROVE, J. MORGAN; PICKETT, STEWARD; REDMAN, CHARLES L. (2000). «Integrated Approaches to Long-Term Studies of Urban Ecological Systems». *Bio-Science*, vol. 50, n.º 7, pp. 571-584.
- HAN, BYUNG-CHUL (2017). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- HAN, BYUNG-CHUL (2018). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- JIMÉNEZ, ÁLVARO; ORCHARD, MACARENA (2012). «Chile, desigualmente deprimido». *Ciper*, 19 de diciembre. [Consulta: 2023-9-11]. Disponible en <https://ciperchile.cl/2012/12/19/chile-desigualmente-deprimido/>.
- JIMÉNEZ, ÁLVARO; ORCHARD, MACARENA (2013). «Sobre la distribución desigual de la sintomatología depresiva: “Chile, desigualmente deprimido”». Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. [Consulta: 2023-9-11]. Disponible en <https://facso.uchile.cl/noticias/88359/a-jimenez-y-m-orchard-chile-desigualmente-deprimido>.
- JIMÉNEZ, ÁLVARO; PONCE, FERNANDO (2018). «Síntomas depresivos: la desigualdad bajo la piel de Chile». *Ciper*, 25 de enero. [Consulta: 2023-11-9]. Disponible en <https://ciperchile.cl/2018/01/25/sintomas-depresivos-la-desigualdad-bajo-la-piel-de-chile/>.
- KENNEDY, CHRISTOPHER ; CUDDIHY, JOHN; ENGEL-YAN, JOSHUA (2007). «The Changing Metabolism of Cities». *Journal of Industrial Ecology*, vol. 11, n.º 2, pp. 43-59.
- MEHMOOD, ABID (2010). «On the History and Potentials of Evolutionary Metaphors in Urban Planning». *Planning Theory*, vol. 9, n.º 1, pp. 63-87.
- MINX, J.; et al. (2011). *Developing a Programmatic Approach to Assessing Urban Metabolism in Europe: A Report to the Environment Agency*. Technische Universitat Berlin and Stockholm Environment Institute.
- NAZAR, GABRIELA; GATICA-SAAVEDRA, MARIELA; PROVOSTE, ÁLVARO; LEIVA, ANA MARÍA; MARTORELL, MIQUEL; ULLOA, NATALIA; PETERMANN-ROCHA, FANNY; TRONCOSO-PANTOJA, CLAUDIA; CELIS-MORALES, CARLOS (2021). «Factores asociados a depresión en población chilena. Resultados Encuesta Nacional de Salud 2016-2017». *Revista Médica de Chile*, vol. 149, n.º 10, pp. 1430-1439. [Consulta: 2023-10-11]. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/s0034-98872021001001430>.

- NEWMAN, PETER (1999). «Sustainability and Cities: Extending the Metabolism Model». *Landscape and Urban Planning*, vol. 44, n.º 4, pp. 219-226.
- NEWMAN, PETER; JENNINGS, ISABELLA (2008). *Cities as Sustainable Ecosystems: Principles and Practices*. Washington D. C.: Island Press.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS) (2023). «Depresión». [Consulta: 2023-6-6]. Disponible en <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/depression>.
- SALVO, LILIAN; RAMÍREZ, JORDANA; CASTRO, ANDREA (2019). «Factores de riesgo para intento de suicidio en personas con trastorno depresivo en atención secundaria». *Revista Médica de Chile*, vol. 147, n.º 2, pp. 181-189. [Consulta: 2023-7-4]. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/s0034-98872019000200181>.
- SWYNGEDOUW, ERIK (2006). «Metabolic Urbanization: the Making of Cyborg Cities». En *The Nature of Cities-Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, pp. 36-55. Londres: Routledge.
- YÁÑEZ, CECILIA (2015). «Estudio busca causas genéticas y sociales de la alta tasa de suicidios y depresión en Chile». *La Tercera*, 26 de julio. [Consulta: 2023-3-12]. Disponible en <https://www.latercera.com/noticia/estudio-busca-causas-geneticas-y-sociales-de-la-alta-tasa-de-suicidios-y-depresion-en-chile/>.



# Dissidências artísticas e imaginações ecopolíticas decoloniais

---

VICENTE DE PAULA NASCIMENTO LEITE FILHO<sup>1</sup>

## Introdução

Banhos no rio Parnaíba, entre as cidades de São Francisco (MA) e Amarante (PI), ou mesmo entre Teresina (PI) e Timon (MA), ou ainda no litoral do Piauí, estado da região nordeste brasileira, compõem práticas, processos de criação e ensaios do Projeto «bixanikas-trupe de truques contra o padrão, patriarca e o patrão». Elas brotaram enquanto artistas numa peculiar Residência Artística localizada na Rua das Flores, Amarante (PI). Esta sede física não existe mais, contudo projetou um trabalho que relaciona artes, águas e ecologias que potencializam biodiversidades em articulação com a luta LGBTQIAPN+.

Ribeirinhas e Reboativas é um dos bordões das bixanikas que junto com deboche, desbunde e desobediência transitam por ruas, praças, escolas, palcos e margens com cenas críticas à hegemonia colonial. As performances mesclam elementos da cultura popular e *queer* a partir do folclore, festividades e viadagens do interior do Piranhão, regiões das margens do Rio Parnaíba, entre os estados nordestinos do Piauí e Maranhão.

As apresentações públicas das bixanikas fervem pelas beiras do Parnaíba e desembocam em delicadas cidades que margeiam o Velho Monge, nome afetivo do rio. As vivências/experiências das bixanikas em Amarante, interior do Piauí, articulam a preservação das margens do Parnaíba contra ameaças dos empreendimentos ilegais que lesam o rio e todas as vidas ao seu redor.

Ao evocar performatividades *queer* com memórias ribeirinhas, o projeto bixanikas mobiliza limpezas/ações de revitalização

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro.

das margens ao passo que cria cenas artísticas e denúncias contra violações ambientais e outras violências. As lendas e cantigas entoadas retomam relações ancestrais de cuidado com o rio, mergulhando em simbologias que irrigam identidades culturais plurais, atualizando elos comunitários que envolvem comunidades com direitos ameaçados, como pessoas LGBTQIAPN+. Estas retomadas/reparações –confluências– ético/estética se dão pela confluência de corporeidades e ancestralidades diversas, como consideram Nêgo Bispo dos Santos (2015), Brasileiro (2020), Bispo dos Santos e Krenak (2021) e Krenak (2022).

Reflexões sobre ancestralidades *queer* trazidas por Tatiana Nascimento (2018) e seu conceito de *queerlombismo* junto com a investigação de Catrileo (2020) e Catrileo e Carrión (2021) sobre ancestrais não heterossexuais nem cisgêneros mapuche nos ajudam a refletir como as dissidências sexuais e de gênero ocupam nosso caos-mundo (Glissant 2005) reconfigurando imaginações ecológicas.

### **Culturas e comunidades *queer* cocriando imaginários de pertencimento e vínculos territoriais**

Atuar no limiar entre cultura *queer* e cultura popular é um front e uma fonte em que bixanikas mergulham em relações comunitárias que valorizem as LGBTQIAPN+ e as comunidades ribeirinhas e rurais. Nesta dimensão popular, movimentos sociais e a luta pelo lugar comum de memória/sobrevivência agenciam potências de preservação territorial, como espaço de re-existência.

Contextos culturais diversos nos encaminham ao campo das identidades e suas representações culturais nas mídias a partir da obra de Stuart Hall (2006, 2016 e 2018), autor chave para abrir caminhos nesta pesquisa, em especial no que se refere a suas formulações sobre cultura popular nas quais alerta para que a cultura popular «é organizada em torno das contradições: as forças populares versus o bloco do poder» (Hall 2018, p. 290). Também problematizado as armadilhas limitantes forjadas pela paralisia/fixação identitária, Haider (2019) expande nossa reflexão sobre alianças e obstáculos na luta por direitos e políticas identitárias. Milton Santos (2001) aguça o olhar sobre relações entre cultura de massa e popular apontando para possibilidades de revanche da cultura popular, que «exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”» (Santos 2001, p. 144), o que visibiliza minorias excluídas e merece atenção de pesquisadoras comprometidas com a diversidade ante estigmatizações intolerantes.

O caminho popular das bixanikas é arraigado no nordeste, Piauí e Maranhão, Piranhão. Esta tradição nordestina é valorizada e ao mesmo tempo confrontada através do humor escrachado e das sexualidades pulsantes. Corpos desviantes acessam elementos da cultura popular e alcançam o âmago do coração sertanejo/brasileiro, revolvendo modos de ser tão sertão e simultaneamente múltiplo ou não.

Contornando as dimensões subversivas da cultura popular encontramos nos estudos de Bakhtin (1996) concepções sobre a potência sarcástica contestadora das manifestações culturais populares. Estes elementos desobedientes e debochados são observados à luz da cultura nordestina nas produções artísticas LGBTQIAPN+. No âmbito regional, cabe aprofundamento em estudos sobre as nordestinidades trazidos por Albuquerque Júnior (2010, 2011 e 2013), Felipe Trotta (2014) e Oliveira Júnior e Fortes (2019) que nos auxiliam a entender como a invenção cultural do Nordeste está atrelada a papéis de gênero rígidos reproduzidos massivamente. O macho coronel, constructo que explora formas de vida e símbolo ancestral do território nordestino, é associado ao domínio de corpos e de terras. Demover este controle é aliviar a degradação ambiental.

Diante das múltiplas e complexas relações, sobretudo estéticas, Glissant (2005) questiona a drástica limitação de uma identidade raiz única, não rizomática, que mata tudo à sua volta e contraria a real situação do mundo que nos demanda identidades em relação que estejam abertas a outros elementos sem temer perder e buscar seus rastros.

Buscar e valorizar esta diversidade relacional passa pelo envolvimento com estudos de gênero/sexualidade, teorias *queer* e seus desdobramentos dissidentes nos trópicos reposicionando abordagens com corpos e práticas disruptivas. A obra de Judith Butler (2003, 2010 e 2018) traz elucidacões pertinentes sobre as relações entre performatividade de gênero, discurso e cultura que fissuram hegemonias, apontam estratégias e alianças para garantir o direito de aparecer/existir às subjetividades perseguidas e invisibilizadas. Nesta esteira, Paul Preciado (2009, 2011, 2014, 2017) traz a baila teorias sobre uma sexualidade contra produtiva, isto é, não alinhada a metas e ditames biopolíticos rigidamente arquitetados em modelos panópticos e disciplinadores.

Diante da riqueza de camadas que entrecruzam-se entre gênero e sexualidade observamos ainda que raça, classe e a estrutura colonial devem ser considerados. Através do «pensamento da

fronteira» de Gloria Anzaldúa refletimos sobre silenciamentos e interditos impostos socialmente. Nesta problematização do colonialismo as obras de Castiel Vitorino Brasileiro (2018), Jota Mombaça (2016), Matheus Araújo Santos (2013), Érica Sarmet (2014) questionam a ordem colonial do saber e provocam debates relevantes sobre dissidências sexuais e diaspóricas.

O enfrentamento à ferida do colonialismo na academia também é instigado por pensadoras como Silvia Rivera Cusicanqui (2010), Antônio Bispo dos Santos (2015), Maria Sueli Rodrigues de Sousa (2021) e Gómez Moreno (2015). Esses autores abrem brechas e conexões entre territórios (arte, luta por território e preservação ambiental) e dissidências sexuais. Esta gama de teorias ilumina confluências e nos mobiliza a «transformamos as nossas divergências em diversidades, e na diversidade atingimos a confluência de todas as nossas experiências» (Bispo do Santos 2015, p. 91). Confluindo, comunicamos afinidades que em meio ao turbilhão de nossas diferenças põem-se em fruição com bem viver comum, capaz de aninhar múltiplas formas e modos de vida.

A partir do conceito de confluências das diferenças de Bispo do Santos (2015), somada às práxis e cosmovisões contra coloniais, desdobram-se conexões entre cultura popular e cultura *queer* interligadas às concepções de alianças pensadas por Judith Butler (2018) ao reiterar que «a política de gênero deve fazer alianças com outras populações amplamente caracterizadas como precárias» (p. 77). Estas teorias são suporte para pensar/imaginar como realidades/sexualidades/comunidades distintas unem-se e comunicam (dão visibilidade) a pautas e identidades plurais.

Afunilando a questão da sexualidade e colonialidade acionamos reflexões sobre ancestralidades *queer* trazidas por Tatiana Nascimento, por meio de seu conceito de *queerlombismo* e também as teorizações sobre imaginários e memórias dissidentes propostas por Antonio Catríleo (2020) e Catríleo e Carrión (2021) em seus escritos sobre ancestrais *macpuche*, indígenas do Arquipélago Chiloé não heterossexuais, nem cisgêneros. Cartileo reativa sua imaginação política ao abraçar a palavra *epupilan*, «significa dois espíritos, mas tem uma peculiaridade: pillan é um espírito que é mais que humano, é incomensurável» (Catrileo e Carrión 2021, p. 7). Desta forma, o autor recria experiências dissidentes ancestrais e tenta retomar articulação teórica que evoca a força da natureza, territorialidade, ancestralidades fortemente conectadas com preservação ambiental, conforme notamos:

Quanto podemos aprender com o tempo dos vulcões, das correntes marítimas? Como dialogar com toda a energia não humana que nos transborda, mas que nos conecta com múltiplas experiências de resistência à ordem moderno-colonial? Esperamos que, por meio desse gesto de reciprocidade medial, possamos afetar também quem nos lê: salpicar esse magma contra o esquecimento corrosivo de não ter história, de não ter genealogia. Estamos aprendendo ao longo do caminho, buscando curar séculos de memórias que não foram escritas, não foram ditas. O colonialismo não venceu nossas memórias *epupillan*, por isso este convite a pensar em nós mesmos como constelações que tramam redes de solidariedade com outros. (Catrileo e Carrión 2021, p. 15).

Tanto o *queerlombismo* proposto por Tatiana Nascimento (2018), quanto na retomada das memórias *epupillan* por Catrileo e Carrión (2021) sinalizam para alianças entre comunidades que resistem contra extermínios. Quando distintas comunidades sentem-se pertencendo umas às outras por meio de vínculos ancestrais/territoriais são movidas forças para proteger estes territórios e ancestralidades ameaçadas por políticas de eliminação desta pluralidade.

Para Krenak (2022) pertencer é poder transformar ao fazer parte, partilhamos e temos disposição para melhorar nossa partilha, fortalecendo necessárias modificações e compartilhamentos. «Essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação» (p. 103). Identidades que desviam dos padrões de gênero e sexualidade coloniais e vigentes têm dificuldade em pertencimento em contextos ligados à cultura popular e quando não são excluídas pela força da tradição, são escondidas e apagadas. Exceções a este processo confirmam a regra injusta.

Ampliar a compreensão de como se dão questões sexuais e identitárias no seio das manifestações culturais em comunidades tradicionais estende a frente de atuação tanto dos movimentos LGBTQIAPN+ como da luta em defesa do território, alargando pertencimentos e vontades plurais e comuns de transformar o mundo, em favor da causa ambiental e corolárias políticas públicas.

### **Ancestralidades, territorialidades na arte *queer* e políticas ambientais**

Na abertura do seminário *Queer Aqui* em 25-05-2023 no Rio de Janeiro, Jack Hallberstam ressaltou as rupturas das comunidades *queer* com modelos de produção heterossexuais, coloniais, escravo-

cratas, cisgêneros intrínsecos à degradação ambiental e consumo massificado. Nesta perspectiva aqueles que arruinaram o mundo e minam relações profícuas entre povos temem este potencial subversivo das pessoas *queer* como uma ameaça às hegemonias, sendo alvo de perseguições e exclusões da pauta política e social. Escapar da aniquilação requer união de forças.

Estreitas vias que unem culturas populares tradicionais e culturas *queer* projetam a demanda por alianças exigidas pela questão ambiental. É dizer, ampliar a pavimentação teórica-prática-cultural entre comunidades precarizadas difunde lutas em prol de lugares comuns plenos de distintas políticas e pautas.

Em minhas vivências enquanto educador social e comunicador popular no interior do Piauí pude acompanhar o coreógrafo Nêgo Val, integrante das bixanikas<sup>2</sup> sediadas na<sup>3</sup> Casarão Cultural, coreografou apresentações artísticas para os festejos de Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Palmeirais, no ano de 2021. A partir da Casarão Cultural e seu projeto *Ocupação Odi Odara* realizado pela Associação de Moradores da Comunidade do Cajueiro sob coordenação de Negro Val, uma série de ações e eventos públicos, em geral gratuitos e em espaços públicos, promoviam a comunidade LGBTQIAPN+ e cultura popular da região do Piauí e Maranhão-*Piranhão*.

Num dos ensaios, dois fatos que aconteceram com duas irmãs instigaram: uma jovem transgênera foi impedida de interpretar a santa e a outra cisgênera não pôde fazer o papel de vaqueira simplesmente por conta de suas identidades de gênero. Houve rebuliço e as outras crianças e adolescentes clamavam para que as irmãs pudessem atuar livremente. A direção da escola e outras autoridades municipais intervieram para que a santa fosse interpretada pela irmã cisgênera e que os dois vaqueiros da apresentação fossem encenados por garotos cisgêneros. Com muito debate conseguiu-se que a garota trans tivesse pelo menos um papel de destaque e coroasse a santa, já que dominava a coreografia com o véu.

<sup>2</sup> As Bixanikas são uma trupe de truques contra o padrão, patrão e o patriarcado que mescla cultura popular e a cena LGBTQIAPN+ anticolonial e antirracista numa sarcástica atualização de tradições que passeiam pelo cavalo Piancó, funks pocotós/proibidões, reggae, o pagode do Mimbó, danças portuguesas, cultura *drag*, sambas, danças, ballroom,/vogue, palhaçaria, bufonoria, marchinhas, burlesco, raps, bossas e diversas manifestações artísticas recheadas de desbunde, deboche e desobediência.

<sup>3</sup> Negro Val, coordenador do espaço, convencionou que deveríamos nos referir a residência artística sempre no feminino, por entender que a força e energia feminina deveriam prevalecer nas construções do espaço cultural.

Tal episódio escancarou as fronteiras estéticas e simbólicas entre imaginários da cultura popular e da comunidade LGBTQIAPN+. Até que ponto podem entrecruzar-se? Como estes universos se relacionam e o que podem comunicar? Que limites estereotipados os distanciam? Que potencialidades imaginais os aproximam? De que modos estas conexões/comunicações podem nos conduzir a uma sociedade democrática que preza pelos direitos humanos e acolhe as diversidades?

Observar o caso citado e vários outros acontecimentos nas minhas andanças interioranas instigou-me a levantar a hipótese de que percursos LGBTQIAPN+ e de gênero estão reposicionando-se em suas relações comunitárias e movendo alianças, territórios e ancestralidades que reconfiguram concepções de cultura e comunicação popular, despertando nosso olhar para dissidências, elos e rupturas socioculturais invisibilizadas por estruturas hegemônicas.

«Ele corre corre elegante/ Ele corre corre elegante/ Ele corre corre elegante! Na estrada de Amarante/ Na estrada de Amarante».<sup>4</sup> Este é um refrão que ecoa nas margens da região do médio Parnaíba que canta as facetas do cavalo piancó: um equino manco. A canção tem origem na Veredinha, comunidade rural localizada em Amarante (PI) no encontro entre os rios Canindé e Parnaíba. Estes versos da cultura popular amarantina compõem o repertório de esquetes folclóricas das bixanikas<sup>5</sup> sediadas na<sup>6</sup> Casarão Cultural, na Rua das Flores, bairro Centro, na histórica cidade piauiense de Amarante.

Apesar da vasta presença de pessoas LGBTQIAPN+ em contextos associados à cultura popular, as trajetórias delas continuam mal traçadas nestes espaços. As lacunas sobre tais vivências incitam compreender comunicações (produção de sentidos e representações) de identidades de gênero e sexualidades entremeadas

<sup>4</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OGCrCaSXd60>. [Consulta: 2022-8-10]. A canção amarantina já foi escolhida para representar o Piauí no disco *Canções do Brasil-O Brasil cantado por suas crianças*, do grupo Palavra Cantada, que elege uma canção popular cantada por crianças para cada estado brasileiro.

<sup>5</sup> As Bixanikas são uma trupe de truques contra o padrão, patrão e o patriarcado que mescla cultura popular e a cena LGBTQIAPN+ anticolonial e antirracista numa sarcástica atualização de tradições que passeiam pelo cavalo Piancó, funks pocotós/proibições, reggae, o pagode do Mimbó, danças portuguesas, cultura *drag*, sambas, danças, ballroom/vogue, palhaçaria, bufonia, marchinhas, burlesco, raps, bossas e diversas manifestações artísticas recheadas de desbunde, deboche e desobediência.

<sup>6</sup> Negro Val, coordenador do espaço, convencionou que deveríamos nos referir a residência artística sempre no feminino, por entender que a força e energia feminina deveriam prevalecer nas construções do espaço cultural.

com imaginários e signos do folclore/cultura popular nordestina, especificamente em localidades piauienses/maranhenses.

O estereótipo nordestino de «cabra da peste» associado ao vasto imaginário do cangaço, no Piauí especificamente à figura do vaqueiro, remete a potentes imagens revolucionárias que remetem a povos guerreiros/lutadores/desbravadores ao mesmo que munícia campos retrógrados e coloniais. Albuquerque Júnior (2013) explica que a invenção da macheza nordestina é atravessada por vários discursos orquestrados principalmente por uma elite de intelectuais regionalistas entremeados em determinismos, culturalismos e até teorias eugenistas vinculadas à «secura» do território e a intensa miscigenação. Estes ideais de masculinidade nordestina circulam intensamente entre camadas culturais diversas, tendo ampla vazão nas mais populares, massivas e midiáticas.

Em seu estudo sobre o machismo no forró nordestino, Trotta (2014) reconhece que os jogos de sexualidade/sedução/erotização se dão pela negociação de papéis de gênero que «brota em um terreno extremamente machista, que assume sem pudores referências a um patriarcalismo rural nordestino notadamente tensionado pelas mudanças éticas e morais da segunda metade do século xx» (p. 97). Esta disseminação de discursos machistas reflete-se na misoginia e na LGBTfobia. Dados do Grupo Gay da Bahia (2022) apontam que o Nordeste foi a região onde mais LGBTQIAPN+ sofreram morte violenta, isto é, 35, 33 % das mortes do país.

Identidades desalinhadas das abas do gibão do patriarca são desprezadas mesmo sendo sementes ancestrais fecundas. Isto revela o tensionamento entre a riqueza cultural e a violência patriarcal presentes na cultura popular que é uma chaga que precisa ser tratada. Para isso, é preciso encarar a negação de corpos LGBTQIAPN+ às suas conexões com ancestrais e seus territórios, principalmente àqueles ligados a laços consanguíneos.

Reflico que o trabalho desenvolvido pelas Bixanikas prioriza relações comunitárias, sobretudo artísticas, que arejam respiros de liberdade que remontam ancestralidades e territorialidades que driblam lógicas genéticas, cisgêneras e heterossexuais configurando outras relações comunitárias. «Genes e sangue parecem símbolos de culturas específicos com formas de relações milimetricamente calculadas» (Weston 2010, p. 105). Escapar do cálculo controlador e vigilante da biopolítica estatal nos coloca na eterna disputa se homossexualidade é regra ou exceção. Se é normal ou patológico. Estar preso a esses moldes e terminologias, reducionismos de ser a favor ou contra tende a paralisia política como aponta Butler (2016) é escravizar-se à colonialidade iluminista do isto é ou isto não é,

desarticulando as potencialidades e mutabilidades do vir a ser, poder ser, pode ter sido... de poder.

Donna Haraway (2016) nos estimula a imaginar outras formas de tecer ecojustiça entre multiespécies que perpassa por pensar genealogia e parentesco entre a diversidade de seres vivos e seres humanos que reconfiguram os laços de genealogia e parentesco entre as espécies. «My purpose is to make “kin” mean something other/more than entities tied by ancestry or genealogy» (pp. 102-103). Desvincular a ideia de parentesco da reprodução sexuada, de produzir herdeiros e bebês, é uma um ponto importante. Não esqueçamos que vem do latim *famulus*, quer dizer escravo doméstico. Para os gregos, a origem do termo relacionado à família, parentesco, é *Oikos*, que remete à palavra casa e economia. Organizar os recursos comuns da nossa casa, é o parentesco que deve nos unir na concepção de Haraway (2016). Superar a relação heterossexual de proprietária e herança atrelada ao parentesco é necessária. Porém nossos povos originários e tradicionais consideram que ancestralidade é uma chave de conexão entre seres vivos e preservação do planeta. Não esqueçamos que os indígenas brasileiros costumam tratar-se por «parentes» reforçando um lugar de comum de compromisso com a vida e, conseqüentemente, do planeta. Se somos capazes de reimaginar relações de parentesco que escapam da consanguinidade heterossexual, podemos também reimaginar uma ancestralidade que não está presa às normativas de gênero e sexualidade vigentes ao passo que potencializa nossas alianças e ajuntam nossos passos pelo tempo e espaço comum.

Esta rearticulação das relações afetivas e em corolário de ocupação do espaço, que prezam pela cuidado com os ecossistemas e biomas, pode ser observada no percurso artístico das bixanikas. Em Amarante (PI), o cotidiano com os gatos, os riachos, os ensaios na beira do Rio Parnaíba, os espetáculos, os debates, as faxinas, precariedades e prosperidades que conectam o fazer artístico com a proteção do rio e comunidades ribeirinhas e quilombolas rearranjam temporalidades e espacialidades que valorizam presenças queers no contexto social.

No dia do meio ambiente, em 5 de junho de 2021, as bixanikas realizaram uma ação de limpeza nas margens do Rio Parnaíba, catando grande quantidade de lixo que encontraram no local cobrando a sociedade civil e o poder público, secretaria municipal de meio ambiente. Um *post* foi feito no instagram<sup>7</sup> com um

<sup>7</sup> Postagem das bixanikas relacionadas ao dia internacional do meio ambiente. [Consulta: 2022-8-10]. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CPwB-s2IYNI/>.

relato crítico: «Na luta diária por rios sem dejetos, sem desmatamento, sem agressões gananciosas e invasivas da humanidade. Cuidamos e saudamos a delicadeza das nossas matas e naturezas insubmissas e plenas de arte e vida». Assim, notamos que os vínculos que as artistas criaram para manter sua comunidade artística, em aliança com comunidades tradicionais da cidade de Amarante, ligadas a cultura popular local, tanto fortaleceram a luta LGBTQIAPN+ encampada pelo projeto artístico como a luta contra a degradação do rio. Isto nos instiga a pensar em políticas que estimulem alianças entre movimento LGBTQIAPN+ e movimentos sociais por meio de manifestações culturais populares que fertilizam imaginários ligados aos cuidados com territórios ligados à causa ambiental de um modo geral.

### **Confluências conclusivas**

Diante das reflexões levantadas neste trabalho, buscamos ampliar o debate que favoreça o acolhimento da presença de pessoas LGBTQIAPN+ no espaço público, compreendendo que estas corpos necessitam de suporte ampliado para recuperação e manutenção de vínculos afetivos e sociais criadores de redes de proteção e pertencimento. Quando estas corpos que tem suas subjetividades marginalizadas sendo repelidas de contextos que cuidam da ancestralidade e preservam territórios, encontram atmosferas de acolhimento, visualizamos uma possibilidade de ampliação das lutas.

Em uma conversa com Ailton Krenak para o canal *Muda e outras economias*, Bispo dos Santos nos recorda que «Um rio não deixa de ser outro rio porque conflui com o outro. Ao contrário, ele passa a ser mais forte» (Bispo dos Santos e Krenak 2021). Assim, em confluência com este pensamento, ponderamos que criar contextos de proximidade da população LGBTQIAPN+ com temas e obras de arte ligadas a territorialidades e ancestralidade, em especial em locais públicos, fortalecem uma rede de apoio para estas pessoas rotineiramente vulnerabilizadas, ao passo que fortalecem vínculos comunitários em defesa de um chão comum ambientalmente salutar pleno de diferenças confluentes que tecem o bem viver.

### **Referências bibliográficas**

ALBUQUERQUE JUNIOR, DURVAL MUNIZ DE (2010). «O nordestino de Saia Rodada e Calcinha Preta ou as novas faces do regionalismo e do machismo no Nordeste». Em André Queiroz (org.), *Arte & pensamento: a reinvenção do Nordeste*, pp. 44-65. Fortaleza: Serviço Social do Comércio.

- ALBUQUERQUE JUNIOR, DURVAL MUNIZ DE (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, DURVAL MUNIZ DE (2013). *Nordestino: uma invenção do falo*. São Paulo: Intermeios.
- ANZALDÚA, GLORIA (2005). «La conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência». *Estudos Feministas*, vol. 13, n.º 3, pp. 704-719.
- ARAÚJO SANTOS, MATHEUS (2013). «Imagem-Abjeto: um Estudo Sobre Manifestações Estéticas da Abjeção». Dissertação de Mestrado no Programa Pós-graduação em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BAKHTIN, MIKHAIL (1996). *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb.
- BISPO DOS SANTOS, ANTÔNIO (2015). *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB.
- BISPO DOS SANTOS; KRENAK, AILTON (2021). *Ciclo Outras Economias-Cosmologias do dinheiro*. [Consulta: 2022-8-15]. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=ueQAV\\_4fWbY](https://www.youtube.com/watch?v=ueQAV_4fWbY).
- BRASILEIRO, CASTIEL VITORINO (2018). *Devorações: Descolonizando corpos, desejos e escritas*. [Consulta: 2020-10-11]. Disponível em <https://castielvitorinobrasileiro.com/Trabalhos>.
- BUTLER, JUDITH (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- BUTLER, JUDITH (2010). *Corpos que pesam sobre os limites discursivos do sexo*. In Guacira Lopes Louro (org.), Tomaz Tadeu da Silva (trad.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BUTLER, JUDITH (2016). «O parentesco é sempre tido como heterossexual?». *Cadernos Pagu*, vol. 21, pp. 219-260. [Consulta: 2023-4-12]. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644619>.
- BUTLER, JUDITH (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CATRÍLEO, ANTONIO (2020). «Taiñ ngoymanuam/Para no olvidar: ¿Por qué visibilizar una memoria epupillan?». *Post(s)*, vol. 6, pp. 56-75. Quito: USFQ PRESS.
- CATRÍLEO, ANTONIO; CARRIÓN (2021). *Utopias mapuche não binárias para um presente epupillan*. [Consulta: 2023-9-14]. Disponível em <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno124/#:~:text=Descri%C3%A7%C3%A3o,imposi%C3%A7%C3%A3o%20persistente%20da%20matriz%20colonial>.

- CUSICANQUI, SILVIA RIVERA (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- GLISSANT, ÉDOUARD (2005). *Introdução a poética da diversidade*. Tradução Eunice do Carmo de Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UJFJ.
- GÓMEZ MORENO, PEDRO PABLO (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- GRUPO GAY DA BAHIA (2022). «Mortes violentas de LGTB 2021». [Consulta: 2022-8-10]. Disponível em <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2022/03/mortes-violentas-de-lgbt-2021-versao-final.pdf>.
- HAIDER, ASAD (2019). *Armadilha da Identidade*. Tradução Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta.
- HALL, STUART (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: P&AD.
- HALL, STUART (2016). *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- HALL, STUART (2018). «Notas sobre a desconstrução do “popular”». Em Stuart Hall e Liv Sovik (org.), *Da diáspora-identidades e mediações culturais*, s. p. Belo Horizonte: UFMG.
- HARAWAY, DONNA (2016). «Making Kin». Em *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, pp. 99-104. Duke University Press.
- KRENAK, AILTON (2022). «O coração no ritmo da terra». Em *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LUGONES, MARÍA (2014). «Rumo a um feminismo descolonial». *Estudos Feministas*, vol. 22, n.º 3, pp. 935-952. [Consulta: 2022-8-15]. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>.
- MOMBAÇA, JOTA (2016). *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32.ª Bienal de São Paulo-Incerteza Viva. [Consulta: 2022-6-4]. Disponível em [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuic\\_\\_a\\_\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi).
- NASCIMENTO, TATIANA (2018). «Da palavra queerlombo ao cuierlombo da palavra». [Consulta: 2022-4-6]. Disponível em <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>.
- NOGUEIRA, FERNANDA (2016). «Memória em disputa: artes obscenas em foco». *Concinnitas*, ano 17, vol. 1, n.º 28, pp. 107-138.
- OLIVEIRA JUNIOR, RIBAMAR JOSÉ DE; FORTES, LORE (2019). «Os lugares transeuntes da performance de brincantes LGTB+ na dança de Reisado: o espetáculo aberto do teatro popular brasileiro». *Mester*, vol. 48, pp. 131-142.
- PRECIADO, PAUL B. (2009). «Terror anal». Em Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*. Madrid: Melusina.
- PRECIADO, PAUL B. (2011). «Multidão queer: notas para uma política dos “anormais”». *Estudos Feministas*, vol. 19, n.º 1, jan, pp. 11-20.

- PRECIADO, PAUL B. (2014). *Manifesto Contrassexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1.
- PRECIADO, PAUL B. (2017). «Cartografias “Queer”»: o “flâneur” perverso, a lésbica toposfóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle». *Performatus*, ano 5, n.º 17, pp. 1-32.
- RODRIGUES DE SOUSA, MARIA SUELI (2021). *Vivências constituintes: sujeitos desconstitucionalizados*. Teresina: Avant Garde.
- SANTOS, MILTON (2001). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record.
- SARMET, ÉRICA (2014). «Pós-pornô, dissidência sexual e a situação cuir latino-americana: pontos de partida para o debate». *Periódicus*, vol. 1, n.º 1, pp. 258-276.
- SODRÉ, MUNIZ (2006). *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes.
- TROTTA, FELIPE (2014). *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem.
- WESTON, KATH (2010). «Families we choose». In *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, pp. 103-129. Columbia University Press.



# Monumentos para um feminino violado: expedições do corpo-escultora

---

CATIUSCIA BORDIN DOTTO<sup>1</sup>

Após caminhar por dois dias através dos Campos de Cima da Serra, no sul do Brasil, enfim chegamos à borda do Cânion. O que vislumbramos era um grande e profundo rasgo na terra por onde uma brisa fresca encontrava livre passagem até nossos corpos. O grupo era de sete pessoas; éramos maioria mulheres. Contemplando a imensidão do vale à nossa frente, sentimos, pela primeira vez, o ar fresco tocando nossos peitos livres de qualquer amarra. Foram instantes, foi quase um devaneio, talvez ao sentir a liberdade tenhamos percebido com mais intensidade o quanto vivemos aprisionadas. Apenas desnudamos a parte superior de nossos corpos, algo tão comum para os homens, e as marcas visíveis eram físicas e psicológicas. Logo percebemos que liberdade é um substantivo feminino, mas que não pertence ao feminino existir.

Este relato denuncia o sistema patriarcal ao qual nasci submetida, no qual a liberdade, por vezes, não contempla a realidade do feminino, porque está camuflada pelo que foi instituído culturalmente na sociedade que ainda não permite a existência do feminino na essência da sua liberdade. Gerações de mulheres que me antecederam foram oprimidas, mas muitas delas buscaram subverter a situação imposta ao feminino, e por este motivo foi possível, mesmo que por instantes, desvelar meu seio em um lugar deserto. Escrever sobre as relações entre o feminino e a arte, e desenvolver essa proposta artística, é um processo que remonta às minhas narrativas e vivências enquanto mulher atuante no campo da arte. É importante dizer de que contexto

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

apresento minhas narrativas, pois, como afirma Rubin (2017) são algumas relações que determinam a mulher como uma mulher oprimida. Tais relações, afirma a autora, são heranças históricas; «uma longa tradição na qual as mulheres não herdaram, na qual as mulheres não lideraram, e na qual as mulheres não falam com deus [...] É nesse elemento histórico e moral que todo o campo do sexo, da sexualidade e da opressão sexual está incluído» (Rubin 2017, p. 9). Isto é, em determinado contexto histórico instituiu-se um padrão ao gênero feminino, impondo regras e situações socioculturais que a restringiam e fortificam como sexo frágil, propondo a subserviência, o silenciamento, o autoritarismo e sobretudo a relação estritamente familiar. Simone de Beauvoir (2019) define a construção social do gênero. É o sexo, socialmente construído como gênero, no qual cabem duas categorias opostas e excludentes, o homem e a mulher, uma forma de controle social e repressão à sexualidade feminina com um direcionamento à heterossexualidade como normalidade. Por isso pareceu, a mim e às minhas companheiras, tão raro sentir o ar fresco acariciando os nossos seios.

Entre as vivências mais significativas que movem minha pesquisa poética está o habitar um corpo feminino. Aqui é importante definir que quando falo em corpo, neste trabalho, me refiro à ideia do corpo feminino como elemento visual, especificamente falo do meu corpo *cis hetero*, que é referência para toda minha pesquisa poética no campo da arte tridimensional. Utilizo, a partir de agora, o termo corpo-escultora para tratar da «sujeita» que habita esse corpo afetado pelas vivências históricas socioculturais.

Bell Hooks (1995 em Carneiro, Mesquita, Pedrosa 2019) reforça a condição de ser mulher no contexto da produção artística: «mesmo sem limitações machistas, racistas ou de classe dizendo que não podemos ser artistas, que não conseguimos criar um trabalho importante e interessante, somos restringidas pelas limitações de nossa imaginação» (p. 238). Ao transcorrer sobre o processo criativo de mulheres, ela considera todos os conflitos que absorvem as mulheres que se envolvem com a produção em arte, desde o receio de ficarem sozinhas, por dedicar tanto tempo aos seus processos criativos, até o fato de que sempre precisam se envolver em outras atividades, sejam trabalhos remunerados ou seja a relação doméstica. Hooks (1995 em Carneiro, Mesquita, Pedrosa 2019) tenta nos explicar que o sistema patriarcal está tão estruturado em nossas mentes e nossos corpos, e está presente em todos os contextos que vivenciamos, que acaba por nos fazer sentir culpa ao «desenvolver uma paixão por algo transcendental» como a

arte. Finaliza determinando que, ao contrário do que se pensa, o feminismo ainda não modificou os contextos de produção das mulheres, o que entendo como marcador de nossa produção, seja ela de cunho feminista ou não. Ou seja, o trabalho é permeado pela condição de ser corpo-escultora.

O corpo-escultora é constantemente atravessado pelos contextos dos lugares que habita na Terra. Dentre estes diferentes lugares existe o tensionamento entre aqueles que escolho habitar, os quais são alentos e inspiram e aqueles que habito por existir, os quais muitas vezes são inóspitos. Configuram o primeiro grupo, dos espaços acolhedores, lugares que determino como não urbanos, ambientes rurais com vestígios de mata e em outros momentos são jardins secretos por mim configurados. O grupo dos lugares inóspitos diz respeito a como meu corpo feminino precisa enfrentar uma existência social. Em lugares onde não posso estar só, ou mesmo estando carrego o percurso deste corpo como um corpo social e feminino, o corpo-escultora. Logo, anseio novamente refugiar-me nos lugares de acalento do primeiro grupo. *Monumentos para um feminino violado* é um projeto que fala a partir destes lugares inóspitos os quais habita o corpo-escultora. Se propõe em apresentar o feminino ferido, manifesta o inóspito vivenciado e uma busca por ser voz política evidente. Essa proposta se consolida em denunciar e pretende questionar sobre as verdades masculinamente construídas na arte e na vida as quais presencio com o corpo-escultora. Iniciado no ano de 2021, vai se configurando sem grande planejamento, a única regra que determina seu acontecimento é quando o corpo-escultora entende que é preciso gritar ao sentir-se violado. Quando falo das violações, considero não apenas as que sofro diretamente, mas todas aquelas que percebo violarem o feminino como se este fosse uma entidade, sem desconsiderar, obviamente, todas as interseccionalidades que o termo feminino contempla. Poderia definir *Monumentos ao feminino violado* como uma aresta política em meu trabalho.

Sendo assim, *Monumentos para um feminino violado* é um projeto que pretende utilizar duplos de meu próprio seio, realizados em gesso a partir de um molde de silicone. Assim, cada seio (re) produzido é um monumento feminino, e logo, a todos os femininos. Os monumentos são instaurados a partir de memórias, vivências pessoais ou histórias que marcam a violência contra a existência feminina. Assim como estas histórias comemoradas, ocupam lugares não centrais. Busco questionar a ideia de monumento, sendo que são instaurados a partir de existências comuns, marcando acontecimentos cotidianos, ao contrário dos grandes fatos

«heróicos» que historicamente foram merecedores de imponentes e permanentes objetos comemorativos em bronze e mármore. A efemeridade do gesso também contribui para essa discussão. Antagônico ao bronze das figuras equestres e sem a pretensão de sua imponência e permanência, esses seios de gesso carregam fortes memórias e possuem, na sua efemeridade, a força das mulheres que lembra. Assim, o ato de serem destruídos com o passar do tempo diz respeito às pequenas violações diárias que corroem o feminino, fazendo-o esvaír-se e reforçando nas mulheres a crença em sua fraqueza. Ao mesmo tempo permite romper esse paradigma da fragilidade pois se constituem elementos simbólicos de resistência de um feminino que se autoconstrói a todo momento.

O seio como representação do feminino discute a sensualização do corpo das mulheres, sua nudez nunca relacionada à sua função fisiológica, mas presente como elemento sensual do corpo feminino, capaz de provocar a libido, objeto de desejo e, por isso, deve ser ocultado. Essa é a visão ocidental do seio feminino: «Para a maior parte das pessoas, e em especial para os homens, os seios são ornamentos sexuais-As jóias da coroa da feminilidade» (Yalom 1997, p. 13). Estes são os seios que as jovens prostitutas de Atenas eram obrigadas a exibir nus, enfileiradas fora da casa (Navarro Lins 2017), e aqui manifestam-se por vontade própria. Logo, remetem à repressão social a qual o corpo feminino histórica e socio-culturalmente vem sendo submetido, simbolizando as diferentes manifestações possíveis entre os peitos de homens e mulheres.

Considero esse trabalho como um projeto constante e contínuo. Iniciado no ano de 2021, vai se configurando a partir de uma regra essencial: quando o corpo-escultora entende que é preciso gritar ao sentir-se violado. E enquanto escrevo me questiono o quanto o próprio termo feminino já não é uma violação a nossa existência? Mas por que construir monumentos ao feminino? O que são monumentos e quem são os femininos? Inicialmente é preciso compreender a ideia masculina de monumento.

No século XIX, retoma-se a prática de realizar bustos e monumentos públicos em homenagem a figuras sociais ilustres. E é neste período da Arte que pode-se ver refletida a herança patriarcal de invisibilidade das mulheres. Os monumentos que no ocidente têm sua origem no Império Romano como forma de enaltecer pessoas socialmente importantes, o que Riegl (2014) chama de monumentos patrióticos, foram retomados na Itália durante a Renascença. Neste momento, o autor configura como o culto moderno aos monumentos, pois é quando se inicia uma preservação dos mesmos. Para ele, o homem moderno vê no monumento «uma parte de sua existência».

Alois Riegl (2014) define monumento, em um sentido amplo, como: «Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos)» (p. 43).

Porém, constituem-se monumentos a partir de três valores diferentes: valor de antiguidade, valor histórico e monumento volível, do qual estamos tratando a partir de agora. Por monumento volível Riegl (2014) define aqueles que comemoram determinado acontecimento e que pretendem torná-lo imortal «permitindo que permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo». Nesta perspectiva, Salgueiro (2008) contribui no sentido que «toda sociedade ergue seus altares de celebração, de lugares de memória e celebra seus ídolos e seus feitos, glamourizando o passado» (p. 17), confirmando o monumento volível como um lugar de celebração da memória. Porém, a autora adverte que o monumento é «tanto lugar de memória quanto de esquecimento –o esquecimento do outro, do ponto de vista diverso, do interesse contrário» finalizando que todo monumento «encerra celebração mas também conflito»–.

Nesse sentido, Salgueiro (2008) leva-nos a questionar qual passado é comemorado nos monumentos, que memórias são evocadas e quem são as figuras cultuadas. A resposta pode ser averiguada em Xavier (2020) que considera, embora exista uma proposição institucional na proposição de monumentos, não deixa de estar vinculada aos aspectos sociais em que é erigido, pois «o comportamento dos grupos sociais é o termômetro que elege e estabelece os valores dos monumentos» e logo, a pesquisadora defende que:

Em São Paulo, foram identificadas 88 esculturas masculinas e apenas sete femininas. As esculturas masculinas foram colocadas a partir da década de 1920, sendo destacados artistas, médicos, militares, urbanistas, políticos, advogados, religiosos, entre outros. As mulheres, no entanto, passam a ser homenageadas somente no final da década de 1970. (Xavier 2020, p. 275).

São dados que afirmam uma sociedade patriarcal e que, mesmo com todas as mudanças envolvendo aspectos da vida feminina durante o século xx, as mulheres ainda não são merecedoras de homenagens públicas e da permanência de sua memória. Esta honraria está delegada a uma pequena minoria que, a autora ainda chama a atenção, pertenciam a uma burguesia

privilegiada. Quantas conquistas femininas são fadadas ao esquecimento? Quantas mulheres mudaram cursos na história e não estão imortalizadas em espaços públicos? A situação se repete em outras cidades brasileiras, como em Porto Alegre, onde apenas 9 das 130 esculturas públicas se referem a mulheres:

Se são raros os monumentos a figuras femininas em geral, mais escassos ainda são os de mulheres sozinhas – a menos que sejam anônimas, como a Samaritana da Praça da Alfândega. A guerreira Anita Garibaldi e a artista Lydia Moschetti recebem, respectivamente, uma estátua e um marco, mas acompanhadas dos maridos. A única mulher de carne e osso que teve uma escultura figurativa dedicada só para ela foi a cantora Elis Regina. De autoria do artista plástico José Passos, a obra foi inaugurada em 2009 junto à Usina do Gasômetro. (Ortiz 2020).

Desse modo, são dados que refletem a sociedade de sua época e que seguem do mesmo jeito. Além disso, a invisibilidade das mulheres na arte passa a ser foco de debate de grupos feministas da década de 1960, mas ainda é reduzida a nossa representatividade, como pude atestar com os números do evento no Egito que citei anteriormente.

Para Deutsch (1992) a extensão da arte no espaço público é uma questão política. Segundo a autora, os critérios decisivos para a colocação em uma obra no espaço público, direcionam uma preocupação com o povo e um rompimento com o pensamento elitista, perguntando se o espaço público ocupado pela arte é realmente um espaço democrático. No pensamento da autora, ela constrói uma relação entre a presença da Arte Pública como uma ideia de «acessibilidade universal» utilizada para a construção de uma imagem de democratização dos espaços públicos. Porém, logo discorre sobre as chaves de acessos a determinados espaços que são públicos, mas possuem usos isolados e que são designados ou designadores de segregação social concluindo em que o espaço público torna-se um «espaço de disputa e não um espaço harmonioso». Da mesma forma que Deutsch (1992) narra o espaço público como um espaço de conflitos que ao ser «recuperado» para o uso público exclui os «indesejáveis», propomos pensar sobre a ausência de representações de figuras femininas nos monumentos públicos descrita anteriormente. Assim, inexistente uma construção democrática, não se trata de um espaço plural, mas sim, constitui-se em um espaço elitista, que privilegia e reafirma o pensamento patriarcal da sociedade.

A partir dos anos 1960, os novos meios de arte passam a existir no espaço público. E são as proposições de Arte pós-moderna que Deutsch (1992) afirma «transgredirem as fronteiras da galeria», as quais não se determinam pela representação, mas «contestam a apropriação dessa categoria (público) por forças que legitimam novos espaços públicos». Assim, são ações engajadas, tratam de propostas dentro do conceito de «ativismo» proposto por Felshin (1995) que priorizam «uma ideia mais democrática de espaço público», pois consideram uma fusão entre ativismo político e proposições oriundas da Arte Conceitual e demais experimentações provenientes dos movimentos de neovanguarda. Nesse sentido, são realizadas por artistas que não corroboram com as representações elitistas do conflito excludente do espaço público, mas que ecoam as vozes e os sujeitos excluídos nessa disputa de território. Portanto, apresentam no espaço público os discursos e a existência dos sujeitos «indesejáveis» e com este contexto de arte no espaço público que *Monumentos para um feminino violado* busca dialogar. Assim, pretende-se pensar sobre a esfera pública no sentido que define a autora, como «objetos discursivos em vez de designações transparentes de grupos, domínios, atividades, lugares ou entidades». Por fim, um espaço onde a pluralidade relacione-se politicamente «livre de privilégios absolutistas».

*Monumentos para um feminino violado* é um projeto que origina-se do contexto histórico e das narrativas pessoais, elaborando uma significação do meu universo feminino e são as minhas experiências e sensações, assim como meu corpo, que estão presentes em meu fazer, procurando como corpo-escultora, ser resistência e afirmar a existência:

A figura feminina formou-se gradativamente ao longo do tempo de acordo com as posições sociais e culturais existentes em cada momento da história. Conseguimos perceber que no mundo atual ainda temos pensamentos e costumes artísticos decorrentes de uma padronização antiga, convergindo com o confronto e aversão a essa forma. A Arte Contemporânea vive o dilema de manter a idealização da figura humana feminina ou a quebra dessa representação ilusória e pouco coexistente com a realidade, sendo assim um tema recorrente para entendermos a complexidade visual humana de tentar procurar um estereótipo ideal. (Couri 2014).

Romper com as representações e buscar simbologias é uma prática constante de minha poética visual, ao sintetizar

o corpo feminino, chegando aos elementos que simbolizam o transcórrer do percurso como conceito feminino coletivo a partir de femininos sujeitos.

Desse modo, o seio não está presente pela primeira vez como elemento da minha produção. Em *Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios* (2008) realizei moldes dos próprios seios utilizando atadura gessada. Este molde posteriormente reforçado foi empregado para a reprodução em argila deste recorte do corpo e foram produzidas diversas peças em cerâmica, cada uma contendo uma textura diferente calcada no barro ainda molhado. Tais texturas eram realizadas a partir de elementos que dizem respeito ao meu cotidiano; ora as rendas e os crochês, tradicionalmente relacionados ao feminino, ora tecidos rasgados e até mesmo fios soltos, linhas emaranhadas, vestígios de um tecer não realizado. Nestas texturas impressas como epiderme em cada uma das reproduções do seio da artista, expressa-se a dualidade entre o que espera-se que seja o feminino e o que talvez encontre-se nele.

Beauvoir (2019) explica como a passividade é determinada às mulheres quanto característica de feminilidade «é um erro pensar que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade» (p. 24). Ou seja, espera-se da mulher que seja «bem-comportada», que posua controle da sua espontaneidade e que sua existência seja de delicadeza e submissão renunciando sua autonomia. Os crochês e as rendas em contraponto aos fios e aos rasgados remetem ao conflito de entender-se mulher nesse sistema patriarcal e pensar subverter. Assim, as rendas e os crochês estão histórica e socioculturalmente relacionados ao feminino e mais «o têxtil foi associado ao trabalho feminino e apontado como fator de marginalização de artistas mulheres» (Carneiro, Mesquita y Pedrosa 2019, p. 11). No entanto, os fios soltos e desordenados, remetendo aos romances não cuidados, simbolizam essa desobediência do feminino que já não submete-se ao androcentrismo. Nesse sentido, o painel composto pelas dezenas de seios em cerâmica, manifesta sensações tendo nuance aos alentos e insurgências, das condutas e dos devaneios. Assim, pretendem figurar desejos reprimidos, que quando libertos são denominados histeria, doença nervosa que supostamente originava-se no útero e supostamente, ser mais uma forma de subjugar o feminino, calcando-lhe a ideia de que não é capaz de racionalidade, conferindo negatividade à sua liberdade.

No trabalho atual o seio é elemento que simboliza espaços temporais, que remete a memórias. Se justifica pela ideia do «seio sagrado» que simboliza as deusas e sacerdotisas que foram extin-

guidas pelas religiões monoteístas. Está mais próximo ao seio que «determinada a vida e a morte» (Yalom 1997, p. 21) e pretende aqui determinar a existências dessas memórias do feminino.

*Monumento I* (2021) é dedicado a minha avó materna, o seio que faz-se monumental, mas que tem permanência efêmera, foi colocado na vertente de água natural onde ela lavava a roupa. A mulher nascida nas primeiras décadas do século xx, carrega de sua geração a submissão ao marido, sua existência destinou -se aos afazeres domésticos, de cuidar da casa e gerar filhos. Teve quatro filhos e casou-se tardiamente para a época: aos 30 anos. Quando chegou aos 80, carregava no corpo e certamente na alma, as marcas de uma vida tolerada, em um contexto rural, que entre outros fazeres cotidianos, um deles era levar as roupas para lavar na vertente, fizesse frio ou fizesse sol. Não tenho memória de que narrasse um romance feliz em seu matrimônio, mas será que foi outorgado a elas o direito de amar? Não lembro de narrativas de que tenham existido violências, embora saiba que sim. Da mesma forma que sei quantas de sua geração sucumbiram por violências mais *estupras* (figura 1).



**Figura 1.** Catiúscia Dotto. *Monumento I*, série *Monumentos para um feminino violado*, 2021. A fonte onde minha avó lavava a roupa, local onde instalei o monumento. Santa Maria-RS.

Fuente: arquivo documental do artista.

Elisabeth Le Brum, pintora francesa do século xix, comenta em suas lembranças sobre o momento em que se dirigia para o altar: «Direi sim? direi não? Lástima, disse sim, e mudei minhas dores por outras dores» (Carneiro, Mesquita, Pedrosa 2019, p. 22). A

artista que possuía independência financeira devido ao seu trabalho, acabara de trocar o «tutor» de suas posses, o padrasto pelo marido e, assim, gerações de mulheres não ousaram ser donas de suas vidas, deixaram-se comandar pelas imposições de um sistema historicamente estabelecido que as tornou objetos em defesa do patrimônio masculino.

*Monumento II-porque eu não vim sozinha?* (2021) está instalado no cume da montanha mais alta do sul do Brasil, o Pico Paraná e depois de percorrer uma trilha com duração de seis horas, pretende pensar quais caminhos são possíveis sozinha. O grupo desta expedição era de seis pessoas, quatro mulheres. Mas quem está no comando? Quem determina o ritmo? Com quem nos fazem seguras? (figura 2).



**Figura 2.** Catiúscia Dotto. *Monumento II, Por que eu não vim sozinha?* Série *Monumentos para um feminino violado*, 2021. O objeto monumento nas mãos das mulheres que me acompanharam nesta expedição de instauração. Pico Paraná-Curitiba-PR.

Fuente: arquivo documental do artista.

*Monumento III-E hoje estamos sozinhas aqui* (2021) localiza-se no cume do Morro Botucaraí, município de Candelária-RS. Para chegar lá, foi preciso percorrer uma pequena subida de mais de 2 km de distância e esta expedição, porém, foi realizada por um grupo formado apenas por mulheres. Pela primeira vez, dormimos na montanha sem a presença de homens. Desse modo, o que parece ser algo simples, logo após o pôr do sol evidencia-se um desafio

intenso de controlar o amedrontamento de ser mulher e é possível perceber como socialmente constrói-se um sentimento coletivo de que a proteção está vinculada à figura masculina; tal qual a ameaça, mas, neste caso, não trata-se de uma construção e sim de uma realidade. Portanto, nunca estaremos sozinhas, pois o medo nos acompanha.

*Monumento IV –precisei fazer isso sozinha–* talvez o mais ousado de todos os realizados até aqui, este monumento foi colocado na margem do caminho que dá acesso ao templo de Hatshepsut, em Luxor, no Egito. Levei a peça de gesso até o Egito e, já havia se passado mais de quarenta dias na busca de onde instalar o monumento. Pensei em todas as questões que envolvem as diferenças culturais para mulheres ocidentais e orientais. Não pretendia com o trabalho estabelecer uma discussão sobre. Da mesma forma, mesmo estando entre muitas mulheres no evento em que estava participando, não me senti à vontade para convidá-las ao trabalho. Comentei com um escultor russo que participava também do evento e com que havia estabelecido um vínculo maior o que eu gostaria de fazer, busquei explicar o conceito da proposta para que ele me acompanhasse e auxiliasse registrando o momento de instauração do monumento. Mas precisei fazer isso sozinha.

Este trabalho foi o menos planejado de todos os monumentos e o mais intuitivo. Quando surgiu a oportunidade de visitar o templo dedicado à Rainha Hatshepsut, imediatamente lembrei do pequeno monumento esquecido na bagagem. Timidamente o carreguei comigo. Em determinado momento, já acabando a visita, me afastei do grupo com o qual estava, fui caminhando em direção à saída. Neste longo caminho, afastando-me quase um quilômetro do templo, percebo o vai e vem de turistas guiados por vigilantes homens. À minha direita era possível ver equipes trabalhando em escavações. Sentir-se vigiada no Egito é algo comum, sempre existe um olhar observando suas ações, nada passa despercebido. Nesse caso, o risco de alguém confundir minha ação com um ato terrorista era imenso: em 1997, cinquenta e oito pessoas foram vítimas de um ataque dentro do próprio templo, a cidade de Luxor vive em constante vigilância. Fingindo que buscava o melhor ângulo para uma foto do templo, me afasto do caminho central que liga este à entrada. Ali deposito a pequena réplica de meu seio, entre as pedras do árido e monocromático deserto. No mesmo movimento, sigo fingindo que fotografo o templo, buscando registrar o trabalho que ali havia realizado. Ninguém me registrou (figura 3).



**Figura 3.** Catiuscia Dotto. *Monumento IV –precisei fazer isso sozinha–*, série *Monumentos para um feminino violado*, Templo de Hatsehsut, Luxor, Egito, 2021.  
Fuente: arquivo documental do artista.

Fazer esse trabalho sozinha acaba por simular processos que vinha enfrentando; uma primeira viagem sozinha depois do isolamento social, o estranhamento cultural provocado pela imersão naquele país, o período de autorreflexão que esta viagem de sessenta dias significou. Da mesma forma como precisei enfrentar várias questões, burocráticas e pessoais, sozinha durante toda a estadia no Egito, este trabalho se realizou na mesma solidão. Afirmar nossas próprias escolhas diárias, sem o respaldo masculino é algo quase sempre negado. Historicamente, qualquer emancipação sofre tentativas de sabotagem, ou auto sabotagem. E é neste templo, construído como espaço sagrado da Rainha Hatshepsut, por ela mesma, e onde se percebe a tentativa de apagá-la completamente da história, pois todas

as suas representações estão destruídas, que deixo esse pequeno monumento de coragem para emancipar-se.

Foi na cidade de Berlim, Alemanha que instaurei o *Monumento V* (figura 4). Exatamente a partir da cidade onde pude presenciar tantos monumentos à dor e não à glória, eu instauraria um monumento à uma violência sofrida.<sup>2</sup>



**Figura 4.** Catuscia Dotto. *Monumento V*, série *Monumentos para um feminino violado*, Estação Warschauer Straße, Berlim, Alemanha, 2022.

Fuente: arquivo documental do artista.

<sup>2</sup> Entre os monumentos visitados em Berlim: Pedras do Tropeço, Memorial ao Muro de Berlim, Monumento ao Judeus, etc. Todos possuem o caráter de antimonumento ou de memorial.

Ao descer na estação de trem que levava ao meu hotel fui assediada. Como pode uma mulher viajar sozinha e não passar por isso? A situação gerou uma discussão, pois eu reagi a este assédio, e senti o peso de uma vítima que, ao reagir, se transforma em uma espécie de algoz vulnerável. Ali mesmo, na manhã seguinte deixei aquele frágil seio de gesso. Tão frágil e vulnerável quanto eu havia me sentido. Deixar ali aquele objeto é como largar flores no túmulo de alguém que partiu. E desta vez pude sentir com mais intensidade isto, e o luto, é pelo pouco de ousadia e dignidade que nos vão matando a cada pequena violação, até que, em muitas de nós, se torna difícil demais seguir resistindo.

A reflexão deste trabalho dar-se-á, muitas vezes, a partir de sua documentação por ocupar espaços remotos, na maioria deles a localização é marcada em aplicativos que registram a trilha realizada para sua realização. Esta proposta é dinâmica e flexível, assim como originou-se das vivências e narrativas da artista quanto *corpo-escultora*, deverá sofrer metamorfoses no decorrer do tempo futuro, seguindo as transformações das questões que operam e ainda operarão sobre o feminino. Os dois últimos monumentos instaurados, no Egito e na Alemanha, são propostas que acontecem, ou seja, não existe um planejamento prévio para executá-las. Carrego comigo na bagagem um ou dois «monumentos» e aguardo que o transcorrer da viagem aponte onde devem ser instaurados. Se nos primeiros monumentos instaurados estou refletindo a partir do contexto onde estou inserida, durante esses dois é justamente os contrastes que o deslocamento provoca que definem o trabalho.

A efemeridade matérica que proponho é a mesma que Thomas Hirschhorn utiliza em seus monumentos de papelão e fita adesiva homenageando filósofos. Se os monumentos que o artista constrói, por sua vez, não se encaixam nos parâmetros de monumentalidade eterna que a escultura pública de homenagens almeja é justamente porque, talvez, apenas em um campo restrito do conhecimento, que é a área da filosofia, esses filósofos devam ser venerados. É um jogo irônico, o mesmo que pretendo; a quem importa se minha avó e a maioria das mulheres da sua geração viveram subordinadas ao sistema patriarcal? Serão essas mulheres e suas pequenas lutas diárias que rompem gradualmente com o sistema de opressão merecedoras de uma honraria em um monumento? Conforme complementa Sheikh (2004):

de fato, se seus respectivos méritos e realizações são de natureza comparável às das figuras históricas normalmente monumentali-

zadas. Monumentos são geralmente dedicados aos grandes homens da nação? Reis, presidentes, generais e assim por diante? Ou simplesmente para a própria nação, normalmente na forma de uma mulher figura alegórica. Os monumentos são feitos para nos fazer lembrar e reverenciar.

Assim, busca-se em ambas as propostas de romper com o que Sheikh (2004) afirma ser uma definição de monumentos, ou seja, que possuem, além de tamanho, um caráter material intransponível pelo tempo, e que, em quase sua totalidade são construções unilaterais «de cima para baixo», como uma imposição. Logo, as cópias de um seio realizadas em gesso, assim como as propostas de papelão e fita adesiva constituem existências transitórias. Também rompem com a dimensão tradicional de um monumento em praça pública e não são dedicados a grandes estadistas ou líderes bélicos, falam de pessoas cotidianas e estão localizados em lugares não centrais, periféricos; não protagonizam, algumas vezes, o espaço onde estão instalados. Portanto, essas características, segundo Sheikh (2004), tornam questionável a veracidade do monumento como monumento:

Talvez devêssemos falar de uma inversão do monumento? Ou poderíamos falar de um investimento no temporário, no agora e no vivido, em oposição ao eterno e ao fixo. Talvez seja apropriado começar a falar de um monumento provisório, um processo e discussão em curso e(sua) história que precisamente não é fixa ou reparável, mas aberta e parte de uma cadeia.

Desse modo, sugere que essas propostas permitem a interação e não são narrativas que transcendem, mas que nos fazem refletir «incutindo confiança em nossas capacidades reflexivas». Além disso, trazem em sua temporalidade e sua forma perecível, a possibilidade de interação e a certeza do movimento. Dessa maneira, *monumentos a um feminino violado*, assim como as propostas de Thomas são o que Sheikh (2004) determina «antimonumentos: ocorrências, campos de força ou lugares para reflexão ao invés de afirmação, para linhas de fuga ao invés de linhas de poder».

Ainda, Stubblefield (2011) narra o desaparecimento e a desconstrução da ideia de monumento, em obras realizadas na Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial. Pensando uma forma de rememorar o passado, mas desconstituindo a verdade absoluta que a presença do monumento historicamente carrega: «Ao utilizar estratégias de auto sabotagem, como desaparecimento,

destruição e total invisibilidade, essas intervenções buscaram desconstruir a noção de uma narrativa singular do passado e, assim, libertar o monumento de sua rigidez demagógica e certeza da história» (p. 1). Portanto, a ideia de antimonumento é presente em *Monumentos para um feminino violado*, por não propor esse projeto a construção de uma homenagem eterna, mas a significação e reflexão cotidiana sobre a violação ao diverso feminino.

Este projeto artístico retoma a importância de uma pauta para o campo de discussão de pesquisa na área das artes. Isto é, a evidência do feminino, do corpo-escultora e de como ele é evocado a transitar no mundo enquanto o percebe e ao mesmo tempo o simboliza e busca reconfigurá-lo. Empoderar o corpo-escultora é dar voz, em primeiro lugar, a minha essência feminina na ampliação da possibilidade de representação de outras tantas mulheres que são silenciadas e violadas na transição de um mundo que se coloca como contemporâneo amarrado nas mazelas históricas e socioculturais do patriarcado.

### Referências bibliográficas

- BEAUVOIR, SIMONE DE (2019). *O segundo sexo. A experiência vivida*. Vol. 2. Trad. Sérgio Milliet. 5.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CARNEIRO, AMANDA; MESQUITA, ANDRÉ; PEDROSA, ADRIANO (org.) (2019). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. Vol. 2. São Paulo: MASP.
- COURI, ALINE (2014). «A representação artística da mulher e suas implicações sociais: Pré História e Grécia Antiga em diálogo com a contemporaneidade». [Consulta: 2023-4-11]. Disponível em <https://hav120142.wordpress.com/2014/11/20/a-representacao-artistica-da-mulher-e-suas-implicacoes-sociais-pre-historia-e-grecia-antiga-em-dialogo-com-a-contemporaneidade/>.
- DEUTSCHE, ROSALYN (1992). «Art and Public Space: Questions of Democracy». *Social Text*, n.º 33, pp. 34-53.
- FELSHIN, NINA (1995). «Introduction». In Nina Felshin (org.), *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, pp. 9-29. Seattle: Bay Press.
- LUCIE-SMITH, EDWARD (1994). *Arte latino-americano del siglo xx*. Barcelona: Ediciones Destino.
- MENEZES FLORES, ELIZIANE (2013). «Autorreconstrução do Feminino pela Arte». [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- NAVARRO LINS, REGINA (2017). *O livro do amor. Da Pré-História à Renascença*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Best Seller.
- ORTIZ, JUAN (2020). «Homens brancos são 60 % dos homenageados em monumentos de Porto Alegre». *Jornalismo Matinal*. [Consulta: 2021-5-5].

- Disponível em <https://matinal.news/homens-brancos-sao-60-dos-homenageados-em-monumentos-de-porto-alegre/>.
- RIEGL, ALOIS (2014). *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva.
- RUBIN, GAYLE (2017). «O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo». In Gayle Rubin, *Políticas do sexo*, pp. 5-54. São Paulo: Ubu Editora.
- SALGUEIRO, VALÉRIA (2008). *De pedra e bronze: um estudo sobre monumentos: o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- SHEIKH, SIMON (2004). «Planes of Immanence, or The Form of Ideas: Notes on the (anti)Monuments of Thomas Hirschhorn». *Afterall*, vol. 9, pp. 91-98.
- STUBBLEFIELD, THOMAS (2011). «Do Disappearing Monuments Simply Disappear? The Counter-Monument in Revision». *Future Anterior*, vol. 8, n.º 2, pp. 1-11.
- XAVIER, JANAINA SILVA (2020). «A Representação da mulher em monumentos históricos: uma análise a partir das esculturas públicas do século XX da cidade de São Paulo». *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 17, São Paulo, UNASP.
- YALOM, MARILYN (1997). *A história do seio*. Lisboa: Editorial Teorema.



# A natureza como tema e lugar da ação artística: das cinzas à transfiguração

MARIZA BARBOSA DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

## **Relato: *Está exalando cinza***

*Está exalando cinza!* Esta frase ficou ecoando na cabeça, impregnada nas narinas, na visualidade da paisagem –no horizonte, no ar, no chão, à medida que adentrava o espaço, entre as árvores, no céu nublado e ofuscado pelo acúmulo das fumaças de queimadas, registrada na pele, nos cabelos e nos pelos do corpo, nos tecidos do vestido e do lençol usados na experimentação performática realizada em 2019, em um terreno pós-queimada na cidade de Uberlândia (MG), no Brasil.<sup>2</sup>

A frase deu título à experimentação motivada pelos trânsitos cotidianos e também pelo cenário colocado naquele momento no país. O contexto era marcado por queimadas, sobretudo na Amazônia e no Pantanal. Era o mês de setembro no cerrado mineiro, onde a ação artística foi desenvolvida. As chuvas eram esperadas com muito entusiasmo, ausentes há alguns meses, por isso, sua chegada era aguardada com urgência.

Foi mais um dia de espera, frustrada! Para realizar a ação me vesti com um vestido branco, levei um lençol também branco, iniciei a caminhada na avenida e passei por uma cerca de arame. À medida que adentrava o terreno, a experiência se tornava mais solitária, era possível ouvir o som dos carros passando nas avenidas dos dois lados. A ação aconteceu por meio de operações como andar pelo terreno, permanecer: deitar sobre o lençol entre as árvores e ficar por um tempo vivenciando aquele espaço pós

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup> Os registros do trabalho estão disponíveis em [https://youtu.be/\\_mKGOWR-5M\\_E](https://youtu.be/_mKGOWR-5M_E).

queimada, como quem fica em um velório, refletindo sobre a morte de quem partiu. Os vestígios eram marcantes, a cinza que pairava no ar, o cheiro característico das árvores do cerrado queimadas. Cinza e carvão, o tempo se prolongava, não era fácil permanecer, mas insisti, olhei ao redor, para chegar até as árvores, eu havia me distanciado da avenida. Do chão, olhei ao redor, depois fechei os olhos por um tempo. Recolhi um pouco das cinzas do chão e do tronco das árvores, guardei em um pote, como uma urna funerária. Queria levar comigo parte daquela materialidade de destruição, andei mais um pouco e finalizei a experiência. Era preciso esperar a chuva, para então a natureza que resiste no espaço urbano, reviver, brotar, transformar. Desolada, fui andando a pé pela avenida, alguns olhares de estranhamentos de dentro dos carros, dos motociclistas. Deveria ser pelo corpo com vestido longo, branco, marcado pelas cinzas e carvão. Uma pessoa parou o carro e perguntou se eu queria uma carona, agradei e dispensei.

Em 2022, foi realizada a segunda versão desse trabalho na minha cidade natal, Carmo do Paranaíba (MG). Enquanto a primeira versão foi motivada pelos trânsitos cotidianos, nesse caso, as conversas em um grupo de WhatsApp da família materna foi o que mobilizou sua realização. Foram postadas fotos de queimada, sinalizando que o lugar afetado era próximo de onde morei quando era criança. Foi então que me ocorreu de fazer a experiência performática no local. Organizei-me e viajei com este intuito, já que não moro lá há 22 anos.

O lugar ficava fora dos limites do espaço urbano, próximo do sítio onde morei com a minha família até a adolescência. No dia da ação fui com uma equipe familiar, a irmã motorista, a sobrinha responsável pelos registros fotográficos e de vídeo e a mãe, guia afetiva, já que o local era mais próximo do lugar onde ela morou quando criança do que onde moramos. No caminho passamos na casa do rapaz que havia feito as fotos usando *drone* que foram postadas no grupo de WhatsApp da família. Eu não o conhecia, mas ele havia combinado com minha irmã de fazer uns registros também no dia da ação. Lá encontrei também uns primos e conversamos sobre o trabalho.

Quando chegamos no contexto da ação, devastado pela queimada, minha mãe nos contou que aquele lugar era conhecido por «Matinho das cobras», pois de acordo com a crença popular, quando os benzedores benziam as fazendas para afastar as cobras, elas se refugiavam lá.

Me lembrei de um benzedor de cobras que frequentava os encontros comunitários; Altivo era o nome dele, sentia pavor

ao vê-lo. Para exibir seus «dons» de encantador de cobras, ele tinha o costume de circular com uma ou duas cobras enroladas no pescoço e insistia para que nós, as crianças naquele tempo, interagimos com elas, alegando não ter nenhum perigo. Essa informação sobre o «Matinho das cobras» trouxe um significado a mais para a experiência e uma dor adicional também. Aquele lugar, de alguma forma se tornava sagrado, era a morada das cobras, seu refúgio.

Eu estava envolta por um sentimento de pertencimento à minha terra natal e ao mesmo tempo, me sentindo um visitante, quando descemos e iniciei a caminhada percebi o quanto seria difícil realizar a ação, o clima muito seco e quente. As operações realizadas foram similares à primeira experiência, andar pelo espaço, permanecer, deitar, sentar, sentir as texturas, o cheiro das árvores, das cinzas que se misturavam com o cheiro de poeira. Logo me deparei com um tronco todo queimado, preto, carvão. Foi inevitável a lembrança do trabalho do artista Frans Krajcberg; fui até o tronco, o observei e o senti de perto. Andei um pouco e foi ficando difícil adentrar mais pela mata, pela descida íngreme e a instabilidade do chão, cheio de galhos secos e queimados. Me deitei, sentei e fiquei pensando na natureza devastada e também nas cobras.

Levei uma espécie de urna funerária de cremação, para recolher as cinzas. A queimada era recente, quando recolhia os vestígios, percebi que um galho estava com fumaça prestes a acender novamente o fogo, apaguei, mas como ele, provavelmente, haveria outros. Permaneci um tempo. O sol forte, a secura e o calor se intensificaram; senti que estava chegando no limite que conseguiria ficar, meu corpo estava impregnado daquela dor, queimava de dentro para fora e de fora para dentro, senti que poderia desmaiar, respirei fundo... Parei... fiquei mais um pouco, reuni os materiais e finalizei a ação.<sup>3</sup>

Por meio dessa experiência, composta por ações simples envolvendo o corpo no espaço da natureza devastado pela ação da queimada, busquei me afetar, experimentar momentaneamente o processo de morte, de destruição e reestabelecer uma relação com a natureza em contraposição à ideia de que nossos corpos são apartados dela. Desejo reencontrar esse sentimento de pertencimento, de unidade. O corpo se impregna da experiência naquele contexto para tratar de um problema de destruição mais amplo –as queimadas que afetam os ecossistemas, se jun-

<sup>3</sup> Registro de vídeo do trabalho disponível em <https://youtu.be/0FEbSmwgBCc>.

tando ao rol de ações destrutivas que representam, como via de mão dupla, causas e consequências das mudanças climáticas-. Permanecer por algumas horas nestes espaços revela como o nosso corpo é frágil diante da força da natureza e denuncia, ainda que em microescala, um problema de dimensões bem maiores (figura 1).



**Figura 1.** Mariza Barbosa, *Está exalando cinza*, performance, 2022. Registros: Laila Camila de Oliveira Fernandes e Marcos Vinícius Moreira.

Fuente: arquivo documental do artista.

*Está exalando cinza*, por meio da denúncia, cria um momento de ruído, de sensibilização do corpo diante da destruição da natureza. A conexão do corpo com a natureza se dá por meio de um corpo visitante, que retorna à sua terra natal, muito comum em casos de morte, mas aqui a morte é parte da natureza e se assim o é, também anuncia a nossa morte como integrantes dela.

Esse processo encontra ressonância em outras produções artísticas latinas. São trabalhos que tratam a natureza como tema e contexto para a criação, seja em espaços urbanos, seja extrapolando suas bordas que contribuem para elucidar aspectos que ora aproximam ou distanciam do processo e colaboram para a reflexão sobre a criação e a produção artística latina contemporânea.

Paul Ardenne (2022) analisa a arte ecológica a partir dos anos 2000 e destaca o surgimento de forma genérica e tardia do termo «ecoartista» que segundo ele também pode variar entre artista «en devenir ecológico» ou artista «verde». Ele lista algumas categorias de ação para abrangê-los:

- Um artista que trabalha no espaço natural, na esteira da *land art*.
- Um artista que documenta um estado de crise do ecossistema.
- Um artista contextual que faz da denúncia das anomalias nas relações entre o território da vida e as atividades humanas o seu tema.
- Um artista movido pelo interesse do cuidado, pelo cuidado de contribuir com algo para as relações com os outros e com o meio ambiente. (Ardenne 2022, p. 22, tradução nossa).

A partir desse contexto, serão abordados três artistas, cujas produções estão em consonância com as características apresentadas por Ardenne.

### **Corpo e Terra: Ana Mendieta**

A artista cubana Ana Mendieta nasceu em 1948 e faleceu aos 37 anos em 1985, em circunstâncias muito mal esclarecidas, caindo do trigésimo quarto andar do apartamento onde ela vivia com seu marido Carl Andre.

Aos 12 anos de idade, Mendieta foi separada de sua família e exilada involuntariamente nos Estados Unidos, fato que influenciou toda a sua obra. Durante sua breve vida, Ana Mendieta teve uma produção intensa, corajosa, abarcando o tema do exílio, as lutas feministas, se expressando principalmente por meio de seu corpo como um território político.

Ela desenvolveu a terminologia *Earth-body art Works*, para descrever sua produção híbrida no contexto da natureza, trazendo contribuições importantes no que diz respeito ao uso do corpo na arte em relação ao meio ambiente nos sentidos poético, político e rumo à uma visão ideológica que pode contribuir com as formas de pensar e relacionar com a natureza.

Segundo Olga Viso (2004), Mendieta desafiou as limitações da escultura, do vídeo e da performance e do contexto cultural para criar obras híbridas «intervenções escultóricas na paisagem que colocavam o corpo físico (ou o seu contorno ou silhueta) numa relação simbiótica com o ambiente natural» (p. 22, tradução nossa) (figura 2).



**Figura 2.** Ana Mendieta, *Imagen de Yagul* (1973); *Tree of Life* (1976); *Alma Silueta en Fuego* (1975).

Fuente: arquivo documental do artista.

A própria artista analisa sua relação com a natureza e como ela busca, por meio de sua produção artística, conexões com ela, retomar os vínculos bruscamente interrompidos pelo exílio.

A minha arte é uma forma de restabelecer os laços que me unem ao universo. É um regresso à fonte materna. Através das minhas esculturas *Earth/body*, uno-me completamente à terra [...]. Torno-me uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar os meus laços com a terra é realmente a reativação das crenças primitivas [...] numa força feminina onipresente, a imagem que permanece depois de ter sido rodeada pelo ventre, é uma manifestação da minha sede de ser. (Mendieta, apud Ruido 2002, p. 67, tradução nossa).

A artista considera que a terra representa a origem essencial. Jane Blocker (1999) afirma que, em suas ações performativas, ela reconstitui os termos em torno dos quais elas se organizam, repetindo a metáfora da terra/mulher/mãe, apoiando-se no discurso ancestral e por meio da repetição, cria sua interpretação peculiar, ela retira o seu poder da enormidade das árvores e elementos naturais, do seu quase desaparecimento na natureza. «A deusa de Mendieta não existe independentemente da

terra; para ela, o corpo feminino, o materno e as origens estão diretamente ligados a uma terra que é eterna, natural e poderosa» (p. 61, tradução nossa).

Paul Ardenne (2022) considera esse quase desaparecimento de Ana Mendieta na natureza como uma forma de conversão momentânea em seus elementos, adentrando à textura das ervas ou se camuflando no tronco de uma árvore, como se abrisse mão de sua existência humana.

Ana Mendieta parece nos mostrar um caminho, um retorno do entendimento de culturas ancestrais, por meio do qual podemos trilhar novos rumos no entendimento de que somos parte da natureza. Ardenne (2022) analisa a sua ação como transcendente da ecologia: «Ana Mendieta, ao oferecer o seu corpo, a sua alma e a sua obra à natureza, não atua de forma contra-ecológica (o seu amor pelo meio natural e a sua aspiração a fundir-se com ele não deixam margem para dúvidas), mas sim de forma meta-ecológica» (p. 159, tradução nossa).

Segundo sua análise, não existe separação entre homem e natureza, não há autonomia humana em tudo. «O erro das nossas mentalidades esquecidas, condicionadas por uma tecnologia divinizada, é acreditar que o homem já está separado, *dividus*, e que a partir de agora vive numa separação absoluta, desnaturalizada ao máximo» (Ardenne 2022, p. 156, tradução nossa).

Ailton Krenak (2022), em seu livro *Futuro Ancestral*, aponta que:

Estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis. Acontece que, nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças. Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a uma mímica isso que seria «espírita», suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, como o líquido e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido. Para mim isso chega a ser uma ofensa. Os humanos estão aceitando a humilhante condição de consumir a Terra. (pp. 37-38).

Um contraponto para criar estes novos mundos possíveis seria pensar a terra como *Pacha Mama*, sentir-se parte dela, se confundir-se com a natureza em sentido amplo, se compreender-se como extensão de tudo e então, ter a experiência do sujeito coletivo. Sentir a vida nas árvores, nas montanhas,

nos rios, nos pássaros e compreender que a presença dos seres, não apenas se soma à paisagem, mas modifica o mundo. Nos sítios, aldeias, comunidades, cidades ou metrópoles, estamos todos instalados na natureza, na terra. «Por isso dizemos que somos filhos da terra. Essa Mãe constitui a primeira camada, o útero da experiência da consciência, que não é aplicada e nem utilitária» (Krenak 2022, p. 103). Nesse sentido, existe uma relação indissociável com as origens e com as histórias produzidas na cultura, os mitos. Para Krenak (2022), as mitologias estão vivas e seguem existindo nas formas de viver as experiências de afecção da vida, habitando o mundo de forma poética.

### **Raíces: Regina Galindo**

Regina José Galindo nasceu na Guatemala em 1974, em meio a uma guerra civil no país que durou 36 anos (de 1960 a 1996), o que levou os guatemaltecos a conviverem com a violência intensa. Mesmo com o fim da guerra e os Acordos de Paz firmados em 1996, a violência prevalece no país, o que a artista traz para seus trabalhos, que estão em constante diálogo com o contexto e propõem enfrentamentos às estruturas de poder (Fazzolari 2018).

Regina Galindo usa o seu corpo como principal instrumento, muitas vezes cruzando a linha de extrema exposição física e mental de maneira corajosa como estratégia de criação e crítica ácida às opressões vividas pelo seu povo e trazer à tona a memória do corpo social e as questões coletivas. São trabalhos predominantemente em performance, articulando este meio com as noções de instalação, *site specific*, na perspectiva da arte contextual.

Podemos considerar que estas ações performativas operam como forma micropolítica na produção de subjetividades, como pequenas revoluções, provocando ruídos. Conforme Félix Guattari (2007) «a questão micropolítica –ou seja a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social– diz respeito ao modo como o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de “molar”) se cruza com aquele que chamei de “molecular”» (p. 149). Não há, portanto, uma oposição entre estes dois níveis, sendo que as lutas sociais são ao mesmo tempo molares e moleculares. Dessa forma toda a sociedade e cada indivíduo são atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. (Deleuze *et al.* 1996, p. 90).

Segundo Deleuze *et al.* (1996) e Guattari (2007), do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas

de fuga (moleculares), sempre escapa às organizações binárias ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação (Deleuze *et al.* 1996, p. 94). Por meio de ações cotidianas e experiências artísticas, é possível criar processos de singularização ainda que em contextos não favoráveis.

Regina Galindo realizou várias ações na Guatemala, mas o trabalho em destaque nesse texto, ela desenvolveu na Itália, no Jardim Botânico de Palermo em 2015, ela o intitula *Raíces*. A artista encontra na natureza presente no contexto urbano, elementos que rememoram suas origens e de outros estrangeiros: as árvores. Em colaboração com outras pessoas, ela desenvolve sua proposta conectando os corpos à natureza de maneira literal e simbólica (figura 3).



**Figura 3.** Regina José Galindo, *Raíces*, performance. Palermo, 2015.

Fuente: arquivo documental do artista.

O trabalho foi concebido especialmente para o Jardim Botânico, Regina José Galindo e um grupo de migrantes de 20 nacionalidades diferentes se apegam às raízes das árvores e plantas que correspondem à origem de cada um deles. É como se enraizassem nas árvores ou fossem eles mesmos, parte das raízes das árvores.

A ação recupera a relação com a natureza. No jardim coexistem espécies de várias origens, muitas foram levadas para lá ilegalmente desde finais do século XVIII. O trabalho propõe uma reflexão a respeito do desenraizamento destas plantas advindas

de diversas partes do mundo e do enraizamento das comunidades estrangeiras em Palermo.

A ação visa refletir sobre como o ser humano pode viver em paz apesar das diferenças, se acomodar em qualquer contexto e crescer em harmonia com o meio ambiente e com outras comunidades. Não importa de onde viermos, podemos viver juntos porque juntos constituímos uma origem comum que se soma à diversidade. (Galindo 2015).

Regina, por meio de seu corpo estrangeiro em colaboração com outros corpos, trata de forma sensível e poética questões complexas, revelando a diversidade dos corpos e a diversidade da natureza. O aspecto político nessa ação é tratado ao mesmo tempo de forma sutil e impactante, trazendo à tona também a importância da natureza na cidade e evidenciando os corpos humanos como partes dela.

### A transfiguração da floresta: Frans Krajcberg

Frans Krajcberg nasceu em 1921. Faleceu em 2017 no Brasil, como judeu polonês por origem que se tornou brasileiro por escolha. O artista lutou no *front* pelo exército russo durante a Segunda Guerra Mundial, quando perdeu toda a sua família nos campos de concentração. Encontrou no Brasil sua nova pátria e, em meio à natureza, fez sua morada/ateliê no Sítio Natura em Nova Viçosa, Bahia (figura 4).



**Figura 4.** Fotografias do ensaio fotográfico feito por Luiz Garrido em 1996 com Frans Krajcberg no Sítio Natura, editado em 2022.

Fuente: arquivo documental do artista.

Suas obras ora denunciam as agressões ao meio ambiente e ora exaltam a beleza da materialidade extraída da natureza, dando nova vida a árvores mortas e madeiras calcinadas de queimadas, transformando-as. «Se muito da matéria-prima advém de contextos de destruição, é a potência de ressignificação da vida que cada obra evoca em sua composição e materialidade» (Matos *et al.* 2022, p. 18).

Além das suas obras, Krajcberg se destaca pela sua atuação como ecólogo, pela maneira que ele viveu em consonância com a natureza e ações que ele desenvolveu. Sua vida e obra parecem uma expressão do entendimento do ser humano como parte integrante da natureza e não como alguém que extrai dela, matéria prima ou a explora. Franz Krajcberg não estabeleceu limites entre ele, sua arte e a natureza.

Podemos pensar, então, que o trabalho de Krajcberg, numa entrega corajosa e sem limites, é uma espécie de componente também dessa imersão e se define em um tempo gerúndio de constituição de relações –continuando existências–. Por outro lado, o processo de criação de Krajcberg torna visível e palpável o fim, a morte, o que foi interrompido. Trata-se de um testemunho físico de um corpo, ao mesmo tempo findo e presente, que foi um dia árvore. (Neves *et al.* 2023, pp. 36-37).

Seu trabalho lida com as noções de morte e vida, selecionando materiais da natureza, ele insere seu gesto artístico e dá uma nova vida a eles, criando esculturas que ele instala novamente na natureza, expõe em seu ateliê, em museus e galerias.

Analisando a obra de Krajcberg, Ardenne (2022) destaca que desde que o artista chegou ao Brasil, além de se afetar pela beleza das florestas, também sabia o risco que elas corriam com o que estaria por vir:

O artista-ecologista Frans Krajcberg tem ideias muito claras, desde antes dos anos 60, sobre o que vai acontecer no Brasil, onde se instalou a par do milagre brasileiro, um período de expansão econômica sem precedentes, sobretudo na Amazônia. A exploração da grande floresta tropical latino-americana e a sua perfuração com auto-estradas que contornam o território brasileiro são as premissas de uma catástrofe que, no final, se desenrolará entre o desmatamento maciço, a poluição resultante da agricultura em terrenos queimados, os incêndios prescritos e outras degradações naturais ligadas ao desenvolvimento dos transportes de longa distância. (p. 288, tradução nossa).

Se ele estava consciente dos problemas, sua atuação, seu legado de obras e registros de suas falas revelam que ele também tinha esperança em relação ao futuro. «Estou convencido de que a humanidade pode criar um futuro próspero, justo e seguro, garantindo sua própria sobrevivência. Para isso, precisamos reexaminar as grandes questões do meio ambiente e formular soluções realistas» (Krajcberg, apud Matos *et al.* 2022).

Suas ações deixaram sua marca, por meio de sua obra ele nos ensina sobre a possibilidade da transfiguração. Atuando em determinados contextos, ele promoveu transformações significativas. Guattari (2012) em seu livro *As três ecologias* aponta que a *eco-lógica*, leva em conta o movimento, o processo, que se opõe ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar. São processos que dizem respeito «a certos subconjuntos expressivos que rompem com seus encaixes totalizantes e se puseram a trabalhar por conta própria e a subjugar seus conjuntos referenciais para se manifestar a título de indícios existenciais, de linha de fuga processual» (Guattari 2012, pp. 27-28).

Ele também anuncia a necessidade de organização de novas práticas micropolíticas e microsociais, novas solidariedades, uma nova suavidade juntamente com as novas práticas estéticas e novas práticas analíticas das formações do inconsciente, visando atuações em prol da humanidade, rompendo com o reequilíbrio permanente do Universo das semióticas capitalistas. Ainda que as lutas em grande escala não estejam necessariamente em sincronia com as práxis ecológicas e com as micropolíticas do desejo, «os diversos níveis de práticas não só não têm de ser homogeneizados, ajustando uns aos outros sob uma tutela transcendente, mas ao contrário, convém engajá-los em um processo de heterogênesse» (Guattari 2012, p. 35).

Ailton Krenak (2022) aponta para a necessidade de «evocar o mundo das cartografias afetivas, nas quais o rio pode escapar do dano, a vida, à bala perdida e a liberdade não seja só uma condição de aceitação do sujeito, mas uma experiência tão radical que nos leve além da ideia de finitude» (pp. 42-43). Para que isso aconteça, ele destaca que temos que insurgir de acordo com as confluências. «Não vamos deixar de morrer ou coisa do gênero, vamos, antes, nos transfigurar, afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim como das folhas, das ramas e de tudo o que existe» (Krenak 2022, p. 43).

Krajcberg nos mostra com sua vida, sua obra, o seu processo de existir e criar na natureza, possíveis relações com as

micropolíticas do desejo apontadas por Guattari, linhas de fuga em contraposição à destruição, dando nova aparência estética para o que não tinha mais vida. O sítio Natura pode ser também uma representação de um mundo possível, que tem por base o respeito à natureza, como sugere Krenak (2022), onde a transfiguração se dá por meio das esculturas e também pelo modo de existir, de ser natureza.

### Sonhar mundos

Reconhecer-se parte da natureza, compreender os limites e fragilidades humanas diante da sua grandiosidade e força, parece ser pré-requisito para atuar de maneira sustentável e vislumbrar um futuro próspero na terra.

Os artistas vêm traçando «linhas de fuga», por meio de seus processos vão criando novos mundos sensíveis e possíveis, ainda que efêmeros, transitórios. A arte pública flerta com outras áreas como a política, os ativismos e possibilita ampliar a audiência para além dos públicos específicos da arte.

As poéticas abordadas têm em comum o interesse pela natureza e as ações em comunhão com ela. Ao buscar pontos de interseção, também procuro refletir sobre o próprio processo de criação e as contribuições para o campo de pesquisa. A natureza acolhe as diferentes abordagens, sendo território para refúgio, exílio, lugar de retorno à terra natal, reconexão com as origens, inclusive ancestrais, migrações, encontros com as raízes em terras estrangeiras, território para adoção de uma nova pátria, novos mundos.

### Referências bibliográficas

- ARDENNE, PAUL (2022). *Un arte ecológico: creación plástica y antropoceno*. Buenos Aires: E-book Kindle.
- BARBOSA DE OLIVEIRA, MARIZA (2019). *Está exalando cinza*. [Consulta: 2023-5-17]. Disponível em [https://youtu.be/\\_mKGOWR5M\\_E](https://youtu.be/_mKGOWR5M_E).
- BARBOSA DE OLIVEIRA, MARIZA (2022). *Está exalando cinza 2*. [Consulta: 2023-5-16]. Disponível em <https://youtu.be/0FEbSmwgBcc>.
- BLOCKER, JANE (1999). *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press.
- DELEUZE, GILLES *et al.* (1996). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. São Paulo: Editora 34.
- FAZZOLARI, CLÁUDIA (2018). «A performance de Regina José Galindo: luta e resistência na América Latina». *Extraprensa*, vol. 11, n.º 2, pp. 58-68.
- GALINDO, REGINA JOSÉ (2015). *Raices*. [Consulta: 2023-4-24]. Disponível em <https://www.reginajosegalindo.com/raices/>.

- GUATTARI, FÉLIX (2007). *Micropolítica: cartografias do desejo*. 8.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes.
- GUATTARI, FÉLIX (2012). *As três ecologias*. São Paulo: Papirus.
- KRENAK, AILTON (2022). *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MATOS, DIEGO *et al.* (2022). *Frans Krajcberg: por uma arquitetura da natureza*. São Paulo: Ministério do Turismo e MuBE-Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia. [Consulta: 2023-5-13]. Disponível em [https://5143051e-e468-4bbd-acfc-fb999eec160b.filesusr.com/ugd/3c84e7\\_19e9e25fa0a74464a7eebe284c8f12a2.pdf](https://5143051e-e468-4bbd-acfc-fb999eec160b.filesusr.com/ugd/3c84e7_19e9e25fa0a74464a7eebe284c8f12a2.pdf).
- NEVES, GALCIANI *et al.* (2023). *Frans Krajcberg (1921-2017)*. Rio de Janeiro: Pinakothek.
- RUIDO, MARÍA (2002). *Ana Mendieta*. Hondarribia: Nerea.
- VISO, OLGA (2004). *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute.



# As heterotopias afetivas de uma capital modernista: uma reflexão sobre o webdocumentário *Agrofloresta no meio do caminho*

---

LORENA DA SILVA FIGUEIREDO<sup>1</sup>

## Introdução

Este artigo propõe-se a pensar sobre a produção de subjetividades criadas através da prática de agroflorestas em espaços vazios na área central de Brasília. Desta forma, os afetos se tornam uma ferramenta operadora de devires na paisagem urbana ao ressignificar o espaço a partir da partilha do sensível pela comunidade local. Sendo assim, movemos uma cartografia social como proposta metodológica aliando uma rede de conexões e de agenciamentos entre ideias de Deleuze e Guattari (1995), Michel Foucault (1998), Jacques Rancière (2005) e Ailton Krenak (2020) sobre novas perspectivas de se habitar a cidade, na atualidade.

Partimos de um breve panorama histórico provido pela transferência da capital do Brasil do Rio de Janeiro para a região central do país. Brasília surge com a pauta fundamentada em um discurso de progresso e de desenvolvimento para um país visto majoritariamente por uma população agrária. Essa proposta de adentrar o interior do país vem desde o período colonial. Contudo, concretiza-se com o presidente Juscelino Kubitschek e o seu Plano de Metas<sup>2</sup> em 1956. A região do Planalto Central convergiu também com diversos deslocamentos de pessoas vindas de diferentes regiões do Brasil para construir a «Nova Capital» e o sonho de se viver na cidade.

Neste imenso território constituído pelo bioma do Cerrado, vemos a urbanização de Brasília sendo configurada pela dialética

<sup>1</sup> Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Programa desenvolvido com a finalidade de infraestrutura brasileira com foco em energia, transporte, indústria, educação e alimentação, cujo lema era «50 anos em 5».

do abrigo e do deslocamento, como diria Paul Ricoeur (1998)<sup>3</sup> em maneiras de se habitar o espaço urbano, diante da utopia do sonho em viver na capital federal e a realidade de fato. Ao tomarmos a presença do processo de construção da nova capital, a construção desta baseou-se no acontecimento da criação da cidade como fenômeno. Sendo assim, a delimitação de áreas centrais a partir de uma alça hidrográfica com a criação do lago artificial, o lago Paranoá, foram bases para a formação do plano urbanístico de Brasília.

O Plano Piloto de Brasília foi delimitado em seu plano diretor, em 1957, criado pelo urbanista Lúcio Costa através da proposta de um modelo de superquadras,<sup>4</sup> com áreas habitacionais e áreas setorializadas para o uso e o serviço público do espaço urbano, inspiradas em cidades jardins europeias. Com isso, a nova cidade parque se constituía em uma região central, com áreas vazias atravessadas por grandes edificações monumentais que colaboraram para o funcionalismo do espaço. A circulação de pessoas se dava em função do trabalho, comércio, serviços, porém as atividades de lazer se restringiam à elite que se formava. Vale ressaltar que essa região sofreu, desde cedo, com a especulação imobiliária, ocasionando fissuras na constituição do espaço.

Diante deste desenho urbano, observamos uma disciplina na natureza do espaço realizada pelo modelo modernista de arquitetura. A cidade foi pensada para o trabalho de acordo com os princípios funcionalistas de uso e de acesso. Com o decorrer do tempo, o projeto rodoviário baseado no discurso progressista, ao valorizar a entrada das empresas automobilísticas no Brasil, ressaltou a inserção em massa do automóvel, desvalorizando o poder do encontro entre as pessoas e a cidade.

Milton Santos (2006) nos diz que:

O espaço é a sociedade, e a paisagem também o é. No entanto, entre espaço e paisagem o acordo não é total, e a busca desse acordo é permanente; essa busca nunca chega ao fim. A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes,

<sup>3</sup> Para Ricoeur (1998) habitar implica ritmos de paradas e de movimentos, de fixação e de deslocamentos. O lugar não é somente a cavidade onde se fixar, como o definiu Aristóteles, mas também o intervalo a percorrer. A cidade é o primeiro envelope dessa dialética do abrigo e do deslocamento (p. 46).

<sup>4</sup> De acordo com Lúcio Costa, em seu Relatório do Plano Piloto de Brasília, as «superquadras», os blocos residenciais, podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo, porém, a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres [...] e às comodidades existentes no interior de cada quadra (Costa 1991, p. 28).

porém coexistindo no momento atual. No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade. (p. 67).

Entre os imaginários coletivos movidos pela utopia, Brasília percorreu um longo período de reclusão aos acessos da cidade devido à ditadura militar brasileira (1964-1985). Vemos o espaço urbano tomado pelo medo de restringir o uso da rua. Tais afetos perduram também na década de 1990, e por consequência nos anos 2000, de uma forma diferente, envolvidos agora no discurso neoliberal, uma *racionalidade*<sup>5</sup> baseada na violência e na vigilância da cidade. Permeados pela paisagem das superquadras e suas formas de habitar o espaço urbano vemos o vazio cruzar o passado no tempo presente e problematizar as subjetividades na partilha comum da área central de Brasília.

### **Os agenciamentos na cidade modernista e suas heterotopias**

Por entre os traços dos arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, o símbolo do avião se tornou a imagem destinada para ser o Plano Piloto de Brasília. Suas asas delimitam as zonas centrais, divididas entre Asa Sul e Asa Norte, cortadas pelo Eixo Rodoviário. As formas retangulares segmentam as áreas de maneira funcional, aos olhos modernistas de ser, em residências, comércios e áreas de lazer, constituindo a ideia das Superquadras.<sup>6</sup>

Observamos a cidade modernista propor uma nova perspectiva sobre o pensamento, na formação de uma cidade que segue a direção contrária ao caos e à entropia presente no encontro entre as pessoas e o espaço urbano. Neste modelo de cidade, as ruas apresentam carros em largas avenidas, ao invés de uma pulsão de vida de pedestres nas calçadas. Percebemos uma inversão da razão, onde o vazio se sobrepõe ao cheio ao criar uma tipologia urbana e de comportamento afetivo com o espaço, permeado pelo isolamento.

<sup>5</sup> Definição do conceito da racionalidade neoliberal: «o neoliberalismo é a razão do capitalismo contemporâneo, de um capitalismo desimpedido de suas referências arcaizantes e plenamente assumido como construção histórica e norma geral de vida» (Dardot e Laval 2016, p. 14).

<sup>6</sup> Ocorreu a solução de criar-se uma sequência contínua e de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto que sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem (Costa 1991, p. 14).

A partir desta configuração, estabelecemos a cidade de Brasília como um dispositivo de relações de poderes. O espaço urbano, como um corpo político, que se afeta por um regime de visibilidade pelo Modernismo, que na sua utopia inicial acreditava na transformação social por meio do discurso progressista. No entanto, atravessava o campo de disputas de classes complexas e de desigualdades presentes na sociedade brasileira que perduram até hoje. Diante desta fronteira entre o imaginário e a realidade, criam-se agenciamentos como uma linha desterritorializada repleta de multiplicidades aos padrões delimitados nas superquadras através de uma abertura cartográfica da ordem do rizoma:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-se, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo «ser», mas o rizoma tem como tecido a conjunção «e... e... e...». Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal. (Deleuze e Guattari 1995, p. 4).

Tomemos as áreas vazias presentes nas regiões arborizadas das superquadras no contemporâneo como uma região em pleno potencial para o surgimento destas subjetividades de maneira transversal ao planejamento urbano. Somos movidas pelos afetos do medo, aliado ao aspecto da vigilância e controle dos corpos e dos acessos. A circulação de pessoas nestes locais se torna uma subversão afetiva ao isolamento constituído na cidade modernista. Nesta perspectiva de conexões e alianças com o outro, apresentamos a criação de Agroflorestas na região central do Plano Piloto como um sopro na arquitetura modernista através de uma *heterotopia* de Brasília. Uma cidade também para as pessoas.

Vale ressaltar que as agroflorestas constituem parte de um sistema de uso do solo que combina tempo e cultivo de múltiplas espécies de plantas de maneira alternada, promovendo uma pluralidade de convívio neste espaço, dentro de um sistema. De acordo com a definição proposta pela Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (2023): «existem diversos arranjos possíveis, deste sistema que podem se aproximar ecologicamente de uma vegetação nativa através da sucessão natural, restabelecendo processos ecológicos importantes como a ciclagem de

nutrientes, atração de fauna, fixação de carbono [...], até sistemas como policultivos».

O teor múltiplo e ramificado, presente nos sistemas agroflorestais, assemelha-se ao comportamento de um rizoma. Observamos uma descentralização das estruturas estabelecidas no cultivo de uma espécie e a homogeneização da paisagem. Aqui, vemos um universo de singularidades no qual a Agrofloresta possui o potencial de conectar-se com outras espécies, sem ser de maneira hierárquica e sim por atravessamentos. Com isso, constitui-se pelo eixo de dimensões das subjetividades e de agenciamentos providos por uma contra ação nesta nova cartografia da cidade modernista.

Foucault (1998) nos diz que: «À medida que a sua história se desenvolve, pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diversa da original; cada heterotopia tem uma função determinada e precisa na sua sociedade e, essa mesma heterotopia pode, de acordo sincrónico com a cultura em que se insere, assumir uma outra função qualquer» (p. 4).

Ao pensarmos no movimento da região central do Plano Piloto através da circulação de pessoas, o vazio presente nas áreas arborizadas das superquadras agora se apresenta de uma maneira distinta. A coloração verde, amarela e cinzenta, representada pelos ciclos de seca e de chuva na cidade criam uma homogeneização por meio de gramados e árvores de espécies específicas, como mangueiras e jaqueiras. Ao cruzarmos a cidade a pé, nos deparamos com um novo universo verde presente nas agroflorestas. Um ponto de vida em meio à estação seca, uma passagem de resistência a esta estação, gerando novos sentidos à paisagem local. Do som dos passarinhos pelo turno da manhã, aos morcegos à noite, árvores frutíferas fazem sombra para espécies de leguminosas e vegetais em plena simbiose. Rompe-se com o silêncio e o isolamento da presença de vida nesta paisagem urbana transformada pelos afetos através da variação da potência de agir, conforme nos propõe a autora Suely Rolnik (2011): «Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos –sua perda de sentido– e a formação dos outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos» (p. 23).

Desta forma, criam-se microcosmos que se distinguem do espaço real baseado no modelo modernista de cidade. A agrofloresta consegue se sobrepor e potencializar uma circulação de afetos, que em um primeiro momento poderia ser vista como

incompatível à rigidez do plano urbanístico do Plano Piloto e à cultura criada a partir da segregação espacial. Uma fenda se abre em meio ao concreto na composição de novas percepções de mundo, promovendo uma nova experiência relacional com a cidade.

Entre hierarquias e imaginários criados pela utopia e a realidade sobre os modos de se habitar o Plano Piloto, vemos o afeto do medo ter sua potência diminuída por um devir. Ao estabelecermos o devir como um campo do desejo e de transformação na ocupação do espaço urbano através da desterritorialização, cria-se uma heterotopia sobre a cidade de Brasília com o surgimento das agroflorestas. Estas se tornam uma abertura dentro de um grande mapa concebido pelo afeto do pertencimento, ao resgatar as relações entre as pessoas e o espaço urbano no âmbito do coletivo atrelado à ocupação da cidade pelo sensível no contemporâneo.

### **No meio do caminho havia uma agrofloresta**

A prática do caminhar<sup>8</sup> por Brasília torna-se uma abertura cartográfica para uma nova perspectiva sobre a cidade. As distâncias, tanto físicas quanto mentais, provocam um deslocamento entre uma superquadra e outra e algo peculiar se encontra pelo caminho. Poderia ser uma pedra, como diria Carlos Drummond, metaforicamente. No entanto, o obstáculo se assemelha a uma floresta, com comportamento rizomático ao potencializar novas formas de aprender e experienciar o mundo em uma cidade modernista através da estética.

O aspecto de ressignificação do espaço por meio de uma ambiente autossustentável, com plantação de múltiplas espécies de plantas para consumo local, a presença da participação coletiva em mutirões e a recuperação do solo degradado na central do Plano Piloto. Esta é a premissa do webdocumentário: *Agroflorestas no meio do caminho* (Figueiredo 2023). O título apresenta setambém como uma brincadeira ao poema de Drummond. O

<sup>7</sup> A partilha do sensível é um conceito desenvolvido pelo filósofo francês Jacques Rancière (2005) nos diz que: «Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas» (p. 7).

<sup>8</sup> No seu livro, *Walkscapes, o caminhar como prática estética*, Paola Berenstein (2013) comenta a obra de Careri como uma forma de intervenção urbana através do caminhar.

curta-metragem, idealizado por Mariana Alves e dirigido por Lorena Figueiredo, ao longo de quinze minutos, atua como um dispositivo que expõe um mapa afetivo de espaços disciplinares presentes no funcionalismo modernista ao serem afetados pela «agrofloresta urbana».

O projeto se iniciou a partir da ideia da fotógrafa Mariana Alves, ao começar a habitar a Agrofloresta urbana da Superquadra da 206 Norte, no período da pandemia de COVID-19, em meados de 2021. Vale ressaltar que esse espaço surgiu anteriormente, no ano de 2016, por iniciativa do *Coletivo Re-ação*, com o intuito de promover uma conexão entre os princípios provenientes do uso da terra na cidade através do sentido coletivo. Neste movimento entre a reclusão e o acesso ao direito de ir e vir, desterritorializar a cidade gerava uma nova perspectiva de se afetar e permitir ter o encontro com outras pessoas perante o isolamento imposto pela invisibilidade de um vírus.

Sabemos que o cinema é uma arte coletiva e movida pelo encontro a partir de subjetividades. Após o término de um mestrado acadêmico sobre o fenômeno do caminhar em narrativas do cinema brasileiro e argentino e uma pesquisa sobre os afetos e as cidades, a idealizadora do projeto entrou em contato com a cineasta e pesquisadora Lorena Figueiredo, para agregar nessa produção de imagens e de pensamentos sobre a cidade de Brasília. Assim, surge a iniciativa de dirigir este filme e estabelecer pontes com a ideia proposta por Mariana Alves.

O desvelar de mundos proporcionados à temática se une a ideia do webdocumentário em apresentar um cartografia criada pelas agroflorestas urbanas. Ao estabelecermos este método neste processo de escrita e prática, a cartografia não atua de forma isolada e necessita da presença de uma cartógrafa, no caso a pesquisadora-cineasta em atuação. Pelas conexões entre a pesquisa documental e a pesquisa acadêmica atravessada por espaços heterotópicos. A experiência da descoberta da agrofloresta no espaço urbano vai além de um simples registro, visto que o intuito é compor um novo olhar de pertencimento com a cidade em uma paisagem em constante mudança.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para os afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropólogo. (Rolnik 2011, p. 27).

Ao estabelecermos a cartografia como esse ponto de afeto social para a cidade, as agroflorestas se apresentam como elemento propulsor para os devires. Tais transformações se passam tanto no âmbito interno das relações interpessoais entre a comunidade quanto no âmbito externo com a multiplicidade de outras formas de vida existentes na terra. Em um primeiro momento, para quem não conhece um sistema agroflorestal, gera um estranhamento com um conjunto diverso de espécies de árvores, legumes, frutas e vegetais de maneira caótica. Vivemos um processo de todo-um, ao agregarmos o ponto de vista da filosofia sobre o mundo. Criando fendas no concreto contemporâneo para submergir novas associações com a natureza e não as separar, como a humanidade vem fazendo por séculos ao exaurir o uso da terra em prol de uma construção fixa das cidades:

O tempo passou, as pessoas se concentraram em metrópoles e o planeta virou um paliteiro. Mas agora, de dentro do concreto, surge essa utopia de transformar o cemitério urbano em vida. A agrofloresta e a permacultura mostram aos povos da floresta que existem pessoas nas cidades viabilizando novas alianças, sem aquela ideia de campo de um lado e cidade do outro. (Krenak 2020, p. 12).

Nesta perspectiva de abertura, caminhamos em um território constituído pelas superquadras, atravessado pelos espaços da macropolítica dispostos pelo planejamento urbano e a apropriação segmentada criada desde o nascimento de Brasília com a divisão da elite e a periferia. Ao estabelecermos as agroflorestas urbanas no Plano Piloto como um território formado pela esfera da micropolítica, vemos a força do coletivo na ocupação da cidade. Desde o porteiro, o entregador, o morador de rua e/ou o morador da superquadra partilharem do acesso às agroflorestas, o cuidado e o habitar com o local. Compreender que o espaço da rua é público e não se restringe ao uso privado.

Retomamos as falas do Drummond de Andrade (2022)<sup>9</sup> e a alusão ao título do webdocumentário, ao tomarmos a noção de acontecimento da cidade de Brasília e a criação do Plano Piloto

<sup>9</sup> A pesquisadora se refere ao poema «No meio do caminho», de Carlos Drummond de Andrade (2022): «No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/tinha uma pedra/no meio do caminho tinha uma pedra/nunca me esquecerei desse acontecimento/na vida de minhas retinas tão fatigadas/Nunca me esquecerei que no meio do/caminho/ tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra» (p. 29).

como fenômeno para esta análise pelo viés filosófico conectado pelo cinema documental: «havia uma pedra no meio do caminho, havia uma agrofloresta pelo caminho». Entre os campos de disputa de território, ao ter uma agrofloresta pelo caminho como uma pedra, um obstáculo ao modelo implantado por Lúcio Costa. Ressignificar o direito à cidade para todos vai além de um cruzamento banal, pode ser ele a pé para pegar o ônibus nos eixos rodoviários após um dia longo de trabalho ou estudo. Compreendermos que este espaço criado pelas agrofloresta entre os vazios é uma zona afetiva e de pertencimento a quem participa deste espaço urbano cotidianamente. É uma resposta às retinas tão fatigadas impostas pelo dispositivo de poder a partir deste devir proposto com as agroflorestas.

### **Reflexões sobre o webdocumentário**

*Agroflorestas no meio do caminho* é um projeto de documentário, em formato para Internet, com duração de quinze minutos, patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. A partir do encontro entre a realizadora Mariana Alves e a cineasta Lorena Figueiredo, e o roteirista Igor Zeredo de Cerqueira, criou-se um mapa afetivo guiado pela pesquisa de iniciativas movidas pelo afeto de ocupar a região central do Plano Piloto com agroflorestas.

A escolha dos personagens e os espaços de implantação das agroflorestas foram se modificando da premissa inicial de se encontrar agroflorestas apenas na rua. O papel da escuta nas entrevistas preliminares de pesquisa proporcionou um olhar apurado que cruzava as relações humanas com um resgate com o contato com a natureza. Com isso, as noções de uso do espaço urbano entre o público e o privado se entrelaçam para o entendimento de como as agroflorestas agem diante do território de atuação encontrado.

O caminho percorrido por esta narrativa documental aborda outras iniciativas dentro do território urbano, como ações realizadas em escolas e postos de saúde ao trazer uma perspectiva de movimento através das relações de afetos no âmbito interno e externo dos corpos, entre a natureza e as pessoas, entre a cidade e as agroflorestas, entre a cidade e os afetos. Em contraponto à racionalidade neoliberal incorporada aos modos operantes de se viver na cidade. Desta forma, as multiplicidades criadas pelo sistema agroflorestal a partir desta característica afetaram a construção deste filme de maneira coletiva, permitindo compor este grande dispositivo de forças. Vale ressaltar que, no caso deste

artigo, iremos realizar um recorte para análise do estudo de caso da Agrofloresta presente na zona residencial da Superquadra da 206 Norte.

Partindo do gênero documental como propulsor dos rizomas criados entre as relações entre a agrofloresta e as pessoas que habitam a superquadra. Nesta perspectiva, conduzida pela subjetividade dos personagens, adentramos a agrofloresta através da curiosidade do movimento de pessoas e da imagem em devir produzida pela «natureza da floresta» em evidência no centro da cidade. Temos uma visão, em plano geral, de localização com os prédios residenciais e as árvores atravessada por calçadas, sem nenhum movimento de pessoas dentro da superquadra. Escutamos o som de pássaros, sugerindo uma outra forma de vida no local. Corta-se para uma espécie de ponto de vista da agrofloresta, crianças brincam ao redor recortadas pelas folhas das árvores que delimitam uma diversidade arbórea distinta da apresentada anteriormente. Essa massa verde, de maneira desorganizada, possibilita o olhar do espectador para algo novo e que se contrasta aos padrões estabelecidos no desenho urbano do Plano Piloto.

Através destas imagens em devir, o webdocumentário se inicia com uma narração em *off*, trazendo o estranhamento deste amontoado de plantas reunidas. O filme segue alternando a imagem da Superquadra com a entrevista em *on*. Diferente das narrativas concebidas nos anos 1960 pelo Cinema Novo, com a presença de uma «voz de Deus»<sup>10</sup> como recurso de linguagem cinematográfica, o filme apresenta a fala de Priscila Monteiro: «Quando a gente chegou viu que tinha algo diferente na frente do apartamento, do Bloco. Aos poucos, a gente foi vendo que tinha movimento. Desceu e foi interagir. O que é isso aqui que claramente não era um jardim», como uma possibilidade de evocar algo novo. Um afeto que emerge a partir da mudança para a nova residência e do encontro com a agrofloresta em frente à sua janela, na rua.

Bill Nichols (2016) nos diz que: «A voz do documentário pode fazer alegações, propor perspectivas e evocar sentimentos. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer pela força de seu ponto de vista e pelo poder de sua voz. A voz do

<sup>10</sup> A «voz de Deus» ou «voz over» é um recurso de linguagem desenvolvido pelo documentário clássico com o intuito de criar uma voz onisciente, onipresente e com cunho educativo à narrativa.

documentário é a maneira especial de cada filme expressar sua maneira de ver o mundo» (p. 86).

Nesta perspectiva, conduzida pela alternância de relações no dispositivo de poder presente nas cidades, o afeto do medo se torna a base para a fundamentação dos princípios neoliberais de controle dos corpos e de formas de poderão ocupar a cidade. Vemos as imagens do gramado em frente à Superquadra. O movimento de pessoas é delimitado de acordo com o fluxo de horários de pico, pela manhã e ao final do dia, quando trabalhadores cruzam este espaço para pegar um transporte público. No embate entre as imagens de um espaço vazio e a agrofloresta, percebemos uma linha de fuga ao cotidiano. Algumas pessoas começaram a dar uma pausa para interagir com aquele universo novo dentro da cidade, ao colher uma fruta ou um vegetal disponível para todos.

Mesmo que o webdocumentário percorra um caminho clássico de abordagem através do modo expositivo, os personagens apresentam um ponto de vista participativo ao levantar as contradições sobre a ocupação do espaço urbano. Neste deslocamento entre afetar e ser afetado, a voz do organizador do projeto Re-ação, Igor Avelin, é marcante: «A cidade hoje são espaços de escassez. Dentro de uma agrofloresta você tem sombra, frutas, um ambiente agradável de se estar. Isso atrai muitas pessoas. Uma grande reclamação dos moradores é que a agrofloresta atraía pessoas». Essa fala permite desvelar os imaginários coletivos de quem pode usufruir do espaço localizado na região central de Brasília, restrito a uma elite e não às pessoas que cruzam a cidade para trabalhar diariamente.

Ao tomarmos a mudança cartográfica gerada pela agrofloresta urbana, podemos compreender o potencial de agregar e conectar pessoas ao invés de segregar. Através dos mutirões, observamos a força do encontro das pessoas na reapropriação do espaço urbano. O chamamento público e aberto para todas as pessoas que desejam colaborar na manutenção, no cultivo da terra e no cuidado do espaço provoca uma transformação com a produção de subjetividades. Uma resignificação do local, uma reapropriação do espaço pela tomada de consciência do coletivo nos hábitos de se vivenciar a cidade:

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só das relações de forças visíveis em grande

escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade de inteligência e do desejo. (Guattari 2001, p. 8).

### Considerações finais

Ao partirmos da premissa estabelecida no desenvolvimento do webdocumentário *Agroflorestas no meio do caminho*, observamos como as agroflorestas urbanas podem atuar como agente de produção de subjetividades. Pode-se afirmar que as heterotopias emergem e se movem como possibilidades de criar e renovar imagens sobre a área central de Brasília.

O espaço da rua, da superquadra, age como um rizoma no território, compondo relações entre mundos internos e externos para com as atividades proporcionadas pela prática agroflorestal. Nesta perspectiva, moldada pela vivência pelo coletivo, as pessoas desenvolvem novas maneiras de potencializar os afetos. Saem de suas residências e tomam a cidade, ao ocupá-la através de mutirões, conversas e passagens entre uma atividade ou outra, cotidianamente.

Em suma, a reflexão provocada pela construção de heterotopias na cidade modernista proporcionou uma rede de conexões entre as imagens e as subjetividades presentes nas formas de se agenciar com as agroflorestas. Desta forma, permitimos que o encontro realizado através dos mutirões seja uma abertura para a passagem dos afetos, ao criar uma ruptura à vigilância presente nos princípios neoliberais do contemporâneo. Reapropriar-se da cidade também permite compor uma nova narrativa sobre Brasília, através da ressignificação do Plano Piloto e da partilha de uma utopia para todos que a habitam.

### Referências bibliográficas

- BERESTEIN JACQUES, PAOLA (2013). «O grande jogo do caminhar». Em Francesco Careri, *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, pp. 7-16. São Paulo: G. Gili.
- COSTA, LÚCIO (1991). *Plano-piloto de Brasília*. Brasília: Módulo Arquitetura Ltda.
- DARDOT, PIERRE; LAVAL, CHRISTIAN (2016). *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo: Ed. 34.
- DRUMMOND DE ANDRADE, CARLOS (2022). *Algumas poesias*. Ebook.
- EMPRESA BRASILEIRA DE PESQUISA AGROPECUÁRIA (2023). «Definição do sistema agrofloresta proposta pela EMPRAPA». [Consulta: 2023-5-12]. Disponível em <https://www.embrapa.br/agrossilvipastoril/sitio-tecnologico/>

- trilha-tecnologica/tecnologias/sistema-de-producao/sistema-agroflorestal#:~:text=%C3%89%20uma%20forma%20de%20uso,%2C%20frut%C3%ADferas%2C%20madeir%C3%A1veis%20ou%20adubadoras.
- FIGUEIREDO, LORENA (2023). *Agrofloresta no meio do caminho*. [Consulta: 2023-5-12]. Disponível em [https://drive.google.com/file/d/1GkXD9T-JzNiJoun5ayYt0x7S8YsMWLdRB/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1GkXD9T-JzNiJoun5ayYt0x7S8YsMWLdRB/view?usp=share_link).
- FOUCAULT, MICHEL (1998). *De outros espaços*. [Consulta: 2023-5-15]. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>.
- GUATTARI, FELIX (2001). *As três ecologias*. 11.<sup>a</sup> ed. Campinas: Papyrus.
- KRENAK, AILTON (2020). *A vida não é útil*. Ebook, Companhias das Letras.
- NICHOLS, BILL (2016). *Introdução ao documentário*. 6.<sup>a</sup> ed. Campinas: Papyrus.
- RANCIÈRE, JACQUES (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34.
- RICOUER, PAUL (1998). «Arquitetura e narratividade». *Urbanisme*, n.º 303, nov.-dez., pp. 44-51.
- ROLNIK, SUELY (2011). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- SANTOS, MILTON (2006). *A natureza: técnica e tempo, razão e emoção*. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.



# La imagen insurgente. Movilización social, disputa territorial y memorias insumisas durante la insurrección cívica en Nicaragua en 2018

---

SERGIO VILLENA FIENGO<sup>1</sup>

«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».

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Insurrecciones*, 2018, p. 200.

La infrapolítica deviene protesta cuando los que sufren la opresión desgarran el velo del susurro y el disimulo y se levantan contra lo establecido, toman la palabra (alzan la voz, muestran el puño amenazante) y disputan el territorio (ocupan la calle, activan la red). El propósito de este artículo es mostrar cómo las protestas protagonizadas por los vencidos de la historia en la Centroamérica contemporánea movilizan el espacio público para circular el gesto rebelde y mantener la memoria insumisa. Se analiza el caso de Nicaragua en abril de 2018, especialmente el de los familiares de las víctimas de la represión estatal, agrupados en la Asociación Madres de Abril (AMA), y las acciones contenciosas que han realizado para divulgar en el medio no oficial sus ceremonias de duelo y exigencias de justicia.

En el primer apartado se hace una aproximación histórica a cómo las trágicas disputas políticas, libradas desde la concepción de una lucha entre enemigos, han dejado su impronta simbólica en la capital, Managua. A partir de esa contextualización se profundiza en la resignificación de los espacios públicos, producida por los acontecimientos de abril de 2018 con la denominada insurrección cívica y las posteriores acciones represivas del gobierno

<sup>1</sup> Universidad de Costa Rica.

de la pareja Ortega-Murillo. Finalmente, se aborda el desempeño de AMA y las actividades desarrolladas por esta asociación.

### **Managua: la ciudad y las ruinas**

Las ciudades son escenarios privilegiados de las batallas políticas y culturales. Sin embargo, esas luchas territoriales por el control físico y la marca simbólica del espacio público se libran de manera particular. Cada una tiene su devenir histórico, que merece ser conocido, estudiado y narrado a partir del archivo que constituyen las múltiples huellas y memorias que dan cuenta de lo acontecido. La historia de Managua ha sido objeto de constantes y profundas transformaciones físicas y simbólicas, resultado de las intensas luchas políticas que han marcado el devenir del país sobre todo en los últimos cincuenta años.

En una valiosa investigación publicada con el título *Política y memoria en Nicaragua. Resignificaciones y borraduras en el espacio público*, Margarita Vannini (2020) estudia los cambios experimentados por Managua en tres periodos históricos contemporáneos: la década revolucionaria iniciada en 1979, los dieciséis años de gobiernos neoliberales (1990-2006) y la etapa que abre el retorno del Frente Sandinista de Liberación Nacional al poder (2007-2018). La historiadora analiza cómo a raíz del triunfo sandinista en julio de 1979 el gobierno buscó conformar una nueva identidad nacional (la nueva Nicaragua) sustentada en los valores revolucionarios y cómo, luego de la derrota electoral en 1990, el alegato de paz y reconciliación de Violeta Barrios de Chamorro y las acciones de la Unión Nacional Opositora pretendieron borrar los recuerdos del sandinismo e inscribir nuevos sentidos en los espacios públicos. Finalmente, aborda las políticas públicas de la memoria y los discursos que resignifican la historia reciente del país como consecuencia del retorno de Daniel Ortega al gobierno en 2007.

Sin dejar de referir las destrucciones causadas por los catastróficos terremotos de 1931 y 1972, Vannini (2020) se ocupa de las marcas sobre el paisaje urbano producidas por las pugnas políticas, la pretensión de imponer la posteridad y la furia iconoclasta infligida a los lugares de memoria. Así, informa sobre la celebración del Centenario en 1921, el levantamiento y el derribo de la estatua ecuestre de Somoza (sobre la que ironizara Ernesto Cardenal en su poema «Somoza desveliza la estatua de Somoza en el estadio Somoza»), el festejo multitudinario del triunfo de 1979 (que incluyó la demolición de la estatua del dictador) y la construcción de una fuente luminosa para borrar el recuerdo de

la Revolución. También refiere el auge del muralismo urbano y su destrucción por los gobiernos posrevolucionarios, así como las acciones para resandinizar los espacios públicos mediante celebraciones anuales –como la del «37 veces 19»– del aniversario de la Revolución, la construcción de un mausoleo a sus héroes y el atentado con bomba con que se le profana.

Esa aproximación a la historia de Managua, que alterna entre sus momentos críticos y dorados, presta especial atención a las transformaciones sufridas por tres emblemáticos lugares de memoria: la Plaza de la Revolución/Plaza de la República, la Plaza de la Fe Juan Pablo II/Mausoleo de los Héroes y la Plazoleta del Estadio Nacional (estatua ecuestre de Somoza/estatua ecuestre de Sandino). El recorrido por sitios fantasmales poblados de espectros que nunca mueren va moldeando el paisaje urbano, que incluye también otros espacios simbólicos fuertemente disputados como la Loma de Tiscapa. Desde este punto se domina la ciudad. Allí Somoza construyó una fortaleza que fue destruida por la Revolución. Sin embargo, esta, antes de entregar el poder en 1990, comisionó a Ernesto Cardenal instalar ahí mismo una monumental estatua de Sandino, que el sandinismo transfigurado de Ortega y Murillo intentó opacar al colocar a su lado un gigantesco árbol de la vida.

Vannini (2020) reconoce también la emergencia de nuevos lugares de memoria, como las rotondas construidas en los años noventa para agilizar el tráfico, pero también para resignificar el espacio urbano, pues el gobierno local había acordado con la jerarquía eclesiástica la instalación de íconos religiosos en esos nudos urbanos. Con el retorno de Ortega al poder algunas de esas rotondas se convirtieron en sitios de culto a líderes de gobiernos amigos como Hugo Chávez.<sup>2</sup>

En ese recorrido por los más importantes y disputados espacios de la urbe, que podría calificarse como martirizada, Vannini (2020) arranca las imágenes de sus contextos inmediatos y abona nuestra comprensión profunda de la historia política contemporánea y sus huellas en Managua. Mediante la reconstrucción de las políticas de la memoria –que bien podrían denominarse de la (des)memoria y la enemistad– implementadas por los gobiernos de turno, la historia urbana que relata gana densidad y devela los sustratos de la cultura nicaragüense, en particular aquellos que remiten a la configuración del orden patriarcal, la política autoritaria y el uso patrimonial y partisano de los bienes públicos.

<sup>2</sup> Construida en 2013 donde estuvo la rotonda Colón.

Según Vannini (2020), la ciudad está marcada por las huellas de masculinidades ejemplares de «hombres fuertes», que pretenden concentrar el poder y aspiran a la inmortalidad del bronce, el mausoleo y, llegado el caso, de la gigantografía.

En resumen, anota:

Como si fuera una hoja en blanco, cada uno borra y reescribe una narrativa de ese pasado desde su propia mirada interesada en el presente. Esta predilección por construir, inscribir sentidos, destruir, modificar y borrar es una acción política deliberada de invisibilización y eliminación del adversario. Además, parece ser una práctica común que imprime un carácter provisional y transitorio a las políticas públicas y a su expresión en el espacio urbano, como si todo fuese efímero, de corto plazo y sin posibilidad alguna de perdurar. Carentes de un plan de ordenamiento territorial y desarrollo urbano, las obras se hacen y deshacen sin mediar entre ellas la mínima información necesaria para que la ciudadanía participe en estos procesos de transformación de su propio entorno urbano. A diferencia de lo que ocurre en otros países con democracias consolidadas, en Nicaragua los procesos de construcción y demolición se realizan en espacios ciudadanos y con fondos públicos, pero sin tomar en cuenta a la ciudadanía, sin proveerle información ni promover un debate. Esta forma de proceder refleja el carácter autoritario del sistema político, una forma encubierta de corrupción y una mala administración de los fondos públicos, como si construir monumentos y demolerlos no fueran decisiones financiadas con los impuestos de todos los ciudadanos. (Vannini 2020, p. 103).

### **La insurrección cívica y el espacio urbano**

En abril de 2018 estallaron en Nicaragua protestas protagonizadas inicialmente por jóvenes universitarios movilizados en solidaridad con las personas afectadas por los cambios decretados por el gobierno en los regímenes de pensiones. Sin embargo, pronto se hizo evidente que los malestares acumulados eran muchos. Incluían, entre los más recientes, el descontento por el desastre ecológico provocado por los incendios intencionales que asolaron la reserva Indio Maíz, así como el rechazo campesino a la amenaza que significaba el renacido proyecto de canal interoceánico y el despojo sistemático de tierras por parte de colonos respaldados por el gobierno y compañías extranjeras ávidas de extraer recursos naturales. La masividad y extensión que adquirieron las movilizaciones fueron también señales inequívocas de la creciente deriva autoritaria del régimen Ortega-Murillo que

reprimió con brutalidad las protestas con un saldo de, al menos, 350 muertos, miles de detenidos, heridos y exiliados.<sup>3</sup>

Esas protestas sociales masivas y las consecuentes acciones represivas del gobierno incidieron física y simbólicamente sobre el espacio público urbano. Sergio Cabrales (2021) en su artículo «Managua en revuelta: la capital en la oleada de protestas de 2018» señala que, aunque estas se realizaron a lo largo y ancho del país y rompieron con lo que parecía ser la creencia generalizada de que el gobierno tenía pleno control político de los espacios públicos (hegemonía territorial), Managua se convirtió una vez más en escenario privilegiado de las luchas políticas. En particular, identifica tres lugares disputados por los opositores y el gobierno orteguista con un importante valor simbólico para la memoria histórica sandinista: las vías principales, los barrios orientales y las universidades.

Con relación a las vías principales Cabrales (2021) señala que, mientras el viejo centro –privilegiado por Vannini (2020)– permaneció siempre bajo el control oficialista, el nuevo fue disputado por la oposición que logró apropiárselo y convertirlo en territorio bajo su control durante los seis meses más intensos de la protesta. «Implícitamente, al ser ocupados por los opositores, estos les resignificaron, pero sin perder la asociación simbólica a la resistencia revolucionaria, la lucha antidictatorial, y el poder popular» (Cabrales 2021, p. 389).

Si el derribo de la estatua ecuestre de Somoza fue el principal acto iconoclasta perpetrado por la Revolución y la destrucción de los murales la acción más notoria contra la simbología sandinista, los y las insurrectos de abril se ensañaron con el principal símbolo impuesto por el gobierno de Ortega y Murillo sobre el espacio público: los árboles de la vida. Se trataba de esculturas metálicas gigantescas, elaboradas con una estética que podría calificarse como *kitsch* o *new age*, en forma de árboles pintados con colores brillantes e iluminados con cientos de bombillas. Fueron introducidos por el orteguismo durante la conmemoración del 34 aniversario del triunfo de la Revolución el 19 de julio de 2013; desde entonces, más de un centenar de estos árboles<sup>4</sup> fueron

<sup>3</sup> Una cronología de los acontecimientos ocurridos entre el 18 de abril y el 19 de septiembre de 2018 se encuentra disponible en <https://www.huellasdeimpunidad.org/linea-de-represion/>. Estudios sobre esa coyuntura aparecen en las compilaciones de Aguilar, De Gori y Villacorta (2019), Cortés, López y Moncada (2020) y Ortega Hegg *et al.* (2020).

<sup>4</sup> Un análisis de sus características se encuentra disponible en <http://www.laprensa.com.ni/2017/02/05/suplemento/la-prensadomingo/2177251-10-cosas-no-sabias-los-arboles-la-vida>.

plantados en las principales arterias de la capital y otras ciudades nicaragüenses (figura 1).



**Figura 1.** Derribo de árboles de la vida en Managua, 2018.

**Fuente:** Arce (2018).

Mientras el gobierno destinó vigilantes armados para preservar los árboles de la vida que escaparon a la furia de la multitud, situados sobre todo en el viejo centro, los chayopalos –como los llama la población en referencia a la primera dama y vicepresidenta Rosario (Chayo) Murillo– derribados en el nuevo centro no fueron reinstalados por el régimen que aceptó implícitamente su derrota simbólica.<sup>5</sup> Según Cabrales (2021), «La discrepancia entre las vías principales del nuevo centro, donde [los árboles de la vida] fueron totalmente erradicados, y el viejo centro, donde aún permanecen

<sup>5</sup> Lo que sí hizo el régimen fue intentar recuperar para sí el símbolo de Sandino, disputado por algunos manifestantes, que plasmaron nuevas pintas con la imagen del héroe en los muros junto a consignas antiorteguistas. También dibujar de azul y blanco los pedestales de algunas estatuas, que fueron sucesivamente pintadas de rojo y negro por parte de militantes sandinistas. Como respuesta, muchos gobiernos municipales afines al régimen levantaron monumentos a Sandino en parques y otros espacios públicos. Véanse las notas del portal ortegista *El 19 Digital*: «Construyen monumentos al general Sandino en todo el país»; «Conozca los nuevos monumentos dedicados al general Sandino en Nicaragua»; «Monumentos: el general Augusto C. Sandino en cada palmo de mi Nicaragua».

instalados, confirma la geolocalización contrastante de ambas movilizaciones durante esos meses» (p. 393). Ese clivaje territorial también se pudo constatar en los muros situados en ambos centros: en el nuevo proliferaron los colores azul y blanco y los grafitis contra el gobierno, mientras en el «impenetrable viejo centro predominaban decoraciones roja y negra (asociadas a sandinistas) y pintas en apoyo a la presidencia de Ortega. Una vez recuperado el dominio sobre toda la capital, la alcaldía de Managua y simpatizantes progubernamentales borraron los grafitis contra el presidente» (Moncada 2018 citado por Cabrales 2021, p. 393).

Fuera de los centros también existieron disputas territoriales y simbólicas entre el gobierno y la oposición. Cabrales (2021) destaca dos escenarios contenciosos: los barrios orientales, tradicionalmente sandinistas, y los campus de distintas universidades, públicas y privadas. En el caso de los primeros, la pérdida sandinista se debió a la represión gubernamental que estimuló la movilización opositora de la población que:

levantó barricadas, hicieron concentraciones, cacerolazos y pequeñas marchas barriales en rechazo a la represión. De estas expresiones de protesta, las barricadas de adoquines fueron particularmente significativas en la memoria revolucionaria y activaron rápidamente un poderoso marco entre los manifestantes, quienes crearon paralelos entre las dos movilizaciones: la de 1979 contra Somoza, y la de 2018, contra Ortega [...] La limpieza de estas barricadas fue interpretada entre los sandinistas como una victoria sobre los «tranques golpistas» para permitir la libre circulación [...], haciendo constantes referencias a las gestas del mismo mes en la misma zona capitalina en 1979. (Cabrales 2021, p. 393).

Similares movilizaciones y tranques se dieron en otros territorios fuera de Managua con tradición sandinista, como Estelí, León y Matagalpa. Destacada, sobre todo por su pasado militante y combativo durante la Revolución, fue la localidad de Masaya. Precisamente, en el barrio indígena de Monimbó, bastión en la insurrección que derrocó a los Somoza en 1979 –como lo ilustra el imprescindible documental *Torovenado, espíritu de Monimbó* (2019)–, florecieron otra vez las barricadas y las festivas manifestaciones de protesta y luego de la brutal represión las también multitudinarias expresiones de duelo.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Véase la reseña de Julián Carax «Cultura ancestral de Monimbó como expresión de lucha cívica. ¿Es el arte popular un camino para la liberación

Por su parte, los campus de las universidades públicas de Managua, así como de la jesuita Universidad Centroamericana, fueron disputados por el movimiento estudiantil y las fuerzas represivas del gobierno. Especialmente dramático fue el asedio armado de los militares y paramilitares del régimen a los estudiantes atrincherados en la Universidad Nacional Politécnica, quienes transmitieron en vivo desde sus redes sociales; el saldo inicial fue de un muerto y varios heridos. Algo similar ocurrió en la iglesia Divina Misericordia. El feroz cerco a los jóvenes de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua refugiados en el templo duró al menos quince horas. Los balazos de grueso calibre disparados por los represores fueron dejados tal cual por los curas como huellas para que nadie olvidara.<sup>7</sup> A sangre y fuego el gobierno recuperó el control de las universidades. Las represalias contra los movilizados resultaron en la expulsión de 147 estudiantes. Sus registros académicos fueron destruidos y perdieron así la posibilidad de continuar sus estudios superiores. Muchos de ellos se exiliaron en Costa Rica y otros países.

Cabral (2021) no lo menciona, pero la disputa entre el gobierno y la oposición incluyó, además, algunas infraestructuras religiosas, sobre todo católicas, que operaron como lugares de reunión y refugio para los movilizados. Estas fueron ferozmente atacadas por los simpatizantes del gobierno que identificaron entre sus enemigos a varios religiosos, algunos de ellos encarcelados o desterrados. Siendo la población nicaragüense en su mayoría devota, la protesta ciudadana –sobre todo cuando se multiplicaron las muertes– fue acompañada tanto por símbolos como por representantes de la Iglesia católica. Como consecuencia, algunas barricadas devinieron altares y no pocas marchas asumieron el carácter de procesiones; por contraparte, las celebraciones religiosas (como la de la Purísima) adquirieron un evidente tinte político.

Con el fin de amedrentar a curas y feligreses, Edén Pastora, comandante sandinista pasado a la contra, que luego se reconcilió con el sandinismo y devino fiel seguidor del régimen de Ortega, profirió amenazas de muerte contra los religiosos que apoyaban a los manifestantes: «Que no se olviden los curas

---

colectiva?» y la nota «Lanzan corto documental sobre el espíritu rebelde de Monimbó», de Franklin Villavicencio, sobre la importancia y significado histórico del Torovenado y otras expresiones populares como símbolos de resistencia (Blandón 2003).

<sup>7</sup> Véase «Divina Misericordia», de Gabriela Selser (2023); y el reportaje «Los balazos en la iglesia Divina Misericordia, huellas de la represión en Nicaragua», de Matilde Córdoba.

que las balas también traspasan sotanas», a las cuales monseñor Silvio Baéz respondió: «Sí, las balas nos pueden asesinar, pero jamás matarán nuestra fe ni nuestra vocación de estar siempre al lado del pueblo» (citados por Selser 2023, p. 117). En 2023, el gobierno prohibió «por razones de seguridad» la celebración de fiestas patronales, procesiones y el Vía Crucis del Viernes Santo.<sup>8</sup>

### **Memoriales públicos para las víctimas de la represión**

Tras el saldo de al menos 350 fallecidos que dejó la represión cabe preguntarse: ¿cómo se procesaron socialmente esas muertes?; ¿cómo sucedieron los actos fúnebres y de duelo por las víctimas? El asesinato de manifestantes por parte de las fuerzas represivas añadió combustible y matices trágicos a la protesta al introducir un nuevo y poderoso motivo para la movilización: los funerales de los asesinados, el reclamo por las vidas arrebatadas y el llamado a conservar la memoria de quienes, a partir del momento de su inmolación, pasaron a convertirse en héroes y mártires de la lucha.<sup>9</sup>

Tras las primeras muertes se conformó el Movimiento Madres de Abril. Este inició sus demandas de justicia con la disputa del espacio público mediante marchas, ocupaciones de rotondas y levantamiento de memoriales. En mayo de 2018 convocó a la Madre de Todas las Marchas, un acto de duelo en movimiento realizado de manera multitudinaria el Día de la Madre, que en Nicaragua se celebra el 30 de abril. La manifestación, que logró congregarse entre 500 mil y un millón de personas, la mayoría vestidas de blanco con banderas azules y blancas, pancartas con reclamos de justicia para las víctimas y símbolos religiosos, tuvo lugar en el nuevo centro. Comenzó en la rotonda Jean Paul Genie y se dirigió hacia la UCA. Por su parte, el gobierno organizó para ese mismo día una contramanifestación, en la también emblemática rotonda Hugo Chávez (Avenida Bolívar), con la programación de una cantata en honor a las madres.

<sup>8</sup> En su crónica «La noche», Selser (2023) relata que, si bien la celebración de la Purísima apenas se realizó en las calles, «en muchas casas del país las personas colocaron las fotos de sus presos: el campesino Medardo Mairena, la futura doctora Amaya Coopens, el dulce Byron Estrada luciendo orgulloso su toga y su birrete. / Y en la casa de doña Rita, en León, hubo 355 veladoras encendidas: una para cada uno de los asesinados» (p. 163).

<sup>9</sup> Irónicamente, el sandinismo instauró –apelando de manera directa al imaginario cristiano reinterpretado por la Teología de la Liberación– el culto a los mártires y a los héroes como un elemento fundamental de la movilización, tanto en el periodo de insurrección como en la guerra civil que estalló luego del triunfo sandinista.

Se reprimió duramente –con la participación de francotiradores que apuntaron a matar– la manifestación pacífica convocada por las Madres de Abril. Según el Centro Nicaragüense de Derechos Humanos fueron al menos 16 fallecidos y 88 lesionados en todo el país. Ese evento se bautizó como la Masacre del Día de las Madres. Amanda López de Gahona, madre del periodista Ángel Gahona, asesinado por simpatizantes del gobierno en Bluefields el 21 de abril, declaró lo que, probablemente, era el sentimiento predominante entre la población nicaragüense: «nunca pensaron [las personas manifestantes] que sería irrespetado el dolor de las madres y de las familias que apoyaron la marcha» (Gutiérrez 2018).

Pero ese irrespeto no cesó con la masacre. Más allá de la brutal represión y del hostigamiento cotidiano a las familias de las víctimas para que no denunciaran los crímenes ni se movilizaran en demanda de justicia, el ensañamiento del gobierno Ortega-Murillo se pudo constatar clara y públicamente cuando sus simpatizantes destruyeron –al menos en dos ocasiones– un precario memorial, compuesto por cruces e imágenes de los asesinados, colocado por las familias dolientes en la rotonda Jean Paul Genie<sup>10</sup> y devenido lugar de memoria.

Así lo relata Gabriela Selser (2023):

Ya vacía de «arbolatas», la rotonda en la avenida Paul Genie, que atraviesa la carretera a Masaya a la altura del kilómetro 8, se convirtió en un sitio de memoria al que acudían a diario grupos de personas a encontrarse y honrar a los muertos. Lo hicieron durante cinco meses, entre abril y septiembre de 2018, hasta que la policía finalmente prohibió las manifestaciones [...] Cada tres o cuatro noches, el régimen mandaba a sus grupos de choque a destruir el santuario, que volvía a levantarse al día siguiente con nuevas cruces blancas y pancartas con las fotos de los estudiantes asesinados en las protestas. Y bajo sus rostros, flores, muchas flores de todo tipo, cortadas de los patios más humildes. (pp. 125-126) (figura 2).

<sup>10</sup> Jean Paul Genie fue un adolescente asesinado impunemente el 28 de octubre de 1990 por los escoltas del general Humberto Ortega Saavedra, hermano de Daniel Ortega y comandante del Ejército Sandinista, cuando se dirigía en automóvil a su domicilio. Según la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, «Cuando [Genie] conducía en la carretera se encontró con una caravana de vehículos con efectivos militares, quienes, al ver que los trataba de sobrepasar, le dispararon con sus armas. Luego de ello Jean Paul Genie Lacayo fue abandonado en la carretera y murió de shock hipovolémico a consecuencia de la hemorragia» («Ficha técnica: Genie Lacayo vs. Nicaragua» 1994, s. p.).



**Figura 2.** Managua, septiembre de 2018. Cruces destruidas en la rotonda Jean Paul Genie.

**Fuente:** Moncada (2018).

No satisfecho con destrozarse los improvisados altares para negar a las familias el derecho a realizar el duelo por sus muertos el gobierno instaló en esa rotonda una serie de coloridos arreglos navideños (ángeles, osos, cajas de regalo y árboles de navidad, entre otros) para dar la impresión de retorno a la normalidad y de una feliz navidad. Es inevitable recordar la frase de Walter Benjamin (2012) en la que advierte que «ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que este vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer» (p. 171). Pero, realmente, ¿no ha cesado de vencer?

### **Museo AMA y No Olvida: la memoria en tiempos digitales**

«¿Qué podemos hacer con todo este dolor?, nos preguntamos alguna vez. Y nuestra respuesta ha sido: debemos colectivizar el dolor, el amor, la esperanza, la memoria y la lucha por la justicia».

EMILIA YANG, en *AMA y No Olvida*,  
*Museo de la Memoria Contra la Impunidad*, 2018, p. 16.

El ultraje a los muertos no solo se hizo evidente en la represión de la marcha, en la destrucción de memoriales públicos, en el hostigamiento a las familias dolientes durante los funerales o los actos de reclamo de justicia al punto de profanar las tumbas, sino que también alcanzó la estigmatización de los fallecidos con el fin de

mancillar su reputación.<sup>11</sup> Los más altos funcionarios del gobierno, incluida la vicepresidenta y primera dama, se dieron a la tarea de proferir crueles epítetos contra los movilizados y las víctimas al tacharlos de delincuentes, terroristas, traidores a la patria, etc. La voz oficial trataba de deshumanizar a los manifestantes al denominarlos «puchitos», «minúsculos», «mediocres» (al decir de Rosario Murillo), merecedores de la muerte y el oprobio; es decir, seres abyectos cuyas muertes no merecían ser lloradas ni siquiera por sus familiares. La población respondió a esos insultos con la consigna: «Eran estudiantes, no eran delincuentes» (figura 3).



**Figura 3:** Managua, 24 de mayo de 2018. Plantón en solidaridad con las Madres de Abril. Fuente: Mejía Peralta (2018).

Más orgánicamente, contra esa intención de escamotear su responsabilidad por las muertes de los manifestantes, surgió AMA. La agrupación creó, con apoyo de la Academia de Ciencias de Nicaragua y el Centro Nicaragüense de Derechos Humanos, un museo

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, «Destruyen tumba de Gerald Vásquez, asesinado durante represión de 2018» (2023). También destacó el acoso de simpatizantes sandinistas a los dolientes durante el funeral del poeta y sacerdote Ernesto Cardenal, declarado enemigo por la pareja presidencial; véase, entre otros, «Se cumplen dos años en que turbas asaltaron el funeral de Ernesto Cardenal» (2022). Para evitar que su tumba fuera profanada, el entierro del que fuera ministro de Cultura durante la Revolución se realizó en secreto en algún lugar de la isla Mancarrón (archipiélago de Solentiname), donde este había fundado una comunidad cristiana en los años sesenta.

propio denominado AMA y No Olvida, Museo de la Memoria Contra la Impunidad, que tuvo como propósito contribuir a dignificar a las víctimas y honrar su memoria. Como señala su página oficial, «los familiares de la víctimas –especialmente madres, padres, tías y hermanas de los asesinados– crearon [...] AMA con el objetivo de luchar juntos por defender la verdad y alcanzar justicia por los crímenes de lesa humanidad cometidos por el gobierno, así como la reparación integral para las víctimas y garantías de no repetición».

Entre las actividades realizadas con el fin de construir una memoria en caliente, AMA y No Olvida (2018) realiza una «labor de amor» que incluye la construcción de geografías de la verdad con la participación de testigos referenciales y presenciales convocados según la diversidad territorial, urbana, rural, étnica, cultural y de género. El objetivo es que familiares y testigos realicen un mapeo a mano alzada de los hechos y circunstancias que rodearon el asesinato de sus víctimas. Así, «los testimonios se articulan mediante recorridos que pueden mostrar con mayor detalle los tiempos, espacios, condiciones y circunstancias en que las víctimas fueron privadas del derecho a la vida como consecuencia de la acción represiva del Estado» (p. 14). Los georrelatos señalan y registran los hechos al tiempo que aspiran a «avanzar en el esclarecimiento de la verdad a través de la identificación de actores institucionales responsables y de los patrones que han predominado según línea de tiempo y territorialidad» (p. 14), de manera que sea posible establecer el vínculo entre memoria y justicia.

A partir de esos datos, el colectivo ha construido un archivo de acceso público a través de un sitio *web* interactivo que presenta semblanzas de cada una de las personas asesinadas por el régimen y con fotografías, videos y testimonios de familiares y allegados. Esa información es presentada en forma de altares, físicos y virtuales, en los que se rinde homenaje a las víctimas de la represión y se contesta la narrativa oficial que busca negar la responsabilidad gubernamental en los asesinatos y prohibir a las familias dolientes honrar a sus muertos.

En su crónica «La memoria pincha hasta sangrar», Gabriela Selser (2023) se ocupa de la única exposición presencial que realizó el museo en Nicaragua en las instalaciones del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica el 30 de septiembre de 2019 (figura 4). La periodista hace un conmovedor recuento de algunos de los objetos cotidianos donados por las familias para la construcción de los altares. Como señala el lema del museo: «¡Eran ciudadanos, estudiantes, profesionales, trabajadores, artesanos, indígenas, campesinos, productores, mujeres y prisioneros políticos!»:

En el recorrido por los altares de adoquines uno podía ver diplomas, cartas, pelotas de fútbol y el primer osito de peluche de Hammer Johel García, de 19 años, que murió durante un ataque policial en Tipitapa el 20 de abril de 2018. [...] también se exhibían zapatos, máscaras, lentes, guitarras, flautas y algunas de las armas usadas, como morteros y huleras. La toga con la que se graduó Moroni López García, el largo vestido rojo de Sandor Dolmus, el monaguillo de 15 años abatido a balazos cuando protestaba junto a estudiantes en la ciudad de León, y la gorra de trapo que llevaba puesta Marcelo Mayorga, el comerciante de la hulera, cuando fue asesinado a balazos en Masaya. (pp. 198-199).



**Figura 4.** Managua, septiembre de 2019. Altar-barricada dedicada a personas asesinadas por la represión, exposición AMA y No Olvida.

**Fuente:** AMA y No Olvida, Museo de la Memoria Contra la Impunidad (2018).

Según la directora del museo, Emilia Yang, el proyecto utiliza «métodos de arte y diseño colectivos y participativos, con una combinación de investigación social y acciones pedagógicas y comunitarias en condiciones de clandestinidad» con el fin de que «las historias de las víctimas viajen más allá de sus hogares y de sus familias y logren, a pesar del estado de excepción de facto que impera en Nicaragua, transformar cualquier espacio público y privado en un sitio de memoria colectiva». Más aún, amplía Yang (AMA y No Olvida, Museo de la Memoria Contra la Impunidad 2018):

Construimos la memoria como la historia viva y encarnada, que lucha por no ser olvidada. En los múltiples espacios que hemos creado, las víctimas, nuestras víctimas, están PRESENTES. El concepto de museo-altar permite honrarlos y a la vez contar la verdad de quiénes eran, qué les sucedió y fortalecer la demanda de justicia que hacemos junto al pueblo de Nicaragua. Nuestro esfuerzo muestra que las víctimas no eran personas anónimas, mucho menos criminales, como ha pretendido exhibirlas la dictadura en Nicaragua. ¡Eran jóvenes estudiantes, trabajadores, ingenieros, periodistas, artistas, artesanos, campesinos, productores, padres e hijos defendiendo la libertad de sus familias y comunidades! Y así, honrándolos siempre al caminar, seguiremos sembrando su memoria para que florezca, crezca y viva llena de verdad y justicia. (p. 17).

El museo-altar congrega a las familias dolientes y busca esclarecer la verdad y exigir justicia con investigaciones participativas y actividades expositivas tanto presenciales como virtuales. AMA y No Olvida lleva adelante una intensa labor de artivismo que ha extendido sus acciones mucho más allá del espacio nacional nicaragüense con la participación en múltiples encuentros internacionales. El propósito ha sido honrar la memoria de las víctimas de la represión gubernamental y dar a conocer los crímenes políticos acaecidos en Nicaragua desde abril de 2018. Con el estímulo de la agencia de los actores democráticos a lo largo y ancho del país y la convocatoria a la solidaridad internacional se busca hacer justicia con las familias dolientes y «resignificar la vida, movilizar experiencias, abrir horizontes y enaltecer personas y comunidades en resistencia» (AMA y No Olvida, Museo de la Memoria Contra la Impunidad 2018, p. 19).

## Conclusiones

A lo largo de su historia Nicaragua ha atravesado una serie de disputas políticas que han dejado saldos trágicos. El espacio público urbano ha registrado las huellas de esas luchas, con frecuencia encarnizadas, al haber sido sometido a continuas y profundas resignificaciones. Así, la ciudad fue marcada a sangre y fuego durante la dictadura somocista, la revolución sandinista, los gobiernos neoliberales y el sandinismo transfigurado. Ese ha sido el contexto histórico de las transformaciones físicas y simbólicas del espacio público en la coyuntura iniciada con las multitudinarias protestas de abril y mayo de 2018, que fueron brutalmente reprimidas por el gobierno Cristiano, Socialista y Solidario conducido por Ortega y Murillo.

La desmesurada respuesta gubernamental a las movilizaciones no solo implicó la represión de las manifestaciones y la destrucción de los sitios de memoria improvisados, sino que también se ensañó

con los fallecidos y las familias dolientes. Entre las múltiples acciones espontáneas para resistir la opresión y el oprobio destacó la conformación de un movimiento organizado de familiares de las personas asesinadas que llevan adelante el proyecto Museo AMA y No Olvida, creado con el fin de contrarrestar esos actos de negación y ultraje. Con una metodología participativa convoca a reconstruir la verdad de los hechos, identificar a los responsables, vindicar a los caídos y buscar justicia a partir de la realización de actividades presenciales y virtuales tanto en territorio nicaragüense como en el extranjero. AMA y No Olvida es un extraordinario ejemplo de cómo realizar trabajos de la memoria inmediatos en contextos altamente represivos en tiempos en que el concepto de arte público trasciende el espacio físico nacional para ampliarse a la esfera virtual global, donde también se libran batallas políticas y culturales.

## Referencias bibliográficas

- AGUILAR, ALEKSANDRER; DE GORI, ESTEBAN; VILLACORTA, CARMEN ELENA (eds.) (2019). *Nicaragua en crisis*. Buenos Aires: Clacso.
- AMA Y NO OLVIDA, MUSEO DE LA MEMORIA CONTRA LA IMPUNIDAD (2024). *AMA & Construye la memoria. Libro arte interactivo*. [Consulta: 2024-11-11]. Disponible en [https://www.museodelamemorianicaragua.org/wp/content/uploads/2024/08/LibroArteInteractivo\\_Espanol2024.pdf](https://www.museodelamemorianicaragua.org/wp/content/uploads/2024/08/LibroArteInteractivo_Espanol2024.pdf).
- ARCE, NÉSTOR [@NestorArce] (2018). «Luego de botar un "árbol de la vida", la Juventud Sandinista ha ingresado a la Universidad Nacional de Ingeniería» [Tweet]. [Consulta: 2022-11-11]. Disponible en <https://twitter.com/NestorArce/status/1019965238261768192/photo/1>.
- BENJAMIN, WALTER (2012). «Sobre el concepto de historia». En *Escritos políticos*, pp. 167-184. Madrid: Abada.
- BLANDÓN, ERICK (2003). *Barroco descalzo*. Managua: Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense.
- CABRALES, SERGIO (2021). «Managua en revuelta: la capital en la oleada de protestas de 2018». *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 46, n.º 2, pp. 1-18.
- CHÁVEZ, HELENA (2012). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: MUAC.
- CORTÉS, ALBERTO; LÓPEZ, UMANZOR; MONCADA, LUDWING (eds.) (2020). *Anhelos de un nuevo horizonte. Aportes para una Nicaragua democrática*. San José: Flacso.
- «Destruyen tumba de Gerald Vásquez, asesinado durante represión de 2018» (2023). *100%Noticias*. [Consulta: 2023-6-8]. Disponible en <https://100noticias.tv/nacionales/124109-profanan-tumba-gerald-vasquez-asesinato-2018/>.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (2018). *Insurrecciones*. Barcelona: Museu Nacional D'Art de Catalunya-Jeu de Paume.

- «Ficha técnica: Genie Lacayo vs. Nicaragua» (1994). *Corte Interamericana de Derechos Humanos*. [Consulta: 2024-4-6]. Disponible en [https://www.corteidh.or.cr/CF/jurisprudencia2/ficha\\_tecnica.cfm?nId\\_Ficha=278](https://www.corteidh.or.cr/CF/jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nId_Ficha=278).
- GUTIÉRREZ, NOELIA CELINA (2018). «Madres de abril condenan masacre en Nicaragua». *Diario Metro* [Consulta: 2018-6-12]. Disponible en <https://web.archive.org/web/20180612185129/http://diariometro.com.ni/nacionales/178371-madres-de-abril-muertes-nicaragua-masacre-daniel-ortega/>.
- JELIN, ELIZABETH (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JELIN, ELIZABETH; LANGLAND, VICTORIA (comps.) (2003). *Monumento, memorias y marcas territoriales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JELIN, ELIZABETH; LONGONI, ANA (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MEJÍA PERALTA, JORGE (2018). «Plantón en solidaridad con las Madres de Abril». [Consulta: 2022-11-11]. Disponible en <https://www.flickr.com/photos/mejiaperalta/40627242080/in/album-72157669545053058/>.
- MONCADA, ROY (2018). «Orteguistas destruyen memorial a víctimas de la represión en la rotonda Jean Paul Genie» [en línea]. *La Prensa*, 1 de septiembre. [Consulta: 2022-10-12]. Disponible en <http://laprensani.com/2018/09/01/nacionales/2466084-orteguistas-destruyen-memorial-a-victimas-de-la-represion-en-la-rotonda-jean-paul-genie>.
- ORTEGA HEGG, MANUEL; AGUDELO BUILES, IRENE; MARTÍNEZ CRUZ, JESSICA; SÁNCHEZ, MARIO; OSORIO MERCADO, HLORELEY; PÉREZ REYNOSA, JESSICA; RAMÍREZ, SERGIO; CASTILLO RODRÍGUEZ, HELLEN; GÓMEZ, JUAN PABLO (2020). *Nicaragua 2018: La insurrección cívica de abril*. Managua: UCA Publicaciones.
- RAMÍREZ, SERGIO (2007). *Adiós, muchachos*. Madrid: Alfaguara.
- «Se cumplen dos años en que turbas asaltaron el funeral de Ernesto Cardenal» (2022). *Nicaragua investiga*. [Consulta: 2023-5-6]. Disponible en <https://nicaraguainvestiga.com/memoria/77213-se-cumplen-dos-anos-en-que-turbas-asaltaron-el-funeral-de-ernesto-cardenal-asi-se-dieron-los-hechos/>.
- SELSE, GABRIELA (2023). *Crónicas de abril. La verdad sobre la rebelión de 2018 en Nicaragua*. México: Selser, Gabriela.
- ORTEGA, TANIA (2019). *Torovenado, espíritu de Monimbó*. [Consulta: 2022-10-12]. Disponible en <http://youtu.be/qqLiVvOS0Ck?si=D-wxzs6LCs59SBGaS>.
- «Ortega vacía de procesiones la Semana Santa en Nicaragua». [Consulta: 2023-4-6]. Disponible en [https://amp.dw.com/es/ortega-vac%C3%ADa-de-procesiones-la-semana-santa-en-nicaragua/a-65254423#amp\\_tf=De%20%251%24s&aoh=17588914364488&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com](https://amp.dw.com/es/ortega-vac%C3%ADa-de-procesiones-la-semana-santa-en-nicaragua/a-65254423#amp_tf=De%20%251%24s&aoh=17588914364488&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com).
- VANNINI, MARGARITA (2020). *Política y memoria en Nicaragua. Resignificaciones y borraduras en el espacio público*. Guatemala: F&G Editores.



## ¡Ya basta! Memoria, tierra y violencia en el proyecto *The Patchwork Healing Blanket*

CECILIA ITZEL NORIEGA VEGA<sup>1</sup>

Como respuesta al alarmante aumento de la violencia de género y del extractivismo creciente del que es víctima la naturaleza el 26 de enero de 2020 se expusieron en la explanada del Zócalo de la Ciudad de México cientos de mantas en solidaridad con las mujeres, los niños y el medioambiente. Estas piezas eran parte del proyecto conceptualizado por Marietta Bernstorff titulado *The Patchwork Healing Blanket*, que construyó una red de colaboración entre curadoras, historiadoras, escritoras y artistas de diferentes partes del mundo con la intención de protestar y pedir un alto a la violencia. Cada una propuso telas bordadas, impresas, tejidas e intervenidas con múltiples materiales que hacían referencia al tema desde sus procesos subjetivos y afectivos para adquirir sentido en la colectividad.

En la confección de las piezas se empleó la técnica del *patchwork* –utilizada históricamente como una estrategia feminista–, en la que se unen retazos de tela para crear una cobija que sirva de protección contra el frío. Así, se juntaron las creaciones enviadas por las participantes de diferentes partes del mundo para construir una manta de sanación y curación ante la violencia. Además de los cientos de mapas que se conformaron de forma colectiva, también se realizaron varios libros donde se utilizaron fotografías, bordados, impresiones, entre otros recursos, para denunciar este flagelo. El trabajo inició en 2019; sin embargo, todavía se encuentra en construcción, pues se continúan recibiendo mantas.

A partir de este proyecto de arte público cabe preguntarse por las posibilidades de las producciones artísticas para crear

<sup>1</sup> Universidad Iberoamericana.

memorias críticas a través de su incursión en este espacio. Asimismo, vale cuestionar la manera en que el arte puede dar cuenta de las relaciones entre la violencia de género y hacia la naturaleza. De esta forma, se considera que *The Patchwork Healing Blanket* crea una memoria crítica que reconoce el dolor, los afectos y sentimientos más allá de los marcos artísticos, apela a la colectividad e interdisciplinariedad, al tiempo que explica los mecanismos simbólicos que conducen a la violencia hacia las mujeres y la naturaleza.

### **Vamos a protegernos: cuerpo, naturaleza y violencia**

*The Patchwork Healing Blanket* se ha desplegado en diversos espacios públicos. La primera presentación ocurrió el 26 de enero de 2020 en la explanada del Zócalo, en la Ciudad de México, con la exhibición de 500 mantas. Luego se realizó una exposición digital en la galería virtual de Social and Public Art Resource Center (SPARC), organización que tiene el propósito de producir, preservar y promover producciones artísticas relacionadas con el activismo. Esta incursión permitió difundir las obras que conforman el *patchwork*. Además, se expuso en 2021 en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, en Oaxaca, y en 2022 en el Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita, en Pátzcuaro, Michoacán. De igual forma, algunas mantas se han presentado de manera individual en otras exposiciones como *¡Vivas estamos, estamos vivas! Violentómetro: activismo y género en la CdMx* en el Museo Regional de Guanajuato durante el Festival Internacional Cervantino en 2022.

A través de estas acciones, el proyecto ha construido una memoria crítica sobre la violencia hacia la mujer, la niñez y el medioambiente entendida no como un registro lineal o cronológico de los hechos del pasado, sino como una rearticulación de lo acontecido que posibilita transformar el presente, pero que requiere un trabajo que le permita salir a la luz. De esta manera, las diversas telas evocan la individualidad y subjetividad de las participantes. Así, todas las mantas son únicas, vinculadas con las experiencias y vivencias de cada mujer. No obstante, sin dejar de reconocer la individualidad, el *patchwork* es una actividad plenamente colectiva.

Elizabeth Jelin (2001) explica que en la selección de lo que se preserva y conmemora hay una política de conservación de la memoria; sin embargo, hay huellas que no constituyen memorias a menos que sean evocadas y colocadas en un marco que les otorgue sentido. Por eso, para Jelin (2001) es muy importante el

testigo, una persona capaz de establecer una escucha comprensiva y empática para la articulación del recuerdo (figura 1).



**Figura 1.** Manta 6.\*

Fuente: SPARC (2020).

\* De izquierda a derecha: *¡Ya basta! ¡No más!*, Glen Rogers, Estados Unidos/México; *No más violencia/Stop*, Cheryl Kanuck, Estados Unidos; *Empatía*, Martha Montero, México; *La tierra y la mujer*, Miriam Esther Reyes Álvarez, México; *Vivir sin miedo/Live without fear*, Device Deneb Sandin, Alma Méndez y Esther Lara, México; *Vamos a protegernos*, Corina Blázquez Garf; *En un lecho de rosas*, Ligia Eugenia Santillán Castellanos, México; *Protejan las vidas de nuestras mujeres*, Cynthia Hurtado, Estados Unidos; *Amor*, Ira Bernstorff, México.

Una cuestión determinante en *The Patchwork Healing Blanket* es la conformación de una red de colaboración para visibilizar y dar cuenta de una problemática global; de ahí que esta recuperación sea un trabajo de la memoria en sí mismo. Lo que ocurrió en el Zócalo fue muestra de ello. Se pudo observar a las mujeres reunidas en un acto de cooperación que habla del afecto y la experiencia individual que solo cobra sentido en la colectividad (figura 2).



**Figura 2.** *The Patchwork Healing Blanket*, Zócalo, 2020.

**Fuente:** archivo documental de la artista Norma Patiño.

La red de colaboración entre mujeres que establece *The Patchwork Healing Blanket* para hablar de la violencia es una característica que comparte con diversas producciones artísticas feministas de la década del setenta. Ello permite establecer una suerte de genealogía entre las prácticas actuales y pasadas. Adicionalmente, esta cooperación es subversiva en su forma de operar. En el arte se ha perpetuado la idea del genio con un proceso creativo no visible; solo se puede tener referencia del objeto artístico en un espacio museístico y/o galería. Sin embargo, este tipo de acciones implica la renuncia a la autoría; es una apuesta por el acto colectivo. El bordado y la intervención de telas con múltiples técnicas conlleva la unión desde la corporalidad. De manera tradicional, el bordado ha sido relacionado con lo femenino, con lo privado, de manera que recurrir a esta técnica es un modo de visibilizar y protestar. Al mismo tiempo, es una forma de resistir a los modelos de opresión que representan otra construcción epistemológica que involucra los sentidos, los cuerpos y la producción manual.

Si bien la forma de operación del proyecto es subversiva, sus contenidos construyen una memoria crítica sobre la violencia. Según Nelly Richard (2010), la memoria no es simplemente el recuerdo, sino la aparición relampagueante de aquellos fragmentos que son rescatados del olvido debido a su mayor

importancia, individual y colectiva. Además, designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve entre el pasado y el presente, ambos entendidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo ya consumado con lo aún no realizado (Richard 2010). Le corresponde al arte y a la literatura el pensamiento crítico y la crítica cultural, es decir, recoger las marcas de lo incompleto; deben saber explorar los baches del sentido, las opacidades de la representación (Richard 2010).

Desde el plano jurídico, la violencia de género se entiende como los actos dañinos hacia una persona o un grupo por razón de su género. Tiene su origen en la desigualdad y el abuso de poder. Se reconoce que existen varios tipos: física, psicológica, sexual, patrimonial, económica, etc. Al hablar del tema, predomina el ocultamiento sistemático porque en muchos casos se encuentra normalizada: no se reconocen los actos violentos o, incluso, hay miedo a denunciarlos. Por otro lado, en los medios oficiales predominan las estadísticas que, si bien ofrecen un panorama general, también tienden a la desvinculación de la individualidad y de la herida social que ocasiona el acto violento.

Es aquí donde el arte tiene un potencial político al trabajar desde la subjetividad para hacer visibles las estructuras simbólicas y modificarlas desde el afecto. *The Patchwork Healing Blanket* construye una memoria crítica al establecer una relación entre la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres y sobrelatierra/naturaleza. Ambos elementos se encuentran sometidos a un modelo capitalista con valores patriarcales que condiciona sistemas de opresión.

El ecofeminismo propone analizar el concepto de género para estudiar las relaciones entre el ser humano y la naturaleza en busca de igualdad y de una sociedad más colaborativa (Zein y Setiawan 2017). Estas relaciones se han planteado también en el campo de lo artístico-feminista; en múltiples ocasiones se ha vinculado el cuerpo de las mujeres con la naturaleza. Por ejemplo, la artista Ana Mendieta presentó la obra *Siluetas* (1973-1978), un proyecto que consistió en fotografiar formas creadas sobre la tierra para documentar lo efímero, la ausencia y la presencia.

En los libros de artista que forman parte del proyecto también se denuncia el daño medioambiental y de género. *Nu un na*, de Edith Morales, consta de cinco bordados en los que representa a mujeres mixtecas de San Pablo Tijaltepec, Oaxaca. A través de las diferentes telas interrelaciona elementos como la milpa y el agua en protesta contra el extractivismo de los recursos y de la cultura por parte de las estructuras patriarcales y capitalistas. De igual forma, en *La*

*Tierra*, de Norma Patiño, se muestra el sufrimiento del planeta y se hace un llamado a la conciencia del daño medioambiental (figura 3).



**Figura 3.** *La Tierra*, libro de la artista Norma Patiño.  
Fuente: SPARC (2020).

La violencia sobre las mujeres y el medioambiente está también ligada a la lucha por el control territorial y de recursos (figura 4).



**Figura 4.** Manta 13.  
Fuente: SPARC (2020).

La antropóloga Rita Segato (2006) establece que los usos del cuerpo son elementos muy importantes en los mecanismos productores de violencia de género, dirigida al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, quien es expropiada del control del espacio cuerpo. Las mantas muestran esos sistemas de opresión desde una pluralidad de representaciones que reflexionan desde lo individual, pero muestran los mecanismos simbólicos de opresión femenina. Ello también guarda relación directa con el control que se ejerce sobre la tierra y la naturaleza.

### **Producción, operación y despliegue del proyecto: una reflexión sobre lo público**

Existe un componente político en el contenido de las mantas por la manera en que visibiliza las estructuras simbólicas de producción de violencia, pero también por su forma de operación y deconstrucción de las normas operativas de lo artístico. El proyecto fue planteado para exhibirse públicamente, para articularse y fragmentarse. Las telas han sido desplegadas en diversos sitios, como ocurrió en el Zócalo de la Ciudad de México, donde fueron colocadas en la plaza central como un acto de protesta. Esto desdibujó las relaciones entre lo público y lo privado; sacó a la luz lo íntimo y lo puso a la vista de todos.

Lo privado es lo oculto, lo que no se ve, mientras que lo público es aquello que tiene la capacidad de mostrarse; por ello, la colocación de las mantas es una forma de visibilización, porque «lo personal es político». Hannah Arendt (2005) explica que el espacio privado se ha constituido como todo aquello que no vemos, que permanece oculto; a pesar de su importancia como recurso que posibilita el sostenimiento de la vida, es algo que permanece invisible. Por otro lado, lo público es aquello que se ve y tiene posibilidad de discutirse.

Históricamente, las mujeres han ocupado el espacio privado y los hombres el público. Por supuesto, estas divisiones son simbólicas y en muchas ocasiones están condicionadas por cuestiones de clase. Como lo postulan Nancy Fraser y Teresa Ruiz (1993), las féminas han habitado el espacio público como un contrapúblico, es decir, asumiendo que no les pertenece. Ello está relacionado con la violencia que se ejerce hacia ellas en esos sitios, porque son cuerpos que no deben estar ahí. Por tales motivos, para el proyecto fue cardinal incursionar en el Zócalo, un lugar de importancia política, histórica y cultural para México, un sitio de concentración social y de manifestaciones de protesta política.

Además, no se puede dejar a un lado la historia de la ciudad, marcada por procesos de secamiento y distribución del agua. Durante la época prehispánica, México –Tenochtitlán– era una zona lacustre. Con el transcurso de los siglos se ha sometido a procesos de urbanización que han redistribuido de manera violenta los mantos acuíferos naturales del lugar. De ahí la importancia de desplegar allí las mantas de curación para hacer visibles las subjetividades y sentires con relación a la violencia de género y hacia la tierra.

El desarrollo del proyecto generó nuevos cuestionamientos. El primero de ellos fue su introducción en una plataforma digital. *The Patchwork Healing Blanket* se desarrolla dentro de un contexto caracterizado por el uso de medios de comunicación. Esto marca una diferencia importante entre el arte feminista de los setenta y el contemporáneo. Como lo menciona la historiadora del arte Andrea Giunta (2019), las producciones artísticas feministas actuales han retomado la agenda incumplida de la segunda ola, enmarcadas en un feminismo mucho más combatiente, circunscrito en un mundo globalizado y caracterizado por el uso de las tecnologías de la información.

Lo anterior implica algunos planteamientos. El mundo digital es también público. Según lo postulado por Rosalyn Deutsche (1996), más que espacios físicos se trata de creaciones de públicos a través de entidades discursivas. Eso es lo que se produce en estos medios, como fue el caso de la exposición presentada en la galería virtual SPARC. Por supuesto, las dinámicas son diferentes: en el Zócalo se evidencia la presencia, la corporalidad, incluso la tactilidad que tienen las obras; por otro lado, las reproducciones del *patchwork* en la plataforma permiten su difusión masiva, pero, al mismo tiempo, hay ausencia de presencia.

Adicionalmente, se ha presentado en espacios culturales, lo que ha implicado una rearticulación de las piezas para su exhibición, pues se trata de un proyecto cambiante que se resignifica y adquiere nuevos sentidos. Es una obra que se plantea desde lo procesual y se encuentra inacabada. Es importante plantear que no se desarrolla en una oposición tajante entre ambos elementos, sino más bien como un diálogo entre estas actividades y las instituciones, lo que, en cierta forma, implica conquistar los espacios para visibilizar y denunciar desde el centro de sus operaciones.

*The Patchwork Healing Blanket* es una obra desinstituyente que a la vez instituye. Las formas de operación transgreden las maneras de construcción de lo artístico, donde el acto colaborativo se convierte en el eje central de la forma de creación para dar lugar

a un proceso inacabado y en constante resignificación. Al mismo tiempo, a nivel de contenido se plantean cuestionamientos que hacen evidentes los afectos y las subjetividades que desestabilizan las normas condicionantes de la violencia para replantearlas y reconfigurarlas a partir de acciones de unión y sororidad.

## Referencias bibliográficas

- ARENDE, HANNAH (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- DEUTSCHE, ROSALYN (1996). *Evictions. Art and Spatial Politics*. Boston: MIT.
- FRASER, NANCY; RUIZ, TERESA (1993). «Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente». *Debate feminista*, vol. 7. [Consulta: 2023-5-10]. Disponible en <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1993.71640>.
- GIUNTA, ANDREA (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI.
- JELIN, ELIZABETH (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- RICHARD, NANCY (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- SEGATO, RITA (2006). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- SOCIAL AND PUBLIC ART RESOURCE CENTER (2020). *The Patchwork Healing Blanket*. [Consulta: 2022-4-12]. Disponible en <https://expopatchworkheali.wixsite.com/my-site-1/copia-de-mantas-de-26-a-66>.
- ZEIN, LAILA FARIHA; SETIAWAN, ADIB RIFQI (2017). «General Overview of Ecofeminism». *LAXARS*, agosto, pp. 1-10. [Consulta: 2023-3-11]. Disponible en <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>.



# **Exploración de las mujeres grafiteras en la ciudad de Querétaro a partir del Festival de Arte Urbano Multidisciplinario liderado por Mujeres, la kalle es nuestra**

---

MIRYAM PRADO JIMÉNEZ<sup>1</sup>

El grafiti ha sido un elemento catalizador en los procesos sociales y comunitarios. Particularmente, ha servido para exponer las demandas feministas al visibilizar la violencia urbana, la discriminación racial y la exclusión social y económica que sufren las mujeres dentro del orden establecido. Sin embargo, no escapa de las estructuras desiguales y determinantes de los roles asignados a las féminas, por lo que las grafiteras se han enfrentado a la exclusión y la discriminación también dentro del movimiento. En este contexto son importantes los espacios gestionados por y para ellas, como es el caso del Festival de Arte Urbano Multidisciplinario, liderado por Mujeres, la kalle es nuestra (Laken), donde la organización no está supeditada a un colectivo, sino que proyectos distintos se reúnen para la gestión y realización de este evento.

Las jóvenes han utilizado la calle para realizar actividades con las que se hacen presentes en un territorio y a la vez contribuyen a la memoria colectiva y a la identidad barrial. No se habita la ciudad de manera pasiva, hay que vivirla. Se habita en el quehacer cotidiano que construye un sentido de pertenencia, de relaciones y vínculos con otros y con el espacio que fortalecen la identidad y determinan la experiencia personal sobre los lugares. Tal es el caso del festival.

Este texto es parte de los avances en el trabajo de campo de una tesis doctoral sobre la subjetividad política de las mujeres grafiteras en la ciudad de Querétaro. Se centra no solo en su representación, sino también en la manera en que esta práctica artística y cultural impacta en su sensibilidad, sobre todo en

<sup>1</sup> Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

las significaciones y sentidos que se manifiestan a través de su producción. Cabe preguntarse: ¿de qué manera la experiencia de las jóvenes grafiteras constituye un proceso de subjetividad política feminista en su ser/hacer grafiti en la ciudad de Querétaro? Para responder esta interrogante es necesario utilizar una metodología que permita comprender sus experiencias como participantes en prácticas artísticas en el espacio público a través de las cuales construyen relaciones y colectivos, atraviesan conflictos y crean estrategias para superar los obstáculos que limitan sus creaciones.

Este artículo es resultado de la reflexión sobre la metodología adecuada para alcanzar los objetivos de la investigación, pero también para crear una dinámica donde se desdibujen las tradicionales prácticas extractivistas del conocimiento y las jerarquías entre investigadora e informantes. La metodología no solo se refiere a las técnicas o herramientas usadas en la acumulación de datos verificables; es tanto el camino que se traza para realizar el análisis como la reflexión sobre este, así como la introspección en la relación entre el sujeto que conoce y lo que se quiere conocer. Es decir, es una perspectiva epistemológica que «designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos respuestas» (Taylor y Bogdan 1994, p. 15). Por eso, se coincide con Julia Suárez-Krabbe (2011) quien señala que debe ser «una discusión teórica, contextualizada y práctica» (p. 188).

El primer impulso fue recurrir a la perspectiva cualitativa, que se encamina a la comprensión compleja de las interacciones cotidianas y al análisis de las categorías sujeto, subjetividad y significación. De esta manera, se enfoca en lo que es significativo para los actores sociales, reflejado en sus percepciones, sentimientos y acciones (Sandoval 1996); por ello, una tarea fundamental de las investigaciones cualitativas es entender cómo las personas comprenden, narran, actúan y manejan sus situaciones cotidianas (Rodríguez, Gil Flores y García Jiménez 1996). En el caso que nos ocupa, es particularmente importante la forma en que las grafiteras entienden y narran su entorno, así como las interacciones que se derivan de sus prácticas artísticas. No obstante, la intención no es estudiar lo que se plasma en los muros, sino las experiencias y el proceso de significación sobre estas acciones.

El acercamiento a las jóvenes llevó a cuestionar cómo se genera este proceso de identificación cuando quien investiga tiene condiciones de vida distintas a las de sus informantes. Esta inquietud condujo a otras discusiones metodológicas y epistemológicas sobre la objetividad y los criterios de validación del

conocimiento y la forma en que este se construye. Por ello, se buscó una aproximación que profundizara más en el punto de vista del investigador y la implicación en el entorno donde realiza el estudio, como es el caso de las metodologías feministas.

Las etnografías adquirieron relevancia para recoger información de primera mano, pues los hechos se recolectaban como si fueran datos y se constituían en materia prima del análisis de las lógicas internas de los contextos estudiados. Con la intención de que el investigador mantuviera la neutralidad para poder observar el mundo tal y como es, se establecieron características que delineaban el trabajo de campo y buscaban sortear los «prejuicios y opiniones tendenciosas inevitables en el hombre práctico medio, ya sea administrador, misionero o comerciante, opiniones que repugnan a quien busca la objetividad y se esfuerza por tener una visión científica de las cosas» (Malinowski 1986, p. 23).

Las emociones no eran parte del análisis por considerarlas demasiado subjetivas y disruptoras de la supuesta neutralidad; no obstante, estaban presentes tanto en los investigadores, durante el trabajo de campo, como en las relaciones que establecían con los sujetos estudiados. Sin embargo, en nuestro caso sí fueron un factor importante para fortalecer la relación con las jóvenes. Una de las preocupaciones estribaba en la diferencia de edad, escolaridad, profesión y de inmersión en las prácticas artísticas y en la escena del *hip hop*. Con la participación en sus actividades y el intercambio de experiencias relacionadas con la violencia vivida en el espacio público, la crítica sobre las producciones y su efecto, así como el acercamiento al feminismo, nos fuimos involucrando. De esta manera, la relación con las jóvenes fue más horizontal, al identificarnos en varias experiencias compartidas.<sup>2</sup>

La distancia entre el investigador y el actor pretende mantener la diferencia entre sus perspectivas, de modo tal que se puedan «usar las comprensiones de otra gente para promover una comprensión antropológica que es mediada narrativamente» (Hastrup citado por Suárez-Krabbe 2011, p. 190). Por ello, las etnografías tradicionales se caracterizaron por estudiar al otro de tierras lejanas en un proceso solitario que hacía énfasis en las singularidades y apartaba la atención de temas como las relaciones de subordinación o las estructuras coloniales que afectaban a esas sociedades. Fueron los sujetos de las investigaciones

<sup>2</sup> Ello permitió a la autora involucrarse en la gestión del Festival Multidisciplinario de Arte Urbano liderado por Mujeres, Laken, una acción que le hizo comprender la importancia del trabajo colectivo en las prácticas relacionadas con el grafiti.

quienes cuestionaron la imagen que se creaba de ellos a partir de las etnografías: tradicionales, aislados, pasivos y ahistóricos. Esto también dejó claro que «no hay métodos ni técnicas neutras, libres de implicaciones y fundamentos teóricos: las técnicas están impregnadas de supuestos que no provienen del campo, sino que son intrínsecos a los investigadores» (Guber 2004, p. 12). Por lo tanto, la etnografía no puede ser neutral o apolítica.

Esa distancia invisibiliza los mecanismos de opresión y exclusión del contexto en que se desarrolla el estudio, no solo del entorno donde se realiza el trabajo de campo, sino también del espacio académico, social y político en que se encuentra el investigador. Además, con esa separación se perpetúa la jerarquía entre quien investiga y quien es investigado, «el asunto de los sujetos occidentales que conocen y representan, y los sujetos no occidentales que son conocidos y representados» (Abu-Lughod 2019, p. 21). Por lo tanto, se establece una diferencia entre lo académico y lo no académico (lo otro), entre lo que es conocimiento y lo que es creencia.

Ello es particularmente relevante en el estudio de las mujeres que hacen grafiti porque han sido segregadas en varios espacios: el público, por ser jóvenes; el familiar y comunitario, por ser grafiteras; y dentro de la escena del grafiti, por ser mujeres. Por eso fue importante contar con una metodología que permitiera romper la distancia con las jóvenes, centrarse en sus experiencias dentro de este arte y complejizar sus relaciones para profundizar en los aspectos estructurales que han atravesado sus prácticas artísticas.

Las críticas a las posturas que han perpetuado los sesgos en las metodologías cualitativas no solo han denunciado su complicidad con el colonialismo, sino que también han destacado el androcentrismo que ha justificado la exclusión de las mujeres como investigadoras y productoras de conocimiento. Pero no es suficiente nombrar a las féminas para solventar los puntos ciegos derivados de estas exclusiones sistemáticas.

Como señala Barbara Biglia (2014), las críticas feministas al objeto de estudio evidencian el sesgo sexista que se esconde en la supuesta neutralidad y objetividad de las investigaciones y que ha colocado a los hombres como la norma para entender y definir la realidad. Por ello, además, fue importante incluir temas de interés para las grafiteras, comprender las relaciones de poder e incorporar el género como categoría de análisis (Biglia 2014). En el caso de este último se abarcaron todos los significados que se le asocian para evitar «hacer lecturas victimistas de la experiencia femenina» (Esteban 2004, p. 14). Asimismo, se aspira

a reconocerlas como agentes sociales y no solo como víctimas o sujetos pasivos.

Desde una epistemología feminista, las investigadoras han buscado «otras formas de (re)conocer, más horizontales, ética y políticamente más responsables y con mayor orientación hacia la transformación social» (Irantzu *et al.* 2014, p. 12). Así, se puede hacer un análisis más preciso sobre el contexto de las grafiteras, pues como menciona Ana María Bach (2010) desde esta perspectiva se ha «revalorizado el conocimiento cotidiano y su relación con la experiencia» (p. 65) que se ha subordinado al científico.

La subjetividad de quien investiga se concibe como un medio para conocer este entramado de realidades, como un espacio de construcción de la vida y no como un obstáculo (Sandoval Casilimas 1996). De este modo se pretende fracturar la dicotomía entre lo empírico y lo teórico, pues la cotidianidad tiene un lugar preponderante en la comprensión de la realidad sociocultural. Pero la construcción del conocimiento recae únicamente en quien realiza la investigación, que «tiene en su centro la actividad pensante y constructiva del investigador» (González Rey 2006, p. 29). Así, se establece una diferencia entre las experiencias del experto, que producen conocimiento o saberes, y las de los otros, que se entienden como creencias o sentires.

Sandra Harding (citada por Bach 2010), filósofa que ha abordado ampliamente la epistemología feminista, explica que las problemáticas en este tipo de estudios se definen desde las experiencias de las mujeres. Estas se emplean como indicador de la realidad «contra la que se debe contrastar las hipótesis» (p. 82). Como señala Harding, el estudio de mujeres no es nuevo, pero sí el análisis de temas desde sus propias prácticas, «de modo que puedan entenderse a sí mismas y al mundo» (Bach 2010, p. 83). De igual forma, las creencias y comportamientos del investigador forman parte de la evidencia empírica y ello debe ser expuesto en el análisis crítico. Como las investigaciones se habían planteado desde una postura androcéntrica, la introducción de la experiencia femenina brinda una perspectiva diferente que las conduce a estar a favor de las luchas políticas de las mujeres.

Ana María Bach (2010) profundiza en la centralidad que otorga la teoría feminista a las vivencias de las mujeres. Para abordar esta relación retoma la concepción de Teresa de Lauretis sobre cómo la subjetividad se construye en un proceso continuo e inacabado por la experiencia, que no puede ser considerado un asunto individual, pues la subjetividad está relacionada con

la actividad social; es, entonces, un «engranaje continuo del yo o sujeto en la realidad social» (p. 37), siendo ambos (el sujeto y la realidad social) signos que se encuentran en un proceso donde «sus efectos son recíprocamente constitutivos» (p. 37).

Las grafitas plasman su sentir en el muro. Así se vuelve parte de su experiencia en el espacio urbano, pues a través de los sentidos «conectan las actuaciones de los sujetos con el tejido enmarañado de lo social» (Herrera y Olaya 2011, p. 114). Entonces, las prácticas artísticas del arte urbano son una forma de comprender lo político fuera de los regímenes hegemónicos.

Desde la óptica feminista, el sujeto se constituye en el género, no es unificado, sino múltiple; no solo es dividido, sino también contradictorio (Lauretis citada por Bach 2010). Hay que considerar que también se conforma con las experiencias de las relaciones de raza y clase. Desde la postura de Lauretis, la experiencia es el efecto «de significados, costumbres, disposiciones, asociaciones y percepciones derivadas de la interacción semiótica de uno mismo con el mundo externo» (Bach 2010, p. 40). Esto supone que la subjetividad femenina «implica tratar las diversas vías, experiencias, instituciones y prácticas con que cada ser humano se constituye en un sujeto social y un sujeto psíquico al mismo tiempo» (Bach 2010, p. 40).

Superar la ruptura entre el conocimiento cotidiano, relacionado con la experiencia, y el científico también permite superar la dicotomía privado-público que generó la idea de que lo interesante se produce en el ámbito público y en el privado solo hay prácticas rutinarias. En este sentido, son importantes las contribuciones hechas desde las teorías feministas que entienden la epistemología como «teoría acerca de la producción de todo tipo de conocimiento» (Bach 2010, p. 67); es decir, que consideran ambos tipos de conocimiento: el científico y el cotidiano. También son afines a la metodología fenomenológica, ya que se utiliza la «experiencia propia aparentemente singular» para explicar «lo similar de todas las experiencias» (Bach 2010, p. 67).

En el estudio de las culturas juveniles, Ángela McRobbie (2005) señaló el problema metodológico relacionado con la separación entre el ámbito público y el privado, al centrarse el interés de las investigaciones en las expresiones observables en el primero de ellos. Esto derivó en un sesgo androcéntrico, ya que las mujeres eran menos visibles y tanto los investigadores como los medios de comunicación menospreciaban las actividades cotidianas que ellas realizaban. Sin embargo, como las feministas negras destacan, la cotidianidad no es la misma, es distinta «de acuerdo con las formas de opresión experimentada» (Bach 2010, p. 123).

Justamente, esta diversidad se considera problemática para el conocimiento científico, pues al ser personal y subjetiva no se puede universalizar. Ante ello Bach (2010) propone utilizar distintos abordajes, ya que las experiencias se dan en múltiples niveles, pero el análisis siempre será parcial por la dificultad de abarcar la totalidad de «la experiencia y su dinámica» (p. 123). Como señala Bach (2010), las epistemologías feministas basadas en el punto de vista o *standpoint* introducen la experiencia de las mujeres en los estudios como un recurso empírico y teórico novedoso. Pero no basta con autodefinirnos para que la experiencia de quien investiga transforme la metodología y produzca una feminista. Se deben entender los propios conflictos, incomodidades y contradicciones, así como los placeres, deseos e intenciones involucrados en el tema de investigación elegido; hay que tomar una postura en la construcción del conocimiento de modo tal que se pueda comprender cómo se produjeron las categorías analíticas (Curiel Pichardo 2014, p. 54).

Una metodología feminista debe minimizar las relaciones de poder y ser crítica con esta forma de colonialismo del saber. Al reconocer que «todo el conocimiento es parcial y proviene de una perspectiva encarnada» (Abu-Lughod 2019, p. 27) nuestras investigaciones son una interpretación de la realidad que surge a través de nosotras y nuestras vivencias fuera y dentro del trabajo de campo. Las experiencias político-económicas construyen una perspectiva diferente desde la que se crea una conciencia sobre la realidad que se vive y que está atravesada por lo que Patricia Hill Collins (2000) llama matriz de dominación.

Suárez-Krabbe (2011) propone una aproximación metodológica que reconozca otras formas de conocimiento además del científico, es decir, que admita «la teoría y las visiones de la gente con quien se trabaja, e ir, en compañía con ellos, aprendiéndolas y adaptándolas al quehacer científico y viceversa» (p. 199) con la finalidad de suprimir el privilegio de la última palabra que tienen los y las investigadoras. No obstante, como Barbara Biglia (2014) apunta, las investigaciones desde una perspectiva feminista se enfrentan a ciertos retos: no perder la rigurosidad metodológica; ser autocríticas en el reconocimiento de la influencia de sus posicionamientos y el cruzamiento con los ejes de discriminación durante la producción de saberes; superar las dicotomías y reduccionismos que obstaculizan la comprensión de los procesos sociales a los que se acercan, incluida la autonomía sobre las metodologías cualitativas y cuantitativas, etc.

Ello requiere una flexibilidad metodológica que siga «un principio ético de descolonización» (Suárez-Krabbe 2011, p. 201), de modo tal que se eviten las violencias epistémicas derivadas de la exclusión de la experiencia como conocimiento. Como Biglia (2014) señala, al entender que la producción de saberes es un acto político debemos asumir nuestra agencia feminista para que estos se forjen de manera «constructiva y respetuosa con las realidades sociales con y en las que investigamos» (p. 21).

Se coincide con Martha Patricia Castañeda Salgado (2019) en la necesidad de pasar de la descripción a la reflexión y a la escritura política de la cultura cuando se pretende hacer una etnografía feminista. Ello implica oponerse al positivismo presente en la etnografía convencional, que afirma que «los hechos están en la realidad y solo necesitan ser reportados» (p. 222). La etnografía feminista coloca en el centro de la reflexión analítica la experiencia de las mujeres para superar los sesgos de género y los conceptos androcéntricos que las ubicaron solo como informantes sin considerar su capacidad como creadoras culturales; por tanto, se requieren explicaciones e interpretaciones que partan de ellas (Castañeda Salgado 2019). Por otro lado, Teresa San Román (2009) explica que debe adaptarse para trabajar en sociedades urbanizadas, pero esas adecuaciones son más bien técnicas, pues este método permite «la resolución de cuestiones de complejidad intercultural y variabilidad» (p. 248).

Por consiguiente, una metodología feminista permite visibilizar los sesgos derivados del sexismo y el androcentrismo presentes en investigaciones con métodos tradicionales. De este modo, se crea un «conocimiento con menos falsificaciones» (Bartra 2010, p. 75) porque disminuyen los errores derivados de estas orientaciones. Además, de acuerdo con Eli Bartra (2010), los estudios con este enfoque no ocultan su interés político o ideológico en función de una supuesta neutralidad.

Para no perpetuar estas tendencias en la investigación y profundizar en las significaciones y experiencias de las jóvenes grafiteras se optó por hacer una etnografía feminista en dos etapas. La primera fue una exploración del contexto en que se desarrollan. Para ello se realizó un acercamiento a los festivales de grafiti, eventos y manifestaciones a las que asistieron, por ejemplo, el Festival Multidisciplinario de Arte Urbano liderado por Mujeres, Laken, en 2020, donde se tuvo contacto con las muralistas y el comité organizador, perteneciente al colectivo Mikltan; y la edición del Festival Internacional de Graffiti y Arte Urbano Femenino 2020, donde grupos de artistas organizaron

pintas en muros en cada Estado y enviaron fotografías y videos a las redes del festival –debido a la pandemia no fue posible la congregación en Chiapas–.

En otros, como el de Laken y Morritas Undercraft en 2021, se tuvo una participación más activa al contactar de cerca con las jóvenes durante la gestión de los talleres y de los espacios para la pinta de murales, así como en la recepción de las muralistas provenientes de otros Estados. En noviembre del mismo año se realizó la Jornada Rumbo al 25N, en la que también se incursionó en la organización. Eventualmente, nos integramos de diferentes maneras a las actividades del colectivo –aunque no estuvieran conformadas como uno– para poder tener una perspectiva más completa de lo que significa para ellas hacer grafiti.

Durante este proceso, se advirtió la necesidad de analizar el contexto del movimiento feminista de Querétaro, cuyas integrantes participaban en colectivos y manifestaciones de ese tipo que influenciaban su producción. Además de asistir a las marchas convocadas en la ciudad, se realizaron trece entrevistas a profundidad a mujeres que se identificaban como feministas y habían asistido a actividades, acciones o movilizaciones en Querétaro. Se procuró que los intercambios aportaran datos sobre distintas etapas históricas del movimiento. Esta información se fortaleció con una revisión hemerográfica de notas periodísticas sobre el tema que permitió identificar tres momentos:

- La consolidación e institucionalización del movimiento feminista en Querétaro, que comenzó en 1985.
- La creación de otras formas de organización que respondían a los cambios en el financiamiento por parte de instituciones internacionales, así como a las transformaciones sociales del nuevo milenio.
- Las movilizaciones recientes y las formas de participación de las jóvenes.

Estos momentos responden también a los procesos históricos que atravesaron los feminismos a nivel internacional y que permearon las demandas de sus agendas, sus formas de organización, de participación y de incidencia política.

En la segunda etapa del trabajo de campo, además de integrar el comité organizador del tercer Festival Multidisciplinario de Arte Urbano liderado por Mujeres, Laken, en 2022, se entrevistó a las jóvenes grafiteras para examinar el significado que tienen para ellas sus prácticas y comprender las motivos, problemas

e influencias de sus acciones. Fue necesario delimitar lo que San Román (2009) llama unidad de observación, en la que se centra el análisis y que a lo largo de la investigación ha sufrido modificaciones. En un primer momento nos acercamos a un colectivo mixto de arte urbano llamado Miktlán que organizó el primer Festival en 2020. En las siguientes ediciones se sumaron jóvenes pertenecientes a otros colectivos, mientras los varones de Miktlán decidieron apartarse de la organización.

A partir de este evento se conformó un contingente de jóvenes que desarrolla actividades relacionadas con la apertura de espacios para las grafiteras pertenecientes a diferentes proyectos o colectivos de la escena del *hip hop*. Para desarrollar la investigación se decidió tomar como unidad de observación el Festival Multidisciplinario de Arte Urbano, liderado por Mujeres, Laken en sus tres ediciones, así como a las féminas que participaron en la realización de los murales o en su organización.

## Referencias bibliográficas

- ABU-LUGHOD, LILA (2019). «¿Puede haber una etnografía feminista?». En Alhena Caicedo (ed.), *Antropología y feminismo*, pp. 15-48. Colombia: Asociación Colombiana de Antropología.
- ANGROSINO, MICHAEL (2007). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- BACH, ANA MARÍA (2010). «Experiencias: ¿mías, nuestras...? Experiencias y subjetividad». En Ana María Bach, *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*, pp. 9-40. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- BARTRA, ELI (2010). «Acerca de la investigación y la metodología feminista». En Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Mariabel Ríos Everardo (coords.), *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, pp. 67-77. México: CEICH-UNAM.
- BIDASECA, KARINA (2017). «Lenguas insurgentes y justicia cognitiva. ¿Es posible liberarse de la violencia epistémica del discurso etnográfico y etnológico?». En Mariana Alvarado y Alejandro de Oto (eds.), *Metodologías en contexto. Intervenciones en perspectiva feminista/poscolonial/latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso.
- BIGLIA, BÁRBARA (2014). «Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social». En Irantzu Mendia Azkue, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion, Jokin Azpiazu Carballo (eds.), *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, pp. 21-44. Bilbao-Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.

- CALDERÓN RIVERA, EDITH (2012). *La afectividad en antropología: una estructura ausente*. México: UAM-CIESAS.
- CASTAÑEDA SALGADO, MARTHA PATRICIA (2019). «Etnógrafas etnografiadas: de posicionamientos, dislocaciones y ubicaciones epistémicas». *Disparidades*, vol. 74, n.º 1. [Consulta: 2022-5-12]. Disponible en <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.02>.
- CURIEL PICHARDO, OCHY (2014). «Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial». En Irantzu Mendia Azkue, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion, Jokin Azpiazu Carballo (eds.), *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, pp. 45-60. Bilbao-Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- ESTEBAN, MARI LUZ (2004). «Antropología encarnada. Antropología desde una misma». *Papeles del CEIC*, n.º 12, junio. [Consulta: 2023-2-11]. Disponible en <https://ojs.ehu.es/index.php/papelesceic/article/view/12093>.
- GEERTZ, CLIFFORD (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GONZÁLEZ REY, FERNANDO (2006). *Investigación cualitativa y subjetividad*. Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala.
- GROSSBERG, LAWRENCE (2009). «El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad». *Tabula Rasa*, n.º 10, enero-junio, pp. 13-48.
- GUBER, ROSANA (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- GÜERCA TORRES, RAQUEL; BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, LIDIA IVONNE; LÓPEZ MORENO, IGNACIO (2016). *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- HERRERA, MARTHA CECILIA; OLAYA, VLADIMIR (2011). «Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales». *Nómadas*, n.º 35, pp. 99-116.
- HILL COLLINS, PATRICIA (2000). *Pensamiento feminista negro: conocimiento, conciencia y la política del empoderamiento*. New York: Routledge.
- MALINOWSKI, BRONISLAW (1986). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- MCRobbie, ÁNGELA (2005). «Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique». En Simon Frith y Andrew Goodwin, *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, pp. 55-67. Londres: Routledge.
- MENDIA AZKUE, IRANTZU; LUXÁN, MARTA; LEGARRETA, MATXALEN; GUZMÁN, GLORIA; ZIRION, IKER; AZPIAZU CARBALLO, JOKIN (eds.) (2014). *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Bilbao-Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- RESTREPO, EDUARDO (2012). «Apuntes sobre estudios culturales». En *Antropología y estudios culturales: disputas y confluencias desde la periferia*, pp. 121-149. Buenos Aires: Siglo XXI.

- RIZO GARCÍA, MARTA (2004). «Prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en El Raval (Barcelona): aportaciones desde la comunicación» [tesis de doctorado]. Barcelona: Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona.
- RODRÍGUEZ, GREGORIO; GIL FLORES, JAVIER; GARCÍA JIMÉNEZ, EDUARDO (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- SAN ROMÁN, TERESA (2009). «Sobre la investigación etnográfica». *Revista de Antropología Social*, n.º 18, pp. 235-260.
- SANDOVAL CASILIMAS, CARLOS (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá: ICFES, Asociación Colombiana de Universidades e Instituciones Universitarias Privadas.
- SUÁREZ-KRABBE, JULIA (2011). «En la realidad. Hacia metodologías de investigación descoloniales». *Tabula Rasa*, n.º 14, enero-junio, pp. 183-204. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- TAYLOR, STEVE J.; BOGDAN, ROBERT (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.



# ***Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista: soberania alimentar e a ação de coletivos latino-americanos a partir das intervenções de Mujeres Creando (Bolívia), Marcha das Margaridas (Brasil) e Ollas Comunes (Chile)***

---

DÉBORA MACHADO VISINI<sup>1</sup>

O estudo que será apresentado visa investigar os métodos e intervenções de coletivos latino-americanos compostos majoritariamente por mulheres<sup>2</sup> na Bolívia, no Brasil e no Chile, através de uma leitura que engloba a dimensão da participação social na arte (Bishop 2006) em consonância com as reflexões elaboradas por Verónica Gago e Marta Malo (2020), que sugerem que os movimentos contemporâneos envolvidos em diversas proposições como greves, marchas, manifestações e propostas artísticas; encabeçados por mulheres latino-americanas, tem se tornado importantes referenciais em diversos contextos geopolíticos e tem seus acontecimentos notadamente realizados no espaço público.

Partindo de uma reflexão desde o sul global, alinhada com a consciência de um estado de emergência ambiental e climática, as problemáticas relacionadas ao uso da terra e a soberania alimentar<sup>3</sup> serão observadas a partir da prática de três coletivos: no contexto boliviano, as Mujeres Creando, que desenvolvem ações desde a década de 1990; no contexto brasileiro a Marcha das Margaridas, gestada nos anos 2000 e segue ainda atuante e

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup> A referência a «mulheres» considera que a categoria não é universal e que engloba uma série de experiências, como a de diferentes dissidências de sexo e gênero, as diferentes classes, componentes étnico-raciais, territorialidades, faixas etárias, etc.

<sup>3</sup> O termo soberania alimentar foi popularizado em 2001, durante o Fórum Mundial sobre Soberania Alimentar realizado em Cuba, por meio do movimento Via Campesina, e significa o direito ao acesso a alimentos saudáveis, de forma regular e sustentável, pautado pela identidade alimentar de um povo ou região, valorizando a produção e o mercado locais, a autossuficiência, a sustentabilidade e a autonomia das comunidades.

no contexto chileno as Ollas Comunes, que desenvolveram suas principais ações, a partir da década de 1980.

A partir de algumas das intervenções propostas pelos três coletivos, será possível observar como algumas ações se dão no espaço público e como as mesmas se conectam por estarem localizadas em territórios que compartilham de uma conjuntura semelhante, como é o caso da América Latina, ao mesmo tempo em que transcendem esse contexto, viabilizando uma reflexão importante a nível ecológico por meio dos nexos criados pela arte e pela política.

Dessa maneira, a reflexão proposta é importante por levantar um debate sobre como novas agendas voltadas à alimentação, agroecologia e à organização elaborada por mulheres, principalmente do campo, indígenas, negras e de populações tradicionais, trazem a baila algumas pautas por meio de intervenções, construindo assim, conforme sugere Maria da Graça Costa (2020), uma nova agenda para o movimento ambiental em toda a América Latina. Também é relevante pontuar que, devido à sua importância, tal movimento ambiental oportuniza a extrapolação do debate em nível jurídico-filosófico, por meio do reconhecimento da natureza e das mulheres por meio de sua sacralidade, como sujeitos de direito (Shiva 1991).

Tendo isso em mente, o fio condutor que perpassa esse estudo é a abordagem de intervenções que vêm sendo construídas nas últimas décadas por um feminismo atrelado ao pensamento ecológico. O trabalho que grupos de mulheres realizam para a subsistência e a manutenção da vida, seja diretamente na terra ou na produção da alimentação, não é considerado ou quantificado como trabalho de produção (Federici 2019), por sua vez, os ecossistemas dos quais dependem a vida no mundo também não estão sendo levados em conta em relação à sua produtividade, em termos de sustentabilidade.

A expropriação, a perseguição política, os assassinatos e a criminalização da luta das camponesas e camponeses, bem como dos povos originários, com vista à apropriação monopolista das terras, à privatização e manipulação das sementes e à digitalização do campo por parte do lobby agroindustrial, apoiado e financiado pelos governos, constituem um cenário voraz e cotidiano, que felizmente encontra resistência diária em todo o mundo.

Quando falamos de emergência ambiental, os seres humanos mais vulneráveis estão no centro da problemática, e a maioria deles são mulheres: mulheres pobres, migrantes, trabalhadoras rurais, moradoras de periferia, probladoras e indígenas. Dessa

maneira, os principais centros de resistência são liderados por mulheres de movimentos populares que dão o pontapé inicial na formação de coalizões que resistem às situações de insegurança alimentar, expropriação da terra e ao desenvolvimentismo industrial que coloca a alimentação como um produto de especulação econômica e não como um direito humano.

As coalizões formadas envolvem uma participação social engajada que se alinha à algumas premissas no campo fértil das artes visuais que parece semeá-las fortemente desde as últimas décadas, com um alargamento progressivo das fronteiras da arte, procurando constituir-se como um ambiente cada vez mais pluralista.

Principalmente no campo do ensino, mas também na curadoria, a compreensão da arte e da cultura visual já não se baseia na estética tradicional, mas centra-se em ideias, tópicos e temas significativos englobando o cotidiano e o político, e realizações que advêm de sujeitas que produzem fora de uma lógica institucional e canônica.

Para a historiadora da arte Claire Bishop (2006), um dos principais pontos desse contexto germinal é a dimensão social da participação nas práticas artísticas que se apropriam de formas sociais como maneira de aproximar a arte da vida e do cotidiano, que acontecem de maneira efusiva, desde a década de 1960, definidas como *socially-collaborative art*, a partir da apreensão da participação no centro da produção artística. Conforme a autora sugere, o papel das pessoas reunidas em torno da produção da obra ou do acontecimento que a envolve, é tão determinante que possibilita uma espécie de desapego da noção de autoria unitária, em detrimento de uma autoria conjunta. Dessa maneira, a construção de situações voltadas a produzir novas relações sociais e assim, novas realidades sociais, trazem de maneira borrada a questão da autoria e dos produtores, pois são propostas que surgem a muitas mãos, e que desenham conexões que partem da mobilização da expectativa até uma participação mais ativa<sup>4</sup> e assim ativista, como nos casos que serão observados.

<sup>4</sup> No compilado de materiais, Bishop (2006) exemplifica essa condição por meio de diversas experiências como dançar samba (Hélio Oiticica) ou funk (Adrian Piper); tomar cerveja (Tom Marioni); discutir filosofia (Ian Wilson) ou política e ecologia (Joseph Beuys); organizar uma venda de garagem (Martha Rosler); dirigir um café (Allen Ruppertsberg; Daniel Spoerri; Gordon Matta Clark), um hotel (Alighiero Boetti; Ruppertsberg) ou uma agência de viagens (Christo e Jeanne Claude).

A observação dos três exemplos selecionados de produções socialmente engajadas e colaborativas que aconteceram no âmbito de coletivos de mulheres latino-americanas, reunidas no espaço público produzindo diversas ações, pode suscitar um estranhamento quanto à sua validação como obra imbuída de intenção estética e poética, e isso acontece especialmente porque essas ações deslocam a noção de autoria, e certamente de autoridade, de uma figura artística validada por circuitos e instituições, em detrimento de uma produção coletiva e pública.

Embora alguns desses grupos e coletivos sejam largamente reconhecidos institucionalmente, como o coletivo boliviano *Mujeres Creando*, que já integrou exposições de grande envergadura no campo das artes visuais,<sup>5</sup> os grupos organizados em torno da Marcha das Margaridas, no Brasil e das *Ollas Comunes*, no Chile, são reconhecidos como importantes movimentos sociais, mas que aqui serão observados por produzirem, à sua maneira, proposições que ativam o público e o espaço público com práticas socialmente engajadas, colaborativas, e em diálogo com a arte contemporânea.

Os exemplos selecionados apresentam temas ecológicos e podem ser sustentados por um debate acerca do impacto político da Primavera Feminista ou Nova Internacional Feminista. Conforme propõem Verónica Gago e Marta Malo (2020), um movimento transnacional vem sendo elaborado por mulheres latino-americanas a partir do seu posicionamento no espaço público como sujeitas de direito, por meio de marchas, greves, manifestações, propostas artísticas, etc., promovendo a desarticulação da, até então, única forma de subjetivação possível pela vitimização. Assim, esses grupos reatualizam as formas de subjetivação pelas pedagogias feministas, no sentido de práticas de insubordinação que se tornam referências para outras mulheres que as replicam em diversos contextos geopolíticos.

A conexão transversal entre demandas e sensibilidades, através do viés da solidariedade, gerou um «acúmulo de experiência que conseguiu mudar a textura das lutas, suas formas organizacionais, suas fórmulas políticas e suas alianças históricas, vemos isso escrito nas paredes» (Gago e Malo 2020, p. 626), especialmente por meio daquilo que as autoras chamam de «slogans-senhas», que vão se materializar em frases escritas em espaços públicos.

<sup>5</sup> Como exemplos, temos a participação na mostra coletiva da 31.<sup>a</sup> Bienal de Artes de São Paulo, em 2014, e a individual *Mujeres Creando. Ten cuidado con el presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas*, no Museu Reina Sofia em 2000, entre outras.

O coletivo boliviano Mujeres Creando, relacionado a um «feminismo singular, nativo e ao mesmo tempo transnacional» (Rago 2013, p. 87), será responsável pela criação de diversos «slogans-senhas» escritos nos muros da cidade de La Paz, por Julieta Paredes, Maria Galindo e Mônica Mendoza, em 1992. Atualmente o Mujeres Creando se expande para Asamblea Feminista Comunitaria ou Mujeres Creando Comunidad, dissidência nascida em 2002.<sup>6</sup> A desobediência criativa do coletivo vai de encontro a consolidação das práticas performáticas e do *graffiti*, algumas das intervenções propostas por elas desde a década de 1990, em consonância com um momento de ampla transformação social e política vivida naquele país e da mobilização empreendida pela combatividade da população boliviana, composta majoritariamente por indígenas e mestiços que se reconhecem como herdeiros dos povos originários e desenvolvem políticas radicais para acessarem seus direitos.

Sendo assim, no momento em que Mujeres Creando estava sendo gestado, a Bolívia colocava imensos desafios ao modelo neoliberal, que surge em decorrência das implantações das ditaduras militares na América Latina, como também é observado no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990).<sup>7</sup>

Permeada por esse contexto, a Bolívia ao final dos regimes militares em 1982, passou por um processo de desmantelamento social e econômico, que foram intensificados com crises inflacionárias e diversas vulnerabilidades sociais. No entanto, como forma de enfrentamento surgiram experiências muito diversas

<sup>6</sup> Embora tenham fundado juntas o coletivo, Maria Galindo e Julieta Paredes se separaram. A primeira acaba por permanecer no grupo, enquanto a segunda passa a trabalhar com o coletivo Asamblea Feminista em La Paz, sob o nome de Mujeres Creando Comunidad (Daly 2010, p. 240). Embora a separação de Maria Galindo, uma anarcofeminista e Julieta Paredes, uma mulher aymara, tenha sido motivada pelo rompimento de uma relação afetiva, a construção de duas frentes de trabalho com propostas que vão se diferenciar com o passar do tempo demonstra a vitalidade do trabalho coletivo em muitas frentes, tanto na produção artística, quanto na produção social/comunitária, ambos coletivos tem se mostrado frutíferos e duradouros.

<sup>7</sup> Os governos militares da Bolívia (1964-1982) não se constituíram em uma única ditadura militar, com um único programa, contínuo e coeso, tampouco um mesmo projeto político-econômico. No entanto, a tônica foi o de repressão e desarticulação das organizações de trabalhadores e as medidas adotadas ocasionaram retrocessos sociais que ficaram evidentes a longo prazo, como demonstram indicadores sociais e o nível de renda per capita. Soma-se a isso uma história marcada pela intensa atuação imperialista, expressa pelos interesses das corporações mineradoras e petrolíferas e os conflitos territoriais com os vizinhos latino-americanos da segunda metade do século XIX até a metade da década de 1930, que custaram ao país perdas significativas de território, como sua saída para o mar (Crabtree e Whitehead 2008).

como a das Mujeres Creando, mas também o Taller de Historia Oral Andina<sup>8</sup> e as guerras da água (Mansur 2010) e do gás.<sup>9</sup>

Apontando para o surgimento de um feminismo indígena boliviano, Margaret Rago (2013) apresenta esse cenário político interno, de 1980 até os dias atuais, mas também aponta para um cenário de emergência transnacional de novas interpretações e produções de feminismos que pululam, também desde a década de 1980, o que facilita a compreensão do contexto de surgimento de Mujeres Creando na década de 1990 e em consonância com dois aspectos cruciais relacionados aos cenários mencionados.

O primeiro deles é a falta de representatividade encontrada por uma diversidade de mulheres dentro dos discursos políticos, mesmo os da esquerda, e, o segundo deles é a falta de representatividade encontrada dentro dos discursos produzidos no ambiente acadêmico, mesmo os da teoria feminista e dos estudos de gênero e sexualidade (Rago 2013).

Ao não se sentirem representadas pelos discursos políticos e acadêmicos, surgem as alternativas geradas por suas proposições críticas, destacando-se em suas ações a criação de espaços próprios e autônomos, onde possam conversar sobre queixas e expor seus desejos, como é o caso das iniciativas que envolvem a criação da casa conhecida como Virgen de los Deseos, que funciona por meio da autogestão e desenvolve eventos e oficinas, além de também funcionar como cafeteria em La Paz. Há também a Rádio Deseo que pode ser acessada pela frequência 103.3 FM ou através da Internet, bem como diversas publicações produzidas pelo coletivo. Além disso, o coletivo também é conhecido pela prática de performances e *graffiteadas*, estas últimas serão importantes para a produção dos «slogans-senhas», como o que dá título a esse estudo.

*Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista* está conectado à exploração da terra e do corpo generificado, a partir de uma relação não ecológica e insustentável, que é a tônica dos territórios que passaram e passam pelas problemáticas do extrativismo predatório que advém da tradição do colonialismo e colonialidade.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Disponível em <https://thoabolivia.wordpress.com/about/>.

<sup>9</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL757598-5602,00-VEJA+A+CRONOLOGIA+DOS+CONFLITOS+POLITICOS+EM+AREAS+RICAS+EM+GAS+NA+BOLIVIA.html>.

<sup>10</sup> Colonialismo pode ser entendido como o período histórico derivado do processo de expansão territorial que configurou a dominação de determinados países sobre outros, das metrópoles sobre as colônias, estabelecendo uma relação de superioridade dos povos colonizadores. A Colonialidade se configurou como a forma dominante de controle de recursos, trabalho, capital e

Quando nos deparamos com as reflexões sobre a soberania alimentar, o «slogan-senha» criado pelas Mujeres Creando reverbera uma crítica sobre as formas de produção, o que se produz e quem produz em territórios que foram colonialmente conquistados e que seguem a lógica agroindustrial, um aporte que também é seguido por um importante movimento de mulheres camponesas no Brasil, conhecido como Marcha das Margaridas.

Enquanto as Mujeres Creando atuam do espaço público e interagem com o mesmo, por meio de inúmeros métodos e, entre eles, o grafite, com a intenção de propor reflexões através de frases escritas em muros, interagindo com o cotidiano da cidade de La Paz, capital da Bolívia, a Marcha das Margaridas propõe um acontecimento, que se dará no formato de um evento, e que irá reunir inúmeras atividades como palestras, assembleias, oficinas, painéis, mostras e a realização de intervenções artísticas e culturais como coco de roda, performances, rodas de capoeira, entre outros, e que irão culminar em uma marcha na cidade de Brasília, capital do Brasil.

A Marcha reúne grupos de mulheres de diferentes setores em coalizão coletiva, portanto, mulheres do campo, florestas e águas, de todos os biomas brasileiros, trabalhadoras rurais, quilombolas, marisqueiras, quebradeiras de coco, seringueiras, entre outras, que irão aderir ao movimento que tem como principal enfoque a luta pela terra, por meio da reforma agrária, mas também a luta por uma produção agroecológica, pelo desenvolvimento sustentável e contra todas as formas de violência, preconceito e exclusão (Motta 2021).

O ambientalismo como movimento emerge no Brasil na década de 1970, em consonância com os debates que advém do contexto global sobre degradação ambiental, contudo, seu desenvolvimento se dará de maneira crucial no pós-ditadura militar com uma discussão atrelada a reforma agrária produzida pelos movimentos camponeses e a emergência de grandes lideranças populares como Chico Mendes. No entanto, é a partir da observação de ecossistemas naturais e o manejo dos mesmos, realizados pelos povos indígenas e populações tradicionais e

---

conhecimento limitados a uma relação de poder articulada pelo mercado capitalista. Dessa forma, por mais que o colonialismo tenha sido superado, a colonialidade continua presente nas mais diversas formas e, sobretudo, nos discursos reproduzidos cotidianamente em nossa sociedade. De acordo com Ballestrin (2013), a colonialidade é a continuidade da propagação do pensamento colonial, sendo uma matriz que se expressa essencialmente em relações dominantes de poder, saber e ser.

estudados por ecólogos como Miguel Altieri, entre outros, que o movimento assume feições de agroecologia e vai se conectando ao debate feminista, por volta dos anos 2000, momento em que importantes movimentos sociais se apropriam do tema por sentirem que a sua condição de sujeitas e os seus conhecimentos e saberes estão sendo finalmente valorizados. Surge então o importante slogan-senha «sem feminismo, não há agroecologia», e coletivos como a Marcha das Margaridas, o Movimento de Mulheres Camponesas e o grupo de trabalho de mulheres da Articulação Nacional de Agroecologia (Costa 2020).

O nome da Marcha e a data escolhida para marchar é uma homenagem a paraibana Margarida Maria Alves, trabalhadora rural brutalmente assassinada em 1983 por lutar por direitos humanos<sup>11</sup> e acontece desde 2000, de quatro em quatro anos, coordenada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores e Trabalhadoras da Agricultura e conta com a participação de inúmeros grupos e lideranças, como a Marcha Mundial das Mulheres, o Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste, o Movimento Interestadual de Quebradeiras de Coco Babaçu, as extrativistas organizadas no Conselho Nacional dos Seringueiros, o Movimento Articulado de Mulheres da Amazônia, entre outros.

Portanto, a produção desse acontecimento vai no sentido de reunir diversas pessoas em torno de uma produção que possibilita uma ação conjunta no espaço público, com uma série de atividades que estão relacionadas às experiências artísticas socialmente engajadas e nesse sentido, uma dimensão social da participação é ativada, aproximando formas sociais e artísticas no cotidiano, através de uma coalizão coletiva, que é a marcha, mas que não se limita a isso.

<sup>11</sup> Margarida Maria Alves (1933-1983) foi uma liderança camponesa da região do Brejo Paraibano, agreste da Paraíba. Além de trabalhadora rural e rendeira, foi a primeira mulher a assumir a presidência do Sindicato de Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande (PB). Ela participou da criação do Centro de Educação e Cultura do Trabalhador Rural e colaborou ativamente na fundação do Movimento de Mulheres do Brejo. Margarida teve grande atuação na luta pelos direitos humanos no período da ditadura militar brasileira. Suas demandas giravam em torno de direitos trabalhistas básicos para trabalhadoras e trabalhadores rurais, como carteira assinada, jornada de oito horas, décimo terceiro salário e férias. Sua militância pioneira incomodava fortemente os latifundiários e usineiros da região, antes de ser executada em 12 de agosto de 1983, foi sumariamente perseguida, agredida e ameaçada, o que não a impossibilitou de semear ideias que vão culminar no que hoje é a Marcha das Margaridas.

Estudos sugerem que, para além de criar uma possibilidade de organização transnacional por meio da articulação com ONGs e grupos internacionais durante o processo de construção da Marcha, as Margaridas também modificam o contexto nacional, através da participação na proposição de políticas públicas, e o contexto local, através da criação de um projeto que chamado «quintais produtivos», que inicia uma transformação agroecológica desde o espaço doméstico, podendo se expandir ao espaço público, que se torna comunitário e agriculturável, a partir produção de comida, plantas medicinais, a criação de pequenos animais, enquanto se cuida do meio ambiente (Maia e Teixeira 2021).

Os movimentos que lidam com a questão da alimentação podem acontecer em diversos formatos e contextos, propondo diferentes formas de intervir no espaço público, mas o que todos têm em comum é a integração de indivíduos que compartilham da solidariedade para se contrapor às injustiças do sistema alimentar, o que engloba diversas experiências empíricas, as tornando analiticamente comparáveis, sem deixar de considerar suas especificidades (Maia e Teixeira 2021).

Desta maneira, observamos também uma organização popular e solidária na qual a participação é majoritariamente de mulheres, as Ollas Comunes, que foram construídas no Chile, por volta da década de 1980, com a proposição de cozinhas coletivas efêmeras e altamente estruturadas e organizadas que surgem, num primeiro momento, como intervenção complementar as manifestações, greves e ocupações de terreno do período, mas que passam a ser mais contundentes no pós-1980 devido a conjuntura política e econômica que gerou uma disparada da fome.

Deste período em diante, as Ollas passaram a ser intervenções menos efêmeras e transitórias, constituindo-se por meio de distintos tipos, tamanhos e procedimentos, mas que giram em torno da estrutura construída para ser uma cozinha comunitária e pública que funciona a partir do trabalho coletivo em Santiago, capital chilena.

O ponto de partida é a crise de 1982, que disparou o desemprego e incrementou os níveis de pobreza. Um ponto de inflexão, neste momento, é a passagem de um primeiro período de condução econômica pela ditadura militar, para um segundo período que será conduzido com o suporte de economistas civis, entusiastas do neoliberalismo e apelidados de «Chicago boys», que propunham uma liberalização comercial, com incremento substancial das exportações e privatização de áreas de seguridade

social, educação e saúde. O resultado foi um forte retrocesso distributivo e aumento da desigualdade, principalmente a alimentar, impossibilitando a satisfação das necessidades básicas. O contexto político e econômico em questão deu origem às organizações populares de subsistência e é a razão de sua expansão na segunda metade da década de 1980 (Hardy 2020).

A pesquisadora Clarissa Hardy iniciou o trabalho de investigação com as Ollas Comunes em 1985, observando a atividade de 39 ollas e 4 coordenações setoriais, e identificando a realidade social, material e organizativa dos coletivos com um enfoque que engloba desde estudos nutricionais até pesquisas de preços dos alimentos e seu impacto na central de abastecimento para o conjunto das ollas. O trabalho da pesquisadora é abrangente e caracteriza uma olla común a partir da maneira como as colaboradoras organizam em seu entorno os recursos humanos e sociais, mas também os recursos materiais, e as dimensões organizativas das iniciativas, dando conta de uma intervenção que vai no sentido de sanar uma necessidade básica imediata, que é a alimentação, mas também no sentido de uma organização social empenhada na construção da democracia (Hardy 2020).

O senso de pertencimento a um coletivo que rompe com a sensação de desalento individual, a partir de uma proposta que culmina em uma cozinha pública, pode ser relacionado com as proposições artísticas que enfatizam as formas de colaboração e a dimensão coletiva da participação social, pois estas associações solidárias e comunitárias, nascidas em torno da necessidade, irão reconstruir um tecido social, que foi fragilizado pelo golpe militar chileno, mas que irá se restituir baseado no sentido de comunidade.

A Olla Común, propondo estruturas montadas no espaço público para se tornarem cozinhas coletivas, mas também propondo oficinas, assembleias, grupos de discussão e hortas familiares, rompe com as barreiras da fome e se empenha a contribuir para um mundo com desejo de liberdades, pois a permanência das relações que se tornaram possíveis nessa organização comunitária, irá se transformar em um veículo de exercício de cidadania e democracia.

Desse modo, a Olla nasce como organização de subsistência, para suprir uma necessidade básica que é a da alimentação, mas sua existência não se reduz a isso, pois as associadas ao movimento passam a viver a experiência da organização das relações cotidianas de produção e trabalho, a convivência e participação em tarefas coletivas. Ou seja, as mulheres chilenas

criam uma organização social à qual Hardy (2020) define como o espaço que aglutina as pessoas que compartilham problemas e circunstâncias similares e que, a partir dessas necessidades compartilhadas, constroem relações estáveis para alcançar metas comuns, criando um senso de pertencimento coletivo que perdura para além das tarefas específicas ou das relações que se repartem no dia a dia.

A disposição para afrontar ativa e altivamente uma situação que se sente inaceitável é uma tônica que vai aparecer nas ollas, justamente por serem «uma organização social, não faz outra coisa que não estimular e desenvolver essa disposição (de ser ativa e ativa), entregando aos protagonistas os instrumentos para que possam confrontar melhor os próprios destinos» (Hardy 2020, p. 197).

Existe uma motivação que não é apenas pela necessidade se alimentar, mas também de outras necessidades que são igualmente vitais como a convivência, a sociabilidade, a participação e apropriação das condições de vida, que emergem diariamente na prática dos membros desse espaço de condição coletiva, e que está altamente relacionada a formas mais holística e ecológicas de vida, tanto nas Ollas, como nas Mujeres Creando e na Marcha das Margaridas.

A aprendizagem que emerge das práticas coletivas, com as diversas formas de construção e colaboração na dimensão da participação social, como aprender a conhecer as necessidades e direitos de si e dos outros, as atitudes solidárias, o sentido de reciprocidade, aprendizagem especializada no manejo de recursos e no trabalho em grupo é o que orienta os trabalhos analisados.

O que pretendeu-se ressaltar aqui é o potencial de reflexão ecológica sobre terra, soberania alimentar e a própria alimentação de maneira mais geral, que tais coletivos estão propondo, cada qual à sua maneira, através de uma prática comunitária e colaborativa incidindo majoritariamente no espaço público. Se nos atermos ao potencial da participação engajada socialmente poderemos ver intervenções artísticas e culturais, mas sobretudo políticas, sociais e econômicas, quando observamos os exemplos mencionados.

A produção dessas intervenções não necessariamente precisa partir de um grupo de artistas institucionalmente reconhecidos, ela pode partir de organizações autônomas da sociedade civil, e é importante que essas intervenções sejam relacionadas com um campo mais amplo das artes visuais e dos movimentos sociais, pois elas se localizam na intersecção entre práticas políticas, artísticas e sociais.

Podemos observar um movimento que, inclusive, relaciona as experiências abordadas diretamente com o trabalho de artistas contemporâneas que produzem dentro das mesmas chaves, como Yasmin Thayná,<sup>12</sup> Renata Felinto,<sup>13</sup> Sallisa Rosa,<sup>14</sup> Natascha de Cortillas Diego,<sup>15</sup> Vivien Sansour,<sup>16</sup> entre outras, que estão pensando a alimentação como elemento central do trabalho artístico e da prática social, da mesma maneira como os grupos mencionados, que por sua vez, se conectam com coletivos de outros contextos que propõem uma experiência de comunalidade por meio de intervenções profundamente conectadas a arte e vida. Nessa direção temos por exemplo em Rojava, um contexto no qual mulheres curdas também lutam por soberania alimentar, autodeterminação e melhores condições políticas, econômicas e sociais para as suas comunidades.<sup>17</sup>

Se nos lembrarmos das icônicas premissas de Joseph Beuys (1921-1986), de que todos podemos ser artistas e de que a arte é vida. Dessa forma portanto, encaramos essas intervenções como alavancas participativas que criam comunidades. Para o ativista político que reconhecia na arte o poder de mudança social, e que também se colocava como um ecologista radical, empenhado em investigar o papel da arte na criação de novos paradigmas na relação dos seres humanos e da natureza, a ecologia estaria relacionada às preocupações com o meio-ambiente, mas também deveria existir em estreita relação com aquilo que são as nossas concepções de sociedade, teorias econômicas, sistemas políticos, práticas sociais, legislação, de maneira holística. Nas palavras do artista «somente a arte é capaz de dismantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil», é preciso que esse sistema seja desmontado a partir da construção de «um organismo social como obra de arte» (Beuys 2006, p. 126).

Realizadas por meio de práticas comunitárias, que são recursos importantes para a satisfação de necessidades básicas e instrumentos de solução ao conjunto de demandas sociais acumuladas, os coletivos observados tomam uma postura ativa e ativa perante o pensamento ecológico e alimentar

<sup>12</sup> Ver o documentário *Fartura*, de 2019, da cineasta brasileira Yasmin Thayná.

<sup>13</sup> Ver o jantar experimento *AMOR-tecimento*, de 2022, da artista brasileira Renata Felinto.

<sup>14</sup> Ver a ação *Umuarama*, de 2018, da artista brasileira Sallisa Rosa.

<sup>15</sup> Ver a ação *Chile amassa su pan*, de 2008, da artista chilena Natascha Diego.

<sup>16</sup> Ver as ações *The seed library* e *Traveling Kitchen*, desde 2014, da artista palestina Vivien Sansour.

<sup>17</sup> Ver a publicação *Make Rojava Green Again: building an ecological society* (Comuna Internacionalista de Rojava 2018).

e traduzem por meio de um trabalho socialmente engajado e coletivo, responsável tanto por intervenções efêmeras como por acontecimentos perenes, ambos localizados no espaço público, que apontam para visões de futuro mais justas e democráticas, apreendendo de maneira ecológica as relações entre mulheres, natureza e a alimentação.

## Referências bibliográficas

- BALLESTRIN, LUCIANA (2013). «América Latina e giro decolonial». *Revista Brasileira de Ciência Política*, Universidade de Brasília, vol. 11, pp. 89-117.
- BEUYS, JOSEPH (2006). «I am Searching for Field Character». Em Claire Bishop (ed.) (2006), *Participation*, pp. 125-126. Londres: MIT Press.
- BISHOP, CLAIRE (ed.) (2006). *Participation*. Londres: MIT Press.
- COMUNA INTERNACIONALISTA DE ROJAVA (2018). *Make Rojava Green Again: Building an Ecological Society*. Londres: Dog Section Press.
- COSTA, MARIA DA GRAÇA (2020). «Agroecologia, (eco)feminismos e “bem viver”: emergências decoloniais no movimento ambientalista brasileiro». Em Hollanda *et al.*, *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, pp. 327-341. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- CRABTREE, JOHN; WHITEHEAD, LAURENCE (2008). *Unresolved Tensions: Bolivia Past and Present*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- DALY, TARA (2010). «The Intersubjective Ethic of Julieta Paredes Poetics». *Bolivian Studies Journal*, vols. 15-17, pp. 237-263. [Consulta: 2023-6-14]. Disponível em <https://doi.org/10.5195/bsj.2010.1>.
- FEDERICI, SILVIA (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante.
- GAGO, VERÓNICA; MALO, MARTA (2020). «Against the Day: The New Feminist Internationale». *South Atlantic Quarterly*, Duke University Press, vol. 119, issue 3, pp. 619-628.
- HARDY, CLARISSA (2020). *Hambre + Dignidad = Ollas Comunes*. Santiago: Lom Ediciones.
- MAIA, ALINE; TEIXEIRA, CARLOS (2021). «Food Movements, Agrifood Systems, and Social Change at the Level of the National State: The Brazilian Marcha das Margaridas». *The Sociological Review*, vol. 69, issue 3, pp. 626-646.
- MANSUR, VINICIUS (2010). «Cochabamba. Guerra da Água completa 10 anos». *Ecodebate*. [Consulta: 2023-6-14]. Disponível em <https://www.ecodebate.com.br/2010/03/01/cochabamba-guerra-da-agua-completa-10-anos/>.
- MOTTA, RENATA (2021). «Feminist Solidarities and Coalitional Identity: The Popular Feminism of the Marcha das Margaridas». *Latin American Perspectives*, vol. 48, issue 5, pp. 25-41.

- RAGO, MARGARETH (2013). «Poéticas e políticas das indígenas da Bolívia». Em Margareth Rago e Ana Carolina Arruda de Toledo Miguel, *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*, pp. 87-100. São Paulo: Intermeios.
- SHIVA, VANDANA (1991). *Abrazar la vida: mujer, ecología y supervivencia*. Montevideo: Instituto del Tercer Mundo.



# Patrimonios

---



# ¿Espacio público para la imagen del aborigen ecuatoriano?

## La representación de personajes originarios

---

NATALY ANDREA CÁCERES SANTACRUZ<sup>1</sup>

En la historia sociopolítica de Ecuador, estrechamente relacionada con el clero, sobre todo en la época garciana, marcada por la gratitud a España y la importancia concedida a aspectos sociales como el agrícola, se advierte que las ideas artísticas públicas no eran un tema prioritario. Al gestarse a finales del siglo XIX e inicios del XX se convirtieron en fuente de interpelación constante en un discurso hegemónico, disociado y conflictivo. De esa forma, sectores como el indígena no fueron considerados en la composición social del nuevo país; aunque no haya sido esa la intención, las formas de explotación practicadas permitieron su separación de los aspectos nacionales. De hecho, cuando al fin los municipios decidieron desarrollar el espacio público de la república, los temas seleccionados para la representación se conectaron con los héroes de la independencia, poetas, historiadores, benefactores académicos, presidentes, entre otros, dejando de lado la representación de mujeres ilustres y de indios considerados los vencidos y sometidos.

La construcción del indígena se formuló incluso antes de la conquista. Imágenes preexistentes y relacionadas con sujetos de diferentes pueblos, considerados como bárbaros, fueron proyectadas para América. El encuentro entre la cultura española y americana generó el desarrollo de estereotipos. Como afirma Alicia Barabas (2000), el indio en las artes ha sido una reserva inagotable de imágenes manipuladas, de elementos ricos y también contradictorios, pues en los relatos y la plástica ha sido

<sup>1</sup> Universidad Pablo de Olavide.

presentado como «hijo del paraíso» o como salvaje culpable del subdesarrollo nacional (p. 9).

Durante la conquista, el concepto de indio suplantó al de bárbaro para justificar las prácticas civilizatorias, que fueron desde la evangelización y la extirpación de idolatrías hasta la imposición lingüística y del modo de vida. A inicios del siglo xx se desarrolló una suerte de reivindicación que auspició la creación de imágenes, sobre todo de la raza indígena, que trataban de presentar a los personajes originarios en poses heroicas con características faciales y corporales que los integraran como realidades visuales.

Este estudio tiene como finalidad analizar la figura del indio en la estatuaria pública desarrollada entre 1892 y 1935 en Quito, Cuenca y Guayaquil a partir de su incorporación al concepto Estado-nación como parte del arte amparado por el aparato oficial, como obras preindigenistas y como representación del paternalismo para ejercer el control. Se aspira así a comprender de qué manera se insertó en los diálogos intelectuales circunscritos a un discurso nacional y de modernidad.

### **La imagen del indio como parte del Estado-nación**

Incorporar a los indígenas a la sociedad iba más allá de ser una integración histórica; existía una percepción establecida durante siglos que los definía como una comunidad improductiva. Por eso, las figuras creadas en la literatura u obras plásticas se formaban a partir de una historiografía donde los vencedores establecían las reglas del juego y las formas de ver al vencido. La situación se complicaba más debido al prejuicio racial de los blancos y mestizos hacia la imagen de los indios y la forma en que eran obligados a llevar su vida (Sáenz 1933).

Juan León Mera (1887) planteó que el indio era un sujeto de atención para incorporarlo en la realidad nacional, pero separado del mestizo. Como se le asociaba con problemas como el alcoholismo y la criminalidad, en general se consideraba un ser para educar y modificar su conducta, pero no para representar de forma artística. León Mera (citado por Michelena 1994) creía que ese grupo debía trabajar principalmente en la agricultura para encajar en la nueva sociedad; incluso mencionó que esta raza estaba condenada a desaparecer al igual que su idioma, el quichua, pues su práctica cotidiana lo alejaba del resto de la población. Cuando el indígena hablaba español lo hacía con dificultad; era discriminado por ello y se le consideraba inferior.

Se trataba entonces del problema de la nacionalización del indígena. Era necesario incorporarlo al repertorio de imágenes oficiales, pero con un proceso en el que se establecieran formas de inclusión y adaptación al Estado-nación basadas en imágenes construidas y personajes cuidadosamente seleccionados como fue el caso de Huayna Cápac y su rol paternal.

### **El paternalismo como parte del discurso para la integración del indígena**

Hurtado Larrea (2021) sugiere que la mentalidad de los ecuatorianos, independientemente de su condición social, se encontraba «impregnada por la centenaria cultura paternalista» (p. 184). Los indígenas no estaban en condiciones de acceder de forma directa a las instituciones políticas por las limitaciones económicas, educativas, comunicativas (dificultad para hablar en castellano) y el aislamiento rural. Ello explica la conformación de una sociedad en la que el patrón de hacienda les otorgaba en calidad de dependientes la «protección, apoyo, guía, consejo e intermediación, a cambio de lo cual los beneficiarios de estos favores le prodigaban respeto, adhesión, fidelidad y diversas prestaciones laborales» (p. 63).

Para cambiar esa percepción el indígena debía dejar a un lado su estilo de vida y acceder a la cultura vigente y aceptada. Asimilarse como un trabajador, un ciudadano asalariado, era una situación paradójica, pues el mismo Estado y la sociedad blanco-mestiza que lo rechazaban le solicitaban adaptarse en un afán homogenizador. Para ello necesitaba un apadrinaje, un mecanismo cultural en el que las relaciones se establecían principalmente entre individuos por medio de la participación simbólica de otros sujetos históricos idealizados. Funcionaba como el compadrazgo, en el que intervienen el ahijado y el padrino en una relación en la que este último, como un padre, ayuda en la iniciación de un nuevo miembro en la sociedad. Hurtado Larrea (2021) precisa que las relaciones personales, familiares, de amistad y de lealtad eran decisivas, pues reconocer la autoridad de una persona ante una comunidad constituía un símbolo de estatus y de prestigio.

Surge así la figura de un personaje imaginado para representar a una población. Para ello se recurrió a indígenas que históricamente había sido relevantes. Este no es un ejercicio ingenuo; apadrinar a la raza vencida e incluirla en el repertorio del imaginario social para otorgarle cierta representatividad responde a un intento de control definitivo sobre este sector de la población que poco a poco se iba levantando.

## Huayna Cápac, el primer héroe indígena

El bronce de Huayna Cápac es parte del monumento a José Joaquín de Olmedo en Guayaquil inaugurado en 1892. Funciona como un elemento complementario a la composición escultórica y resulta una de las primeras representaciones indígenas en la estatuaria pública ecuatoriana. Huayna Cápac aparece en la cara norte de la base. Su rostro y cuerpo son los de un joven guerrero con los atributos de un noble: el cetro y el penacho, este último con el emblema inca en el centro. Se encuentra en gesto de abrirse paso entre las sombras de la muerte, en ademán de caminar mirando hacia el frente. Con las manos descubre su figura para mostrar su penacho y su torso desnudo. En la mano derecha lleva un cetro real –*topayauri*– (figura 1).



**Figura 1.** Vista lateral derecha de la escultura en bronce de Huayna Cápac en el Monumento a José Joaquín de Olmedo, en Guayaquil.

**Fuente:** archivo personal de la autora.

Del lado derecho, entre las sombras, se observa una forma –probablemente la de una mujer–, con las palmas de las manos

juntas intentando salir. También se pueden identificar otros cuerpos en la penumbra como alegoría del héroe resucitado. La pieza recuerda la percepción idealizada de los indígenas ecuatorianos quienes, a diferencia de otros de la región indoamericana, siempre conservaron su integridad y su fiereza ante las injusticias. La actitud y personalidad de Huayna Cápac es la de un indio supremo que denota valentía (figura 2).



**Figura 2.** Vista lateral izquierda de la escultura en bronce de Huayna Cápac en el Monumento a José Joaquín de Olmedo, en Guayaquil.

Fuente: archivo personal de la autora.

Huayna Cápac era hijo de Túpac Inca Yupanqui, nacido en Tomebamba. Como príncipe heredero fue enviado a ejercer su poder militar sobre los territorios del norte. Fue padre de Atahualpa y Huáscar y lideró el Tahuantinsuyo. La elección de su figura respondió a diversos aspectos: fue un inca noble nacido en territorio ecuatoriano; protagonizó alianzas estratégicas con otros pueblos; desarrolló las comunicaciones por medio de caminos, lo que permitió la ampliación del imperio, y fue el padre de

los hermanos conflictuados. Es decir, se tomó en cuenta su perfil para construir la imagen de un héroe histórico por ser una figura victoriosa, valiente, benevolente, padre de familia, miembro de una dinastía y buen gobernante.

En el texto *Primer cuencano ilustre y otros (La Unión Literaria 1828)* se refieren a Huayna Cápac como el príncipe y el primer ciudadano cuencano. Describen sus acciones como las de un hombre sabio y poderoso, incluso después de haber heredado el trono y ser llamado rey/emperador. En obras como *Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay en la República del Ecuador*, de Federico González Suárez (1878), se menciona al inca como un líder importante, constructor de palacios, concededor y ejecutor de los rituales y conmemoraciones de su pueblo.

Huayna Cápac, de acuerdo con la interpretación común, significa ‘mozo rico no de fortuna, sino de excelencia y grandeza’. Desde muy pequeño mostró realeza y magnanimidad. Fue estimado por sus vasallos y, según las crónicas, jamás se negó a petición que mujer alguna le hiciese de cualquier calidad y condición; a cada una respondía según sus años: «Madre, hágase lo que mandes»; a la que era igual en edad, poco más o menos, le decía: «Hermana, hacerse a lo que quieres»; y a la que era menor: «Hija, cumplirse ha lo que pides». A todas igualmente les ponía la mano derecha sobre el hombro izquierdo en señal de favor y testimonio de la merced que les hacía (*La Unión Literaria 1828*, p. 505).

Siendo príncipe le fue encargada la conquista de nuevos territorios y en un lapso de tres años logró el triunfo sobre el Reino de Quito. Al volver al Cuzco dio cuenta a su padre de sus logros y fue bien recibido. Contrajo una alianza importante con los quitus al relacionarse con Paccha, hija del rey, con quien tuvo a su hijo Atahuallpa. Según los documentos analizados, Huayna Cápac era de estatura pequeña, «enjuto de carnes, pero robusto, en sus músculos bien desarrollados y en lo voluminoso de sus huesos manifestaba el vigor de su complexión natural» (*La Unión Literaria 1828*, p. 514). En su forma de ser era «grave en el andar, medido y corto en palabras, cuidándose de manifestar en todo señorío y majestad, era amado de sus vasallos y servido con reverencia y temor» (p. 514).

Estas descripciones resultan diferentes a las que se hacen en el mismo texto de su hijo Atahualpa. Aunque, lógicamente, se refieren a personas distintas, en los retratos pictóricos de ambos, incluso de otros personajes indígenas, existe una disparidad que

denota la idealización de los rasgos físicos, al punto de llegar a la estandarización. Con el tiempo, hasta los elementos espirituales reflejados en atributos corporales fueron imaginados, como en el caso del ya mencionado Atahualpa o Duchicela. A partir del desarrollo de la figura de Huayna Cápac se construyeron imágenes públicas con una representación estandarizada, asociadas a la unidad y la paz, pero que hacían hincapié en un discurso propio. Poseían gestos en actitud fuerte y magnánima; mantenían elementos como la lanza y el penacho de plumas; exhibían cuerpos bien definidos y rasgos faciales duros y autóctonos, cuerpos semidesnudos y con atavíos que aludían al indígena de los Andes.

El historiador Oscar Reyes (1936) en *Los incas, políticos* dice que para que Huayna Cápac lograra la victoria sobre un territorio debía pacificarlo primero, por la fuerza o en forma de alianzas. Bajo esa filosofía, los incas se caracterizaban por «las deportaciones colectivas, las matanzas en masa y el implacable ejercicio del huarco» (p. 54).

Por otra parte, los textos consultados muestran al inca como el padre conciliador. Huayna Cápac dividió su reino entre sus dos hijos, Atahualpa y Huáscar, a quienes les pidió reinar con sabiduría y calma como él lo hizo: «aquellos [...] años que vivió [...] después de la llegada de los primeros descubridores, los gastó en gobernar el imperio en toda paz y quietud» (*La Unión Literaria* 1828, p. 506). Huáscar y sus seguidores no estuvieron de acuerdo con la decisión e iniciaron la guerra fratricida. A pesar de que en varios documentos se habla de que los pueblos originarios eran civilizados y que poseían un alto grado cultural, los historiadores del siglo XIX depositan en esta lucha entre hermanos la razón histórica de la decadencia del imperio. Aseguran que «la densa pátina de cuatro largas centurias cubren en efecto, las escenas de horror de esta asoladora guerra a muerte, la primera guerra civil e internacional del Pacífico, entre dos naciones igualmente populosas, ricas y valientes, representadas por sus idolatrados soberanos Huáscar y Atahualpa» (Torres 1936, p. 15).

Al finalizar la guerra, Atahualpa se declaró vencedor y único soberano. Sin embargo, algunas facciones de Huáscar y otros pueblos estuvieron en contra, lo que resultó en el desmembramiento del imperio incaico. Así lo indica Alberto Torres (1936), quien plantea que los indios, desde los tiempos de la colonia, han sido un pueblo convertido a la esclavitud por decisión propia y que esa miseria causada por la guerra civil los volvió seres con una ignorancia natural que los esclavos negros no presentaban por ser y declararse más libres que ellos.

El nombre de Huayna Cápac se mencionaba como ejemplo de indígena civilizado con un cúmulo de virtudes emulables que, con una especie de rol paternal, surgía para solucionar la necesidad de incluirlo en el discurso nacional. La construcción ideológica que se hizo en torno a su imagen no ponía en riesgo los ideales elitistas y por ello fue la primera en realizarse en el espacio público. La idea del padre que pacifica, concilia, une e integra, opuesta a la de su hijo, era la adecuada ante el panorama social. Esta integración se realizó de forma parcial. Pero no todo el Ecuador se vio representado en esa imagen. Esto explica por qué en Guayaquil dirigieron la mirada a la figura idealizada del aborígen. Esta tuvo una resignificación otorgada por la gente que, de alguna manera, sintió que el Monumento a la Raza Aborígen hacía referencia a sus antepasados, aunque negara su origen americano y tuviera una intención de blanqueamiento.

### **El preindigenismo en la palestra**

Entender el indigenismo no solo como un movimiento o estilo, sino como una tendencia en constante evolución, permite establecer las posibilidades de los artistas de países con una gran población indígena para negociar una identidad distinta a la marcada y presentar la imagen del indio en clave moderna. Existen dos momentos fundamentales en el desarrollo de su representación en las artes y, particularmente, en la escultura pública ecuatoriana. Es preciso aclarar que en este apartado no se realiza una periodización, sino una suerte de división artificial con fases evolutivas. El primer momento se establece de 1892 a 1933, en el que su figura se idealiza y romantiza al punto de incluirse en el imaginario social con una reivindicación un tanto superficial y, en algunos casos, con una clara proyección adoctrinadora más que transformadora. A este periodo lo llamaremos preindigenismo. El segundo momento, comprendido entre 1934 y 1950, es donde tiene su auge el indigenismo.

Pero ¿por qué idealizar al indio basándose en mitologías e historias románticas? Ello se debió a los lazos fraternos que se deseaban crear y mantener con España. Quienes se encargaban de la ornamentación urbana optaron por versiones amables que reforzaran la idea de la nación culta que había dejado el pasado atrás. Según Oswaldo Romero Arteta (1964), «hablar del indio es sinónimo casi obligatorio de hablar mal de España. Y hablar bien de España es por igual sinónima forzosa hablar mal del indio» (p. 1). Esto explica el uso de la mitología clásica como fuente de inspiración para crear una imagen que fuera neutral pero representativa.

### La figura autóctona en el monumento a Guayas y Kil

En el siglo xx la Junta Patriótica de Guayaquil decidió desarrollar una pieza artística pública llamada *Monumento a la raza aborígen* (figura 3), basada en la leyenda local de Guayas y Kil,<sup>2</sup> para hablar de forma específica de la gallardía de los indígenas originarios de esta ciudad y en homenaje a «la bravura del pueblo Huancavilca, de la cual, se ufanan sus descendientes» (Avilés y Hoyos 2009, p. 240). Resulta interesante que Guayas y Kil fueran relacionados con los huancavilcas, descritos como fuertes y aguerridos en quienes «la influencia cultural incaica no tiene ninguna trascendencia [...]. Ni el Inca Huira Cocha [...], ni Guainacpac lograron afirmar sus conquistas e incorporar el territorio al Tahuantinsuyo» (Silva 1947, p. 27).



**Figura 3.** *Monumento a la raza aborígen*, 1939. Colección privada de Camila Moscoso Moreno, archivo fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Fuente: Fotografía patrimonial (s. a.).

Incluso, los presentaron como un pueblo que había alcanzado cierto grado de civilización y superado el epíteto de «silvestres», al ser considerados diestros y avezados guerreros que, «acostumbrados a las agitaciones bélicas, en los bosques plenos de salvaje libertad, bogando en los ríos de independencia majestuosa, llevaban [...] en su estirpe la altiva sangre de los puruhá-mochicas. Con

<sup>2</sup> Según la leyenda, Guayas era un cacique huancavilca que fue tomado como prisionero junto a su familia. Para evitar que los ultrajaran, engañó a los españoles con la historia de un tesoro inexistente. Cuando tuvo la oportunidad mató a su pareja e intentó suicidarse. Luego tomó venganza incendiando los campamentos en Santiago de Guayaquil. Finalmente, se lanzó desde el barranco del cerro Santa Ana.

esta fibra no pudieron menos que guerrear duro a los españoles, que pulularon para amainar sus incontenibles ambiciones, sus audacias y su fe» (Silva 1947, p. 28). Lo conformaban un grupo homogéneo de tribus yungas, que luego de enfrentamientos con los colimas, chonos, campaces y colorados lograron formar una sola nación cuyo núcleo político y comercial era la zona del Guayas. Además, tenían habilidades bélicas y destrezas en la navegación marítima.

La Junta Patriótica de Guayaquil contrató los servicios del artista Carlos Alberto Mayer, que estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de Quito y había sido beneficiado con una beca de estudios artísticos en Roma, lugar donde se ejecutó la obra. Para 1924 el artista tenía lista la pieza. Fue emplazada en un pedestal de granito de tres metros de altura en el que se puede apreciar a la pareja de indios. Guayas, de pie, ataviado en su cabeza con un penacho de plumas y el torso desnudo, lleva consigo un taparrabos y una lanza en la mano izquierda, posiblemente inspirada en los huaorani. Se encuentra mirando al horizonte y con su mano derecha toma el hombro de su acompañante Kil, en cuclillas, abrazada a un bebé que, con inocencia, «toma el pecho de su madre, ignorando lo que su padre está avistando a lo lejos» (Avilés y Hoyos 2009, p. 241). Kil aparece semidesnuda y luce un penacho de plumas.

La composición escultórica cuenta con piezas complementarias, como un recipiente volcado en el suelo que muestra frutas y vegetales como si se tratara de un cuerno de la abundancia en alusión a la riqueza del territorio. La presencia de ambos personajes sugiere que la dualidad forma parte de la construcción del discurso comunitario y, «en su mensaje subliminal, es manejada la pareja indígena [...] cuyo atuendo señala un estatus social elevado» (Leonardi 2016, p. 268). Se muestra a un joven hombre, varonil, que no se aleja de la representación arquetípica que ya se hacía siglos atrás relacionada con lo americano del indio de «neoclásica belleza, motivo principal de una alegoría con atributos [...] tocado de plumas, el carcaj a la espalda y una lanza o un arco a la mano» (Medina 2004, p. 87). La figura estaba creada como parte de un paisaje paradisíaco y abundante.

Sin utilizar el realismo social para representarlo se idealiza al indígena. Una cosa es el indio idealizado puesto al servicio de una alegoría y otra es el real, discriminado, sufriente y dolido. Entonces, si se busca agregar al repositorio cultural una imagen de los ancestros, la representación debe alejarse del sujeto sometido y

más bien apearse a la idealización-invencción de un personaje fuerte, vigoroso, enérgico y resistente (figura 4).



**Figura 4.** *Guayas y Kil.* Plaza de la Administración de Guayaquil.

Fuente: archivo personal de la autora.

Ahora bien, esta pieza funciona como una caracterización del grupo étnico basada en la consanguinidad que, por obvias razones, comporta una restricción hacia los otros. Constituye

una creencia, una convicción subjetiva que resulta eficaz como elemento aglutinador que a su vez no depende del valor de la verdad. Por medio de las figuras de Guayas y Kil se crea un parentesco que legitima la pertenencia al grupo –de hecho, eso explica que se cambie el nombre de la obra, originalmente se concibió como *Monumento a la raza aborígen*, pero el colectivo decidió llamarla *Guayas y Kil*– y se construye una opinión que no debe ser demostrada o incluso cuestionada al ser una convicción racional desvinculada de toda verificación.

Al inicio las intenciones se enfocaron en que el aborígen desapareciera, sin embargo, por la estilización de su imagen es evidente que la propuesta era alejar a la población no de su persona, sino de su idea. Jorge Mencías Chávez (1962) distingue dos tipos de indígena: el primero corresponde a la designación racial y el segundo a personas que racialmente no pertenecen a este grupo, pero lo son por las condiciones culturales de su existencia. En ese sentido, integrarlo a la vida civilizada equivaldría a su supresión no física, sino simbólica, elevarlo «a un estadio cultural propio del hombre civilizado» (p. 23).

## Conclusiones

Como se ha podido evidenciar, las esculturas públicas analizadas responden a tres aspectos fundamentales: la inclusión del indio en el Estado-nación, el paternalismo o apadrinamiento para que sea aceptado socialmente y su adaptación como figura autóctona, histórica e hispanista. Para integrar a la población indígena a la sociedad como una comunidad productiva se emplearon personajes idealizados que permitieran incluirla en el imaginario. Pero eso no cambia el hecho de que no se tomara en cuenta en la representación pública de manera inicial y, cuando al fin se hizo, fuera bajo los cánones neoclásicos y tradicionales.

La elección de la figura del indio fue cuidadosa, pues existían fuertes argumentos que cuestionaban sus costumbres, modos de vida, incluso su capacidad mental. Por eso, a través de Huayna Cápac se generaron vínculos parentales que integraban al indígena en la sociedad. Se asumía la necesidad de que ese pueblo debía ser apadrinado y, por lo tanto, protegido. El inca fue un elemento ideal para hablar sobre el individuo carismático, conciliador, el líder que pacífica, reconcilia, armoniza, cuida y enseña.

En el caso de *Guayas y Kil* la creación de una pieza escultórica sobre lo autóctono fue una novedad en la época, pues resalta-

ba los valores patrióticos de la población de Guayaquil y sus orígenes. Cabe decir que, aunque la leyenda habla del cacique y su venganza contra los españoles que llegaron al Guayas, la escultura no tiene elementos en contra de la nación española. Se trata de una obra construida con influencia del estilo neoclásico que en su contexto semántico habla de la bravura y fortaleza del pueblo guayaquileño.

Las piezas realizadas en Ecuador entre 1880 y 1935 eran neutrales; no intentaban hablar de la patria a través de la derrota de España, sino que se aislaban en la idea de la victoria obtenida. No aspiraban a que la población se volviera española, pues no era posible, más bien apuntaban a una identidad regional asentada en la base de la historia y su patrimonio por medio de la memoria. De ese modo, en la representación se incorporaron personajes históricos, reales o ficticios, figuras con atributos codificados que mostraban virtudes, formas de gobierno, actividades humanas, etc. En *Guayas y Kil* se ve la imagen típica del indio americano, pero con ciertas características heroicas y de representación local. Los atributos, como fundamentos del grupo étnico, son argumentos de una creencia que resultaría en Guayaquil, pueblo Huancavilca, que es igual a pueblo guerrero, fuerte y vigoroso.

Sin embargo, estos intentos de integración no convirtieron al indígena en un sujeto completamente aceptado por la sociedad. Aunque la creencia en un vínculo parental puede extraer argumentos del hecho de compartir una misma cultura, lengua, religión, etc., el grupo étnico no se constituye como un grupo cultural, lingüístico o incluso religioso. Lo que se formula es la percepción de un parentesco ligado a la naturaleza específica de la representación de una consanguinidad trazada entre quienes están fuera y dentro del grupo social. Compartir elementos culturales posibilita la identificación entre grupos con características diferentes.

La memoria colectiva permite la unión entre herencia e identidad. Presenta un sistema de imágenes para persuadir a los miembros del gremio y hacerles asumir que se está hablando de ellos mismos a pesar de las diferencias evidentes. Actúa de tal manera que los cambios se resuelven en semejanzas, que constituyen los rasgos fundamentales del grupo al ser imágenes del pasado conformadas para la colectividad. Cuando estas se crean y se comparten con otro grupo social se encierran en el marco en que han sido construidas, aunque en el fondo los individuos no sientan que su origen familiar sea igual al del colectivo.

## Referencias bibliográficas

- AVILÉS, EFRÉN; HOYOS, MELVIN (2009). *Monumentos, plazas y parques de Guayaquil*. Guayaquil: Poligráfica.
- BARABAS, ALICIA (2000). «La construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo». *Alteridades*, vol. 10, n.º 19, pp. 9-20.
- FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL (s. a.). «Monumento a la raza aborigen». [Consulta: 2023-6-5]. Disponible en <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/en/galeria/element/7246>.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, FEDERICO (1878). *Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay en la República del Ecuador*. Quito: Imprenta del Clero.
- HURTADO LARREA, OSWALDO (2021). *Las costumbres de los ecuatorianos*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- LA UNIÓN LITERARIA (1828). *Primer cuencano ilustre y otros*. Quito: s. e.
- LEÓN MERA, JUAN (1887). *Observaciones sobre la situación actual del Ecuador*. Ambato: Imprenta de Salvador R.
- LEONARDINI, NANDA (2016). «Ayacucho. Escultura e independencia». En *La independencia peruana como representación*, pp. 259-287. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MEDINA, ÁLVARO (2004). «El indio: de la alegoría a la realidad y la estética». *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, n.º 9, pp. 83-116.
- MENCIÁS CHÁVEZ, JORGE (1962). *Riobamba (Ecuador). Estudios de la elevación socio-cultural y religiosa del indio*. Friburgo: Oficina Internacional de Investigaciones Sociales de Feres.
- MICHELENA, XAVIER (ed.) (1994). *Juan León Mera: antología esencial*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- REYES, OSCAR (1936). *Los incas, políticos*. Quito: Imprenta Nacional.
- ROMERO ARTETA, OSWALDO (1964). *El indio quiteño en el siglo XVI*. Vol. 1. Quito: Cuadernos Ecuatoriano-Hispánicos. Biblioteca de Estudios Hispanoamericanos en Sevilla.
- SÁENZ, MOISÉS (1933). *Sobre el indio ecuatoriano y su inclusión al medio nacional*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.
- SILVA, RAFAEL EUCLIDES (1947). *Biogénesis de Santiago de Guayaquil*. Guayaquil: Imprenta de la Universidad.
- TORRES, ALBERTO (1936). *Estudio sobre la regeneración social del indio*. Quito: Editorial Santo Domingo.



# Murales en la Chacarita. Una experiencia visual que reafirma la identidad comunitaria y apuesta por la modificación del paisaje

WILLIAM PAATS MARTÍNEZ<sup>1</sup>

«¿Quiere escuchar mi historia, señor? Soy de la Chacarita.  
Con permiso del camalotal, con adobe alcé mi casita.  
No hay paisaje más bello, señor, que el de nuestra bahía.  
Mi casita fue iglesia, señor, al unirme a mi amada.  
A la luz de la luna con su cunu'u esperé la alborada».  
MANECO GALEANO, *Soy de la Chacarita*.

El barrio Ricardo Brugada,<sup>2</sup> más conocido como Chacarita, es uno de los más antiguos de Asunción. Se estableció de forma definitiva luego de la guerra de la Triple Alianza a finales del siglo XIX. Su crecimiento siguió las características geográficas del lugar y se incrementó hacia los años ochenta con la ocupación informal de la ribera del río Paraguay por parte de familias campesinas que se trasladaron en busca de mejores oportunidades. Lo habitan cientos de miles de personas: pescadores, vendedores informales, etc. Allí nació y vivió el creador de la guarania,<sup>3</sup> José Asunción Flores, así como otros grandes referentes de la música y la cultura local, nacional e internacional, galoperas,<sup>4</sup> actores teatrales y actualmente un joven rapero con una interesante proyección.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Asunción.

<sup>2</sup> Ricardo Brugada, abogado, diplomático, caudillo del Partido Colorado, vivió donde comienza el barrio e hizo mucho por sus habitantes. Como agradecimiento le pusieron su nombre.

<sup>3</sup> Guaranía, género musical característico de Paraguay.

<sup>4</sup> Las galoperas son campesinas llamadas *raida poty* o *mitacañas* en guaraní ('mujer pulcra'), que llevan agua en cántaros; generalmente, bailan con estos sobre la cabeza.

<sup>5</sup> Alejandro Cubilla y su banda Coygua, el músico Remigio Pereira, el actor Rubén Visokolan y el rapero Princi.

Es un barrio bullicioso cuya subsistencia depende en parte de las crecidas y bajadas del río que en los últimos años se ha visto muy afectado por el cambio climático.

En este sitio de gente humilde y siempre olvidada suelen desarrollarse actividades culturales que lo mantienen vivo y lo colocan a la vista de la ciudadanía. Cada año tienen su propio carnaval y la fiesta del 3 de febrero protagonizada por las galoperas. En octubre de 2019 se realizó allí la XI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo y el encuentro de muralismo latinoamericano, denominado Colores de la Chacarita 2021, realizado en octubre de ese año.

Néstor García Canclini (1989) en su libro *Culturas híbridas* explica cómo la ciudad moderna se convierte en un conglomerado de barrios atravesados por los migrantes que instalan sus puestos en los cruces clave. Allí se conjugan el desorden, la polución, entre otros elementos que conviven en la urbe y se concilia todo lo que llega con lo transnacional y lo campesino. En este conglomerado de gente con experiencias culturales diversas y expresiones propias es que se hibridan nuevas formas de manifestación con rasgos comunes: el idioma –en este caso el jopará, mezcla de guaraní con castellano que, en algunas circunstancias, se integra con el portugués–; la música, con fuerte influencia de la cachaca, la polca, los ritmos centroamericanos; y las artes visuales, especialmente los murales (figura 1). En el caso de estos últimos plasman las experiencias de vida en busca de una identidad barrio-comunidad que los haga notar dentro del contexto citadino y sentirse orgullosos de pertenecer a la Chacarita o Chaca, como lo llaman los jóvenes.



**Figura 1.** Murales con rostros de referentes del barrio.

Fuente: archivo personal del autor.

En sus zonas cohabitan personas con diversas condiciones económicas; algunas de ellas, arraigadas por sus años de permanencia, tienen una identidad cultural definida y son los que sostienen la imagen del barrio. Ello ha generado cierto atractivo tanto para locales como para extranjeros. Esos elementos se hicieron notorios en los más de cuarenta murales desarrollados a lo largo de los años y, especialmente, en el último Encuentro de Muralistas Latinoamericanos realizado en 2021.

### **Arte o manifestación popular: conocimiento y percepción**

Según Pierre Bourdieu (2010), el acceso al arte es privilegio de quienes pueden asistir al teatro, al museo, etc., según sus posibilidades económicas, que a veces constituyen un obstáculo para el disfrute de las necesidades culturales. Pero, como bien aclara, «los únicos excluidos son los que se excluyen» (p. 43). A partir de esto cabe preguntarse: ¿cómo se generan esas necesidades artísticas que, a diferencia de las primarias, son producto de una formación escolar? La respuesta se encuentra en la educación misma, que es la que crea, responde y define los medios para satisfacerlas. Existe una brecha entre el nivel de consumo de las personas académicamente formadas y aquellas con escasa preparación escolar, quienes, al carecer de conocimiento, no pueden leer y reconocer el valor de una obra de arte instalada en su entorno.

Es por ello que la visibilidad del objeto artístico instalado en un espacio público depende en gran medida de lo que pueda decir o transmitir en el contexto diario del transeúnte o del habitante del lugar. La obra materializada y colocada en el paisaje de forma efímera o permanente representa para ellos el reto de apreciar el discurso de un artista que no pertenece a esa realidad y que les fue impuesto por una serie de circunstancias sobre las que no fueron consultados. Además, no existen aclaraciones acerca de esa instalación en el espacio urbano de su dominio, potestad obtenida por medio del usufructo permanente de ese sitio. En el caso analizado, algunos referentes de la comunidad sí fueron consultados sobre la actividad, incluso colaboraron de alguna forma en su desarrollo.

También debe considerarse la naturaleza de las obras expuestas, especialmente si presentan elementos que generan el interés y la atención de los pobladores de esa zona, sean estos de carácter histórico, folclórico o referidos a su imaginario colectivo local. Ello provocará su consumo y resultará en el cuidado y mantenimiento de las piezas. Sin embargo, ¿quién o quiénes determinan

que tengan la categoría de obra de arte y sean vistas como tal? Según Bourdieu (2010), en «los objetos producidos por el hombre, definidos por oposición a los [...] naturales, la categoría de los objetos de arte se definiría por el hecho de que reclama ser percibida según un intención propiamente estética, es decir, en su forma más que en su función» (p. 64). Y aclara que la línea que diferencia o separa los objetos técnicos de los estéticos depende de la finalidad del productor.

En este caso, la intención de los muralistas está sujeta a una serie de convenciones establecidas, generalmente, por instituciones sociales e históricas que determinan esa frontera incierta entre los dos campos. No obstante, la apropiación del espectador también depende del propósito que él se imponga y de su actitud hacia esos patrones que dependerán de su formación y experiencia estética. Queda así como legitimadora la intención tanto del productor como del receptor por ser ambas funciones inseparables a la hora de categorizar un objeto como arte. De ahí la importancia de los temas tratados en los murales al ser fundamental captar la esencia de los pobladores para generar en ellos la necesidad de consumo, la identificación y la apropiación de las obras (figura 2).



**Figura 2.** Murales con temas relativos al barrio realizados en antiguos basureros.

Fuente: archivo personal del autor.

La capacidad de aprehensión del mensaje transmitido por la obra de arte obedece a los conocimientos previos que el individuo tenga del código empleado; es decir, cada persona tiene una capacidad receptora limitada por el grado de sus conocimientos. Cuando el mensaje sobrepasa sus posibilidades de interpretación, el receptor se desinteresa y ve solo un simple juego de formas que no le dicen nada y no una obra de arte como tal. No debe olvidarse que las condiciones sociales del desarrollo del gusto, capaz de obedecer los cánones de una estética pura, son producto de un largo proceso de filtrado que se inicia con el despojo de las funciones mágicas o religiosas y se vuelve autónomo para liberarse en su producción de toda servidumbre social.

La instalación de un objeto de arte en un espacio público específico, en este caso un barrio popular y cercano al centro histórico de Asunción, conlleva una serie de combinaciones desde el punto de vista afectivo. La mirada a esos murales colocados a lo largo del recorrido diario de los pobladores, para quienes no representa ningún esfuerzo físico observarlos, forja en ellos una sinergia generada por el mensaje que transmiten: al estar relacionados con su imaginario colectivo les crean un sentido de pertenencia y fortalecen su identidad. La posibilidad de acceder diariamente a las imágenes expuestas forma parte de ese ejercicio de percibir y sentir el bien cultural, visto desde la originalidad, la diversidad de elementos históricos, plásticos y emocionales relacionados con la idiosincrasia del barrio y la nación.

La lectura de las representaciones requiere conocimiento y familiaridad cultural con los elementos que las componen. Esa capacidad de conocer y valorar, incluso de relacionar y descifrar, es la que genera el reconocimiento de la imagen mental creada en la conciencia y, además, ayuda a comprender el alma de un pueblo. El imaginario, según se vea, puede ser de carácter comercial, acarrear una manipulación política y hasta histórica o religiosa. En el caso de los murales, la mayoría se pensó para exponer temas como la identidad del barrio, la limpieza de sus calles y el cuidado del medioambiente.

En su libro *Culturas híbridas* García Canclini (1989) plantea que:

Los productos generados por las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del grupo que los fabrica. Constituyen, en este sentido, su patrimonio propio. También pueden alcanzar alto valor estético y creatividad, según se comprueba en la artesanía, la literatura y la

música de muchas regiones populares [...]. Se sabe que algunos de estos puntos se cumplen en ciertos grupos. (p. 183).

Esa reflexión se aplica a los murales en cuestión, basados en relatos, historias y personajes de Chacarita que representan su realidad diaria. Esto es muy importante desde el punto de vista de la identidad como comunidad, la protección y cuidado que se da a las obras, sumado al aporte que significa mejorar la calidad ambiental del entorno (figura 3).



**Figura 3.** Murales con señales de identidad del barrio.

Fuente: archivo personal del autor.

## Encuentro de muralistas Colores de la Chacarita

«Ni el pincel del más bueno y más noble pintor  
pintó cosa más linda».

MANECO GALEANO

El encuentro de muralistas Colores de la Chacarita 2021 fue continuación del trabajo realizado en el barrio por medio de la autogestión y formó parte de una visión generadora de diálogo a través del arte. En principio, la motivación estuvo relacionada con la importante función social del espacio público y su impacto sobre la comunidad. Por ello, se optó por realizar intervenciones artísticas murales al ser herramientas y formas de expresión con capacidad transformadora. Este tipo de arte crea en el espectador

la aproximación a la obra en la que él mismo se verá reflejado. Cabe destacar que fue una intervención sin precedentes que cambió radicalmente el uso de los muros empleados.

Durante los años 2019 y 2020 en el barrio Ricardo Brugada, específicamente en la Plaza de los Derechos Humanos, comenzó un proyecto de recuperación del espacio público con la ejecución de cerca de diez murales solo en el entorno de la plaza. Las temáticas estaban relacionadas con la importancia de la lectura y los derechos humanos y buscaban integrar a la comunidad, en especial a los niños. Así, se involucraron otros grupos, como la escuela de música Melodías de la Chacarita y la orquesta de instrumentos reciclados de Cateura.

Otro antecedente lejano, pero no menos importante, fueron los murales realizados por el ceramista Julián de la Herrería en 1928. En ellos abordó la problemática de la tala de árboles y la deforestación. En el que lleva por título *La economía* planteó la venta de rollos de madera como fuente de ingreso económico y en *Paisaje típico paraguayo* recreó árboles de lapacho floridos, ambos realizados con técnica de cerámica esmaltada –pueden apreciarse en *Murales de Asunción I y II* (Ruiz Díaz 2004, 2006)–. Esto demuestra la preocupación por el cuidado del medioambiente de los creadores de aquel momento y de los actuales al analizar y plantear similarmente estos temas. Tal es así que en el Club Resistencia de Chacarita se construyeron las graderías de su estadio de fútbol en torno a un frondoso árbol de lapacho para evitar cortarlo; llegaron, incluso, a hacerlo socio honorario.

La realización del encuentro planteó una serie de cuestiones que iban desde la elección del barrio para efectuarlo hasta la inserción de los artistas en esa realidad. Se tuvo como principal ventaja la cercanía y fácil acceso desde el centro de Asunción, así como el antecedente de otros murales realizados en la zona alta del sitio. En ese contexto, se propusieron los siguientes objetivos:

- Comunicar a la población, mediante el color, la forma y los elementos, a través de un diálogo permanente para que la obra permanezca viva.
- Construir relaciones, aprender y escuchar a los demás.
- Mover el arte a las calles y espacios públicos, volverlo accesible a todos.
- Conocer culturas y sentirlas desde sus tradiciones y lenguajes propios.
- Cambiar un paisaje degradado por otro de mejor calidad ambiental.

- Crear una red de artistas coherentes con su identidad, comprometidos con su historia y con el desarrollo del arte público en el lugar que habitan.
- Educar a los vecinos en el respeto al arte público y al espacio colectivo de expresión artística.
- Intercambiar culturas para el desarrollo y aprendizaje de la historia del lugar a través de los murales.

Juan Cáceres (2023), coordinador del encuentro, propuso a los artistas participantes las siguientes directrices:

- Iniciar con la intervención de diez muros de distintas medidas y en diferentes ubicaciones que reunieran a diez muralistas de diferentes partes del país.
- Retomar temas de la historia del barrio, su cultura y costumbres actuales con la visión a largo plazo de generar un museo a cielo abierto en el corazón de Chacarita.
- Promover iniciativas de construcción de paz y emprendimiento social para el desarrollo de esta zona de la ciudad, liberarla del prejuicio social y permitir a sus habitantes vivir en un espacio digno, limpio y hermoestado.
- Generar oportunidades de crecimiento al promover la integración de la comunidad y debatir cómo mejorar el espacio físico y la calidad de vida de sus habitantes con vistas a un futuro mejor.

A continuación, se listan los murales realizados:

- Mural sin título, de Cristian Badaró.
- *Doña Nena*, de Betsy Casañas.
- *Gallito cantor*, mosaico de Amorina Viladesau.
- *La serenata*, de Oz Montanía y Saile.
- *Rubén Vysokolan*, de Celso González.
- *Pájaro Chogüi*, de Amorina Viladesau.
- *José Asunción Flores*, de Celso González.
- *¿Quién fue Arturo Pereira?*, de Kristy Kardozo.
- *Fe*, de Fabián Biscotti.
- *Gato tocando guarania*, de Gutti Barrios.
- *Danza paraguaya y Estampas de la Chacarita*, de Fabio Garcete Morel y Liz Katia Rejala Valiente.
- *El latir*, de Lali González.
- *Daniel*, de Lucas We.
- *Madre Tierra*, de César Chaparro y Aida Espinola.

- *Juegos antiguos*, de Marco Reinaldy.
- *Imagoteca paraguay*, de Bernardo Hermosa.
- *Homenajes de Mompox*, de Diego López.
- *Panambi Vera y Gallito Cantor*, de Juan Pablo Pistilli.
- *Las galoperas*, de Zoen.
- *Trenzando legados*, de Shirley Marc.
- Murales sin título, de Renate Hollweg, Sergio Vázquez y Juan Cáceres.
- *Hechicera*, de Juan Carlos Cáceres.
- *Ferrocarril*, de Anna Duarte y Rocío Milto.
- *Cántaro de amor*, de Griselda Morel.
- Mural sin título, de Juan Carlos Cáceres y Renate Hollwen.

Las acciones realizadas a lo largo de los años, unidas al interés que genera Chacarita, han hecho de este un referente local. Los nuevos murales, sumados a los ya existentes, han cambiado su fisonomía y paisaje y lo han convertido en un espacio turístico. Actualmente, tiene dos programas de visitas guiadas con días y horarios específicos, hecho que denota el logro de los objetivos propuestos (figura 4).



**Figura 4.** Calles de Chacarita alta, limpias y mejoradas.

**Fuente:** archivo personal del autor.

Así también lo reafirman las entrevistas realizadas a varios referentes locales:

Las temáticas del encuentro de muralismo y arte público en el 2021 fueron la guaranía como género musical, la identidad comunitaria y la

importancia del cuidado del medioambiente, temas que surgieron orgánicamente, ya que son las problemáticas que más urgen en el barrio. Creo en el muralismo como herramienta de comunicación social que el propio territorio exige, solo es cuestión de tener la sensibilidad y atención para poder reconocer estos temas que varían de acuerdo al lugar. Reconocimos en los murales la herramienta ideal para seguir aportando de nuestra parte acciones que ayuden a visibilizar las necesidades del territorio como son la limpieza y el cuidado de los cauces hídricos que atraviesan el barrio y desembocan en el río Paraguay. Esto logró que la comunidad se empoderara de los murales y se comprometiera a mantener limpio el sector, alcanzando así un impacto positivo sobre el paisaje y la calidad de vida de las personas que lo habitan. (Juan Cáceres 2023).<sup>6</sup>

Por parte de los lugareños, la señora Dominga González (2023)<sup>7</sup> expresó: «Estamos muy contentos porque en nuestro barrio se hagan estas cosas. Gracias a ello las calles están limpias por que ya no se tiran basuras en las esquinas o recodos. Nuestro barrio está más colorido y alegre. Nos sentimos muy orgullosos de ser de la Chacarita y que la gente venga a conocernos» (figura 5).



**Figura 5.** Recorrido por los murales. Mapa gráfico.  
Fuente: archivo personal del autor.

<sup>6</sup> Entrevista realizada el 12 de abril de 2023.

<sup>7</sup> Entrevista realizada el 5 de abril de 2023.

Según Amalia Ruiz Díaz (2023),<sup>8</sup> licenciada en Artes Visuales, investigadora y autora del libro *Murales de Asunción I y II*:

El mural es identidad y está muy relacionado con la didáctica, instruye, comunica. No pasa desapercibido. Todos los murales, de cada disciplina, sean religiosas, costumbristas, abstractos, tienen la función de comunicar, llamar a la toma de conciencia ciudadana, de alguna inquietud social y sobre cómo cuidar el medioambiente. La comunidad misma se siente orgullosa cuando se generan los encuentros muralísticos en los barrios, siempre colaboran, se identifican con el proceso y resguardan el resultado .

### Conclusiones

Cuando las cosas están en un sitio por mucho tiempo y no son valoradas es necesario realizar eventos y actividades para ponerlas a la vista. Así sucedió con el barrio de Chacarita. Desde principios del siglo xx, siempre bullicioso y dependiente de las subidas y bajadas de las aguas del río Paraguay, este sitio ha contado con valores culturales intangibles que lo han hecho casi un patrimonio cultural de la ciudad de Asunción. Sin embargo, sus espacios se han caracterizado por el hacinamiento, el desorden de sus sinuosas calles que siguen la geografía del terreno, la falta de limpieza y la baja autoestima de sus pobladores.

Gracias al último encuentro de muralistas se han logrado una serie de mejoras a nivel cultural que han hecho que sus habitantes se sientan orgullosos de pertenecer a esta comunidad. Ha cambiado el paisaje; los ciudadanos se han apropiado y convertido en guardianes de los murales porque se les hizo partícipes al relatar sus historias y plasmarlas ahí mismo, en su hábitat; las obras han tornado en recordatorio constante de la necesidad de proteger y mantener la limpieza y el orden de su entorno. Esta experiencia demuestra que el arte público es capaz de transformar no solo el espacio físico y el medioambiente, sino también la mentalidad y los hábitos de convivencia para mejorar la calidad de vida de las personas.

### Referencias bibliográficas

- BOURDIEU, PIERRE (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

<sup>8</sup> Entrevista realizada el 13 de abril de 2023.

*Mandu'A* (2019). N.º 439, pp. 18-19.

*Pausa* (2022). N.º 209, pp. 18-24.

ROJAS MIX, MIGUEL (2006). *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*.  
Buenos Aires: Prometeo.

RUIZ DÍAZ, AMALIA (2004). *Murales de Asunción I*. Asunción: Fondec.

RUIZ DÍAZ, AMALIA (2006). *Murales de Asunción II*. Asunción: Fondec.



# Presencia de la escultura pública cubana en Latinoamérica (2000-2012)

---

LISBET ENAMORADO PÉREZ<sup>1</sup>

«Cuando el primer ser humano entró en América y marcó con tres piedras los caminos, comenzó la escultura en el continente. En términos simples: la escultura está en la calle o no está».

FRANCISCO GAZITÚA, «El hombre marca su espacio», *El Parque de las Esculturas*, 2006, p. 96.

## Crear para humanizar: surgimiento del Simposio de Escultura Monumental

El surgimiento de los simposios de escultura fue posterior a la Segunda Guerra Mundial y se debió a la necesidad de un grupo de escultores de reorientar el arte hacia lo humano, de interpretarlo como un verdadero ejercicio de colaboración entre los hombres. Bajo este presupuesto nació la idea de concebir un evento que garantizara, en un marco temporal determinado, las condiciones para que artistas de distintas regiones del orbe compartieran un mismo ámbito de creación que favoreciera el intercambio de experiencias, el aprendizaje mutuo y la cooperación entre los participantes.

Fue así que en 1959 el austriaco Karl Prantl comenzó a organizar, junto al también escultor Friedrich Czagan y el psicólogo Heinrich Deutsch, el I Simposio Internacional de Escultura, a celebrarse en las canteras de Sankt Margarethen, en Burgenland, un espacio que se comprometía con otra de las motivaciones cardinales del encuentro: crear al aire libre. De esta forma, los organizadores incitaban al restablecimiento de los vínculos entre el arte, la naturaleza y el hombre.

<sup>1</sup> Universidad de La Habana y Galería Factoría Habana, Oficina del Historiador.

Esta primera experiencia resultó tan exitosa como ejercicio de integración artística que una vez concluida sus creadores no se conformaron con valorarla como un hecho aislado, sino que abogaron por promover futuras ediciones. Así, el evento se realizó con frecuencia anual hasta 1971, año en que fracasó el proyecto con que se cambiarían los presupuestos iniciales del simposio. Más que un hecho artístico fue un fenómeno cultural que logró internacionalizar el arte en un mensaje de solidaridad y compromiso social. Como resultado de sus doce ediciones, la cantera de Sankt Margarethen cuenta con una colección de más de 150 obras realizadas por 110 artistas de diferentes regiones del mundo. Esta experiencia marcó pautas en la historia de la manifestación a nivel internacional al revelar un camino posible para el desarrollo de la escultura en los espacios públicos.

### **Agustín Cárdenas: primer cubano en asistir a un simposio internacional de escultura**

El primero de los escultores nacionales en participar en un simposio internacional de escultura fue Agustín Cárdenas, quien asistió a la tercera edición. Desde 1955 se había establecido en Francia a raíz de la obtención de una beca de estudios en París. A un año de su llegada ya se había dado a conocer entre creadores, galeristas y comisariados para concretar con éxito su integración a las corrientes artísticas de la época y con ello su inserción en el escenario expositivo de la legendaria ciudad europea. Desde entonces destacaba por el dominio absoluto de los materiales, ya fuese la madera, el mármol o el bronce, los que llegó a manejar con una excelencia indiscutible.

Es comprensible que a pocos años de estar en París no solo obtuviera el premio de escultura de la bienal celebrada en la capital francesa (1961), sino que también fuera invitado a participar en el mencionado simposio en Austria. Luego de asistir a esta edición, Cárdenas fue testigo de una de sus premisas fundamentales: estrechar los lazos de solidaridad y cooperación entre los escultores de todas partes del mundo. De esta forma, al entablar amistad con varios colegas que conoció en Sankt Margarethen, fue convidado a otros eventos que ellos habían tenido la iniciativa de organizar en sus respectivos países de procedencia.

Así, formó parte del I Simposio Forma en el Espacio, realizado en la ciudad de Israel (desierto de Neguev), en 1962, bajo el liderazgo de Kosso Eloul. Un año después asistió en la ciudad japonesa de Mannazuru al Simposio Internacional de Escultura Moderna, organizado por el artista Yasuo Mitsui. Luego, en 1964,

Robert Rousill lo invitó al Simposio para la Exposición Mundial, realizado en Quebec, Montreal.

Al ser Agustín Cárdenas pionero en relacionarse con este tipo de experiencias se supone que sus criterios influyeron decisivamente en la realización de los primeros encuentros de escultores desarrollados en Cuba, al inicio en Camagüey, en 1968, y luego en Nuevititas, en la década del setenta. Estos eventos se convirtieron en antecedentes inmediatos de los simposios internacionales de escultura desarrollados en Cuba en los años ochenta. Las ideas intercambiadas por el artista con especialistas y colegas en su visita al país en 1967 a propósito del Salón de Mayo,<sup>2</sup> así como una serie de publicaciones sobre su vida y obra en varios soportes editoriales conducen a trazar esta relación. Ejemplo de ello es la entrevista que Pedro Pérez Sarduy<sup>3</sup> (1967) le realizara para *La Gaceta de Cuba*, en la que, además de abordar aspectos generales de su producción y estancia en París, se detuvo en su participación en los simposios:

He sido invitado a varios simposios de Escultura que se celebran todos los años en un país diferente. La primera vez que participé fuera de Francia fue en Austria. Siempre he sido invitado como cubano [...] Uno se pasa tres, cuatro meses frente a un bloque de piedra de cinco metros [...] ese tiempo transcurre en un ambiente de abierta camaradería [...] Cada escultor coloca la bandera de su país a su lado y así se distinguen los participantes. (p. 9).

En dicha entrevista Cárdenas también declaró su interés por extender ese tipo de actividad al contexto escultórico cubano. En ese sentido, resaltó: «Quiero plantear la posibilidad de que el próximo simposio se celebre aquí en Cuba. A los más jóvenes les interesaría mucho ver el desarrollo que toma un bloque de piedra bruta» (Pérez Sarduy 1967, p. 9). Aunque su objetivo no llegó a materializarse, la impronta de sus ideas –que constituían entonces lo más avanzado en materia escultórica– incentivó en gran medida el surgimiento de estas acciones en el país. Puede afirmarse que la visita de Cárdenas a Cuba contribuyó a una actualización de lo que acontecía en los predios de la producción

<sup>2</sup> Megaexposición de arte celebrada en La Habana, Cuba, en julio de 1967, en la que participaron más de un centenar de artistas nacionales e internacionales (Wifredo Lam, René Portocarrero, Alexander Calder, Pablo Picasso, Roberto Matta, entre otros).

<sup>3</sup> Escritor, poeta y periodista cubano nacido en 1943. Interesado en los estudios afrolatinoamericanos, la raza y la identidad.

monumentaria a nivel internacional. Su participación en varios de los primeros simposios de escultura monumental celebrados en el mundo le garantizaría la condición de precursor de este tipo de experiencias no solo en el escenario nacional, sino también latinoamericano.

### **Multiplicar los pasos**

A partir de la década del ochenta del siglo pasado comenzó a reconocerse un ambiente más favorable para la reanimación de la escultura no solo en Cuba, sino también en el mundo. Estas circunstancias las propició la activa gestión de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura, fundado en 1976. Este organismo incentivó las exposiciones colectivas dedicadas al arte tridimensional, así como los emplazamientos escultóricos en distintas regiones del país. En cuanto al escenario foráneo, se establecieron una serie de estrategias para insertar a los creadores cubanos en eventos de mayor trascendencia en los principales circuitos artísticos y así llamar la atención sobre el desenvolvimiento artístico en la Isla.

En lo referido a América Latina, el primer vínculo de un artista cubano con estas experiencias data de 1985, cuando un proyecto de Eliseo Valdés Erustes resultó seleccionado para participar en el Simposio de Escultura Fundarte. El evento estaba auspiciado por el Museo Ambiental de Caracas, Venezuela, y tenía el objetivo de establecer un circuito museístico al aire libre en el municipio Libertador. Lamentablemente, el artista no pudo llegar a consumir su participación debido a la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambos países en ese periodo.

Fue en la década del noventa que se concretó la primera participación. José Villa visibilizó un camino posible para el desarrollo de la vertiente monumental y ambiental en una etapa en la que Cuba vivía un recrudescimiento de las limitaciones económicas debido al Periodo Especial. En efecto, Villa desplegó un intenso quehacer a lo largo de casi todo el decenio. De 1992 a 1998 asistió a diez eventos, en el caso del Simposio Internacional de Escultura en Acero Inoxidable, celebrado en la ciudad de Tultepec, en dos ocasiones. Los años 1996 y 1998 resultaron los más fructíferos al participar en cuatro y cinco certámenes, respectivamente. Como resultado de esta labor dejó emplazadas doce esculturas, seis de ellas en México, dos en Chile y Costa Rica, una en Brasil y otra en Argentina.

El primer evento en que participó José Villa en este periodo fue el simposio organizado por el Museo de Bellas Artes de Santiago

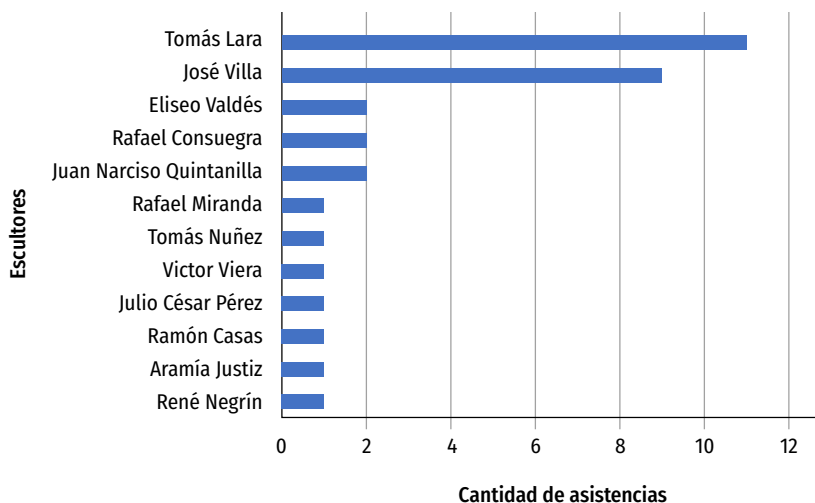
de Chile en 1992. Indiscutiblemente, este marcó su trayectoria no solo por haber constituido su primera experiencia de ese tipo, sino también por los niveles de intercambio que sostuvo con los demás creadores asistentes. En el citado país suramericano tuvo un fuerte vínculo con el escultor mexicano Enrique Carbajal –más conocido como Sebastián–, destacado exponente de la escultura pública en la región. Esa amistad influyó en la concurrencia de Villa a otros eventos en la década del noventa por recomendación de Sebastián.

Hacia finales del decenio el escultor cubano Tomás Lara se presentó por primera vez en un evento en Latinoamérica. Había sido invitado por Carlos Monge a participar en el Simposio Internacional de Escultura en Cantera, en la ciudad mexicana de Zacatecas, donde coincidió con José Villa. Al igual que este, los lazos amistosos y profesionales que Lara estableció con Carlos Monge permitieron que en la década siguiente incrementara el número de participaciones en estas actividades fuera del país.

Hasta ese momento los artistas cubanos habían tenido una incursión bastante discreta en el espacio latinoamericano. Hubo que esperar décadas para que Villa abriera una ventana para la internacionalización de esta manifestación. Su sistemática participación, su constante movilidad y su voluntad de experimentación mostraron alternativas para el futuro desarrollo de la escultura pública, además de propiciar su actualización desde el punto de vista teórico y práctico.

### **Más allá de nuestras fronteras. Análisis del comportamiento de la participación de escultores cubanos en simposios internacionales en América Latina. Problemas y beneficios**

En el periodo 2000-2012 se verificaron cambios sustanciales en lo concerniente a la participación de creadores cubanos en simposios celebrados en Latinoamérica. En primer lugar, se constata que Tomás Lara, que ya a finales de los años noventa había incursionado en este tipo de eventos, se erigió como el escultor con mayor número de asistencias durante esta etapa. Por su parte, José Villa, con un protagonismo indiscutible en el decenio anterior, continuó teniendo una presencia destacada en términos cuantitativos. Un elemento de sumo interés fue la incorporación de otros artistas, sobre todo de aquellos que como Villa y Lara representaban a una generación con una trayectoria reconocida en el ámbito nacional. Aunque en su mayoría las intervenciones se manifestaron más discretas numéricamente, aportan un detalle distintivo con respecto a lo acontecido hasta el momento (figura 1).



**Figura 1.** Participación de escultores cubanos en simposios internacionales en el periodo 2000-2012.

En este sentido, es desacertado afirmar que la desproporcionalidad entre el número de participaciones y la cantidad de escultores guarda algún tipo de vínculo con cuestiones relativas al talento del creador. Lamentablemente, en ocasiones ello ha dependido no solo del interés del artista por desarrollar una obra monumental a través de esta práctica internacional, sino también de problemáticas que transgreden el campo artístico.

Durante la primera década del 2000 los organizadores de los diferentes eventos comenzaron a recurrir con mayor frecuencia a los servicios tecnológicos para divulgar las bases de cada certamen. Si bien a través de este canal se pretendía que las convocatorias llegaran a una mayor cantidad de artistas de todo el orbe, en el escenario nacional este objetivo no se cumplía necesariamente en toda su dimensión. En ese momento el acceso a los servicios de Internet en la Isla resultaba muy limitado y los cubanos no podían disfrutar a plenitud los beneficios de esta posibilidad. De esta forma, en el nuevo milenio su participación en un simposio internacional ya no dependía solo de la recomendación o invitación directa por parte de una entidad o de un escultor extranjero.

Otro factor de interés lo aporta el hecho de que muchas veces los artistas cubanos se han enfrentado a determinadas limitaciones cuando han pretendido viajar a otros territorios. En algunas oportunidades se les ha negado o retrasado el visado, aspecto que

ha definido su presencia en un simposio. Esta circunstancia particular responde a cuestiones de orden político que han repercutido en la exclusión de proyectos por parte del comité organizador de determinados eventos. Al respecto, Aramís Justiz (2021)<sup>4</sup> refiere:

En el caso de Cuba los temas políticos y prácticos derivados de estos tienen un rol importante. La percepción sobre Cuba y los cubanos que se tiene en muchos lugares en los que se organizan eventos internacionales suele cambiar acorde a la situación política y la mayor o menor propaganda negativa respecto a nuestro país. Problemas prácticos como tramitaciones de visados, gestión de pagos tanto del artista como al artista, en el caso de Cuba, suelen ser mucho más complejos que para otros países. Esta y otras cosas de ese tipo pueden condicionar las decisiones de los organizadores.

Tal es el caso de Tomás Lara quien, a pesar de haber sido seleccionado en 2005 para participar en el Simposio de Escultura Homenaje al Río Caguas, en Puerto Rico, no pudo asistir debido a las consabidas diferencias políticas entre Cuba y Estados Unidos. Al ser un Estado Libre Asociado de la potencia norteamericana se le negó el visado para participar en el evento. Afortunadamente, los organizadores, al reconocer las potencialidades del proyecto enviado, decidieron llevar a cabo la producción de la obra manteniendo la autoría del artista, solución que significó una ganancia para ambas partes.

Los simposios en los que participaron artistas cubanos fueron disímiles desde diferentes aristas. Si bien el acero fue el material más utilizado, también se concretaron obras en piedra, mármol y hormigón; incluso, en algunas oportunidades se optó por la hibridez. Asimismo, los distintos niveles de sistematización con que se desarrollaron estos encuentros favorecieron su diferenciación a partir de sus trayectorias de celebración. Mientras que algunos se convirtieron en tradiciones culturales en sus espacios, justo por organizarse durante extensos periodos de tiempo, otros, en cambio, prácticamente debutaron en el panorama internacional.

De esta forma, se hace necesario comenzar con la presencia asidua que tuvieron Tomás Lara y José Villa en el simposio realizado en la localidad de Tultepec (México) por iniciativa del artista

<sup>4</sup> Entrevista realizada vía correo electrónico el 13 de junio de 2021.

mexicano Miguel Hernández Urbán.<sup>5</sup> Comenzó a organizarse en 1992 y fue el primero en Latinoamérica en promover la utilización del acero inoxidable bajo los requerimientos de la escultura de gran formato. Por tanto, resultó uno de los sucesos escultóricos más prestigiosos no solo del país anfitrión, sino también del mundo.

Por su parte, René Negrín participó en un evento que desde 1988 se desarrollaba en la municipalidad del Chaco, en la ciudad de Resistencia, Argentina. A medida que fue ganando en organización varió hasta que en 1998 quedó establecido como Bienal de Escultura.<sup>6</sup> Su caso resulta peculiar porque posee un carácter competitivo; los miembros de un jurado otorgan tres premios una vez ejecutadas las obras. Así, Resistencia fue instituyéndose como la Ciudad de las Esculturas, denominación que resulta imposible negar pues alberga más de seiscientas piezas escultóricas de artistas de diferentes países, emplazadas a lo largo de casi veinte años.

En este periodo se gestaron también otros simposios que alcanzaron en mayor o menor medida constancia y reconocimiento en el escenario latinoamericano. Entre ellos se halla el certamen que promueve desde el año 2002 el Museo de las Artes de Guadalajara con la colaboración de la Universidad. Este adquirió también la condición de bienal, específicamente en el año 2008, con el propósito de alcanzar una democratización de la escultura al insertarla en aquellos espacios menos privilegiados.<sup>7</sup>

Brasil, a diferencia de México, no tuvo una tradición tan consolidada en lo relativo a estos eventos. No obstante, a partir del año 2001 comenzó a organizar uno de esta magnitud en Brusque, municipio del estado Santa Catarina. Aunque su trayectoria fue breve –la última edición tuvo lugar en 2008– su desarrollo arrojó un saldo muy positivo al quedar emplazadas

<sup>5</sup> Miguel Hernández Urbán se mantuvo como presidente del simposio hasta que falleció en el año 2017. Durante ese periodo (1992-2017) organizó 23 ediciones de carácter nacional e internacional, donde participaron artistas de más de setenta países.

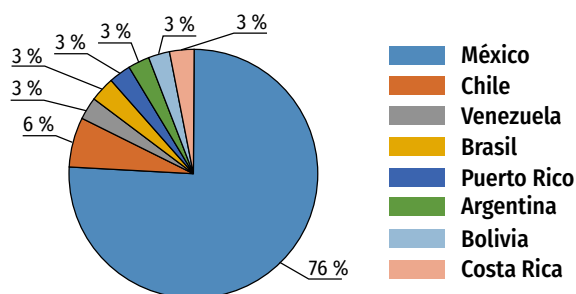
<sup>6</sup> Ese mismo año se creó la Fundación Urunday por Fabriciano Gómez, presidente y figura principal del evento. Esta funcionó como una entidad cultural y organizativa que, junto al gobierno de la provincia del Chaco, ha logrado financiar y gestionar hasta la actualidad cada una de las ediciones.

<sup>7</sup> A partir de 2008 tuvo algunos ajustes, pues los artistas invitados debían enviar previamente una maqueta y de estas se definirían tres premios. Desde que adquirió la categoría de bienal se enfatizó en la democratización de los espacios, y así las obras resultantes comenzaron a irrumpir en aquellos parajes menos privilegiados.

en el parque de dicha localidad alrededor de cien obras de artistas de diferentes regiones.

La reiteración de los simposios no solo obedecía a los objetivos trazados por sus organizadores, sino también a la dinámica de otros factores ajenos a su voluntad. Podía darse el caso de que surgieran con el propósito de legarle a la sede escogida un patrimonio escultórico y una vez cumplido ese cometido el evento dejaba de efectuarse. Sin embargo, no debe perderse de vista que la realización de estas acciones dependía, además, del interés y financiamiento de distintas autoridades, como alcaldías y gobiernos provinciales. Era posible que un evento realizado bajo determinado mandato no tuviera necesariamente continuidad en el siguiente, ya que los encuentros de esta naturaleza demandan recursos económicos que garanticen el traslado de los artistas, el hospedaje, la planificación de actividades culturales y, por supuesto, los materiales y herramientas para concretar una obra de grandes dimensiones. Todo ello contribuyó a que disminuyeran las posibilidades de que un artista reiterara su participación en un simposio.

A pesar de este escenario a veces desfavorable, los escultores cubanos asistieron a importantes eventos y emplazaron obras en varios países latinoamericanos, entre los que se cuentan México, Brasil, Chile, Argentina y Costa Rica. Asimismo, irrumpieron en espacios como Venezuela, Puerto Rico y Bolivia (figura 2).

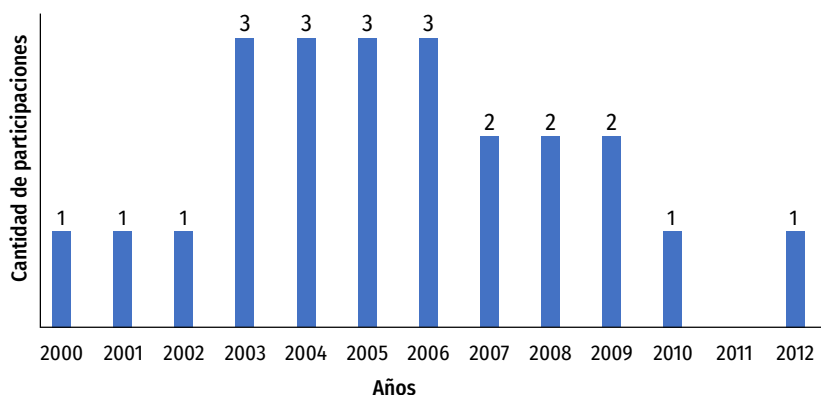


**Figura 2.** Distribución de obras de escultores cubanos emplazadas en Latinoamérica.

Como puede apreciarse, México destaca por poseer el mayor número de obras –25 en total, para el 76 % de las emplazadas en territorio Latinoamericano– ubicadas en regiones como Nayarit, Isla Mujeres, Tultepec, Colima, San Luis de Potosí, Chiapas, Zacatecas, Ecatepec y Tlaxcala. Esta primacía es comprensible si se tienen en cuenta los vínculos culturales entre ambos países. De hecho, como se constató con anterioridad, los intercambios más sistemáticos y

provechosos que sostuvieron José Villa y Tomás Lara en el decenio anterior fueron con escultores mexicanos, que mostraron sumo interés por continuar fomentando colaboraciones.

Por otra parte, es en el periodo 2003-2006 donde se comprueba la mayor presencia de artistas cubanos en simposios internacionales. Si bien durante los tres primeros años se contó con la intervención exclusiva de José Villa, ya en la primera mitad del decenio comenzaron a abrirse las oportunidades para otros creadores (figura 3). En el año 2003 Lara incursionó en el Simposio Internacional Escultores del Mundo celebrado en México, mientras que Aramís Justiz se presentó al III Simposio Internacional de Escultura de Brusque, en Brasil.



**Figura 3.** Relación de las participaciones de los escultores cubanos en simposios internacionales en el periodo 2000-2012.

En el último trimestre se comprobó un descenso en la cantidad de incursiones; el año 2011 fue el más llamativo al no reportarse asistencia a estos eventos. Ello podría deberse a que a finales del decenio una buena parte de los artistas –Aramís Justiz, Tomás Lara, José Villa, Juan Quintanilla<sup>8</sup> y René Negrín– comenzaron a ganar un espacio más sostenido en otros escenarios de Europa y Asia.<sup>9</sup>

Es preciso destacar el año 2009, momento en el que la Comisión para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (Codema) bajo la presidencia de Tomás Lara organizó junto

<sup>8</sup> Entrevista realizada vía correo electrónico el 23 de noviembre de 2020.

<sup>9</sup> A partir de finales del decenio fue frecuente la participación de Aramís Justiz en simposios organizados en Europa. Tomás Lara emplazó obras en Siria y Canadá. José Villa se presentó en España, Chipre y Portugal, mientras que Juan Quintanilla y René Negrín incursionaron en eventos celebrados en China.

al Centro Cultural San Pancho de Nayarit (Jalisco) el I Simposio de Escultura Cubana Contemporánea en Acero. A su vez, este evento derivó en otro coordinado por la Fundación San Juan y la empresa Imanta. El objetivo fue contribuir a la ambientación de un complejo turístico cercano a esta zona. De este modo, ambos constituyeron experiencias atípicas, precisamente porque todas las obras fueron realizadas por cubanos.<sup>10</sup>

En general, los simposios internacionales de escultura han influido de forma satisfactoria en la trayectoria profesional de los artistas cubanos participantes. En primer lugar, han garantizado las condiciones necesarias para que puedan producir una obra de carácter público, cuestión bastante difícil de lograr en el escenario nacional. Según Rafael Consuegra, ofrecen «la oportunidad de ver concretado nuestros proyectos en materiales definitivos, que están alejados de nuestras posibilidades reales: económicamente hablando» (Mateo 2019). Por su parte, Aramís Justiz (2021) ratifica que «es una manera de incursionar en el arte público, cosa que no resulta fácil para un escultor cubano teniendo en cuenta que las comisiones de arte público son escasas y generalmente llevan largos procesos burocráticos para su realización».

Además, le permiten al escultor experimentar con diferentes materiales al ser determinados muchas veces según las particularidades de la sede. En este sentido, se han localizado obras en mármol, hormigón y piedra, pero han sido las realizadas en acero las de mayor repercusión. Específicamente, el inoxidable ha sido muy trabajado por los artistas cubanos en eventos como el Simposio de Brusque en Brasil, el celebrado en Nayarit o el de Tultepec, ambos en México. Tomás Lara (2021)<sup>11</sup> reconoce lo importante que ha sido para su carrera participar en varias de las ediciones del último certamen mencionado. Allí tuvo acceso a un material muy costoso, incluso a los medios para trabajarlo, ya que su organizador «Miguel Hernández Urbán logró que la industria del acero inoxidable de esa localidad esponsoreara todas las láminas y los electrodos para soldar».

Los simposios también enfrentan al escultor a otras realidades de trabajo que constituyen retos en su trayectoria. Estas pueden estar vinculadas, por ejemplo, con la optimización de las herramientas neumáticas y eléctricas para posibilitar una mejor y más

<sup>10</sup> En estas experiencias estuvieron José Villa, Tomás Lara, Juan Quintanilla, Eliseo Valdés y Rafael Consuegra. Incluso, constituye la única participación que en este tipo de eventos tienen otros creadores como Julio César Pérez, Rafael Miranda, Tomás Núñez y Víctor Viera.

<sup>11</sup> Entrevista realizada vía correo electrónico el 21 de junio de 2021.

rápida intervención de materiales que exigen altos niveles de profesionalidad por parte de los creadores. No en vano Eliseo Valdés (2021)<sup>12</sup> considera que «estos eventos condicionan la trayectoria de un artista en la medida en que completan, en la práctica, todo lo antes estudiado en los diferentes niveles de enseñanza artística».

También se debe atender que estos certámenes suceden en un marco temporal específico, por lo que algunas experiencias llegan a convertirse en verdaderos ejercicios de preparación y formación del oficio. En palabras de José Villa (2021):<sup>13</sup>

Estos eventos [...] tienen como requisito el tiempo, que resulta de alguna manera una limitación, probablemente la más importante en el resultado final de algunas de las obras. Este también exige una alta calificación profesional por parte de los escultores debido al dimensionamiento de las obras y por las complejidades del trabajo técnico a realizar bajo cualquier condición climática.

Igualmente, resulta provechosa la experiencia de intercambiar con artistas de otras latitudes durante el proceso creativo y entrar en contacto con la cultura del país anfitrión, pues estas experiencias están acompañadas de actividades colaterales, como visitas a museos, talleres y viajes a centros recreativos. Sin dudas, los simposios generan circunstancias inéditas para un creador. José Villa (2021), por ejemplo, refiere que en lo personal «esos contactos han significado la oportunidad de trabajar junto a otros escultores y conocerlos», además de que han constituido «una fuente inapreciable de experiencias y conocimiento en el oficio». Así también lo afirma Tomás Lara (2021):

Los simposios ofrecen la oportunidad de intercambiar experiencias profesionales, técnicas y conceptuales, con artistas de vasta experiencia y de diferentes países. Permiten confrontar el nivel profesional que se tiene con relación a los demás escultores participantes. Posibilita conocer la cultura de otros países, lugares históricos e importantes galerías y museos internacionales.

Participar en un evento de esta magnitud lleva implícito el reconocimiento de la calidad de la obra del escultor desde el momento mismo en que su proyecto es seleccionado entre las tantas propuestas recibidas provenientes de todo el mundo. Por otra parte,

<sup>12</sup> Entrevista realizada vía correo electrónico el 24 de febrero de 2021.

<sup>13</sup> Entrevista realizada vía correo electrónico el 17 de febrero de 2021.

ofrece una remuneración en metálico y la oportunidad de divulgar su producción en otros escenarios. Como conclusión, la pieza realizada pasa a formar parte de una colección pública, cuestión muy gratificante para un creador, precisamente porque da a conocer lo que en materia de arte escultórico se hace en su país.

Asimismo, es casi irreplicable la experiencia de intercambiar con el público mientras la obra se halla en ejecución. Al realizarse al aire libre y, por lo general, en lugares concurridos, los transeúntes entienden desde la propia praxis el proceso de concepción de las esculturas que un día se convertirán en referentes dentro de su ciudad. Esta interacción resulta bien interesante tanto para la comunidad como para el propio artista.

## Conclusiones

Hasta este punto se advierte un panorama diverso en el comportamiento de la asistencia de los escultores cubanos a simposios internacionales de escultura en América Latina. Este no ha estado exento de problemáticas y tropiezos que han determinado ciertas irregularidades. A pesar de ello, se reconoce que han posibilitado la experimentación con materiales diversos y el contacto con procesos tecnológicos más avanzados. Asimismo, su carácter social ha contribuido a establecer un diálogo entre la comunidad, la obra y el creador, así como también a nutrir de un valor simbólico-artístico cada una de las localidades donde se han realizado.

Se asienta entonces como un hecho indefectible la prestancia que poseen para el arte escultórico cubano y sus representantes. Han constituido el motivo fundamental y más provechoso por el que los creadores nacionales han logrado emplazar obras en otras naciones, un hecho que resulta favorable para su carrera. Al ser variados los espacios, así como la procedencia de los participantes, se ha logrado de manera práctica promover las singularidades y líneas expresivas que identifican la escultura cubana.

## Referencias bibliográficas

- GAZITÚA, FRANCISCO (2006). «El hombre marca su espacio». En *Parque de las Esculturas*, pp. 89-117. Providencia: Instituto Cultural de Providencia.
- MATEO, DAVID (2019). «Rafael Consuegra Ferrer. Enlace con los sistemas simbólicos». *Artcrónica*, n.º 12. [Consulta: 2022-6-7]. Disponible en <https://www.artcronica.com/revista/rafael-consuegra-ferrer/>.
- PÉREZ SARDUY, PEDRO (1967). «Agustín Cárdenas». *La Gaceta de Cuba*, año 6, n.º 60, julio-agosto, pp. 8-10.



# La integración de las artes en el discurso de la ciudad. La Habana de los años cincuenta, de lo privado al ojo público

---

CAMILA LÓPEZ RODRÍGUEZ<sup>1</sup>

Las ciudades dialogan con sus habitantes. Sin embargo, no siempre lo hacen de forma diáfana y pacífica con su contraparte. Según Roland Barthes (1993), «la ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro» (p. 265), y no solo en un sentido metafórico. Resulta necesario entender cada uno de sus componentes (históricos, culturales, económicos, políticos, medioambientales, etc.) para así construir y deconstruir en un extenso campo de acción los factores que intervienen en su composición y funcionamiento.

El patrimonio cultural arquitectónico es una de las formas en que se materializa la memoria; por ello, la preservación de su autenticidad debe ser piedra angular de las intervenciones de conservación y restauración, incluso de los procesos de crecimiento urbanístico.

En los años cuarenta del siglo xx una serie de acontecimientos perpetuaron la dependencia económica y política de Cuba del gobierno de Estados Unidos. La Segunda Guerra Mundial afianzó la hegemonía de este país en diversos puntos del orbe y la Guerra Fría potenció su penetración cultural en distintas esferas. Con el fin de la primera, América Latina asistió a un proceso de internacionalización sin precedentes. Sus principales centros urbanos se convirtieron en ejes con un desarrollo signado por la búsqueda de una proyección marcada por la imitación y la resistencia cultural ante lo externo.

Las bases de la ciudad moderna en el Caribe y Latinoamérica comenzaron a cambiar. Hasta ese momento habían estado

<sup>1</sup> Universidad de La Habana y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

vinculadas al proyecto haussmaniano más que a las formulaciones del movimiento moderno. Sin embargo, el año 1945 marcó el despegue de un entramado de relaciones que se consolidó como el sistema de transmisión de pensamiento arquitectónico y urbano por excelencia en la década del cincuenta.

A paso acelerado La Habana reafirmó su centralidad. Las transformaciones que se iban gestando en su seno se revistieron de un contenido simbólico que desde inicios de siglo rechazaba el viejo orden colonial. Su carácter rector en los aspectos político, económico, poblacional y cultural en detrimento de las ciudades del interior del país se ratificaba con el decursar de los años. La capital vio multiplicarse las empresas y sociedades anónimas y proliferar los bancos, establecimientos mercantiles y administrativos, como las compañías de ferrocarriles, financieras, importadoras y constructoras que luego extendieron su radio de acción hacia toda la Isla.

En este momento se completó la ocupación y cesión de todo el litoral por parte del Estado para la construcción de balnearios y residencias particulares desde Malecón hasta Marianao y se experimentó un crecimiento sin igual de los barrios suburbanos con primacía de la vivienda individual. El purismo que llegaba de los maestros europeos –en su interpretación resemantizada a través de Estados Unidos– lanzó por la borda toda clase de ornamentos históricos y los cuerpos de los edificios quedaron prácticamente desnudos. Se dio lugar a una nueva expresión de la forma que otorgaba protagonismo al estilo internacional.

El rechazo al pasado arquitectónico funcionó como signo de los nuevos tiempos. Se introdujeron novedosas técnicas, como el hormigón armado, y la organización del trabajo avanzó a paso acelerado con la presencia de compañías norteamericanas y nacionales y el auge de los talleres de construcción local. Las industrias productoras de cemento llegaron a vender unas sesenta mil toneladas anuales. La arquitectura encontró en este tipo de materiales y en las nuevas técnicas empleadas una flexibilidad inédita hasta entonces en el diseño que respondía a las nuevas posibilidades decorativas y funcionales. Los edificios de varias plantas comenzaron un vertiginoso desarrollo en la ciudad y la iniciativa privada cobró gran fuerza.

Entre 1902 y 1940 la naciente república se dio a la tarea de crear el marco monumental simbólico del nuevo poder político. Significativas transformaciones físicas ocurrieron en el territorio. El despliegue del poder económico se vio reflejado en una fuerte inversión constructiva, preconizada por la acción estatal en

instituciones públicas y de forma mucho más marcada en la construcción de residencias, negocios, centros de recreación, etc., por iniciativa privada.

La Habana era el escenario de los más significativos acontecimientos de la vida oficial, lo que condicionó el cambio acelerado de su imagen. En un lapso temporal de aproximadamente cincuenta años, fueron incorporados modelos provenientes de las grandes ciudades que, combinados con elementos locales, le otorgaron un sello de particular originalidad. La capital se entronizó como el foco de la civilización y la cultura, el espacio donde se encontraban las mejores oportunidades.

Rápidamente fue ampliando sus términos y expandiéndose. Con sus suburbios y apéndices urbanizados buscó cada vez más lejos nuevos territorios. Su imagen cosmopolita, portadora de significados en un marco dominado por las perspectivas globales, condicionó una nueva morfología relacionada con los postulados de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Es en este contexto que también puede hablarse de arte público.

Así, se alzó como epicentro del intercambio de experiencias que la condicionaron como una ciudad global marcada por la coexistencia de diversos códigos. En lo referente a la arquitectura comenzaron a generarse procesos que la insertaron dentro de dicho correlato y destacó una vez más entre las manifestaciones artísticas que con gran impulso revelaron la búsqueda de una proyección entre lo local y lo internacional.

El abanico de propuestas recorrió desde la interpretación de los elementos de la arquitectura colonial cubana hasta ejemplos apegados al racionalismo y a ese mundo industrial más contemporáneo. El estilo neocolonial fue fundamental en los primeros pasos del movimiento moderno en el país como respuesta a la tendencia nacionalista desarrollada en distintas esferas de las artes desde la década del veinte. Comenzó a ponderarse la revalorización de lo propio, de lo local, como un punto de inflexión sumamente importante en el quehacer arquitectónico. De igual modo, el estilo internacional se convirtió en muchas ocasiones en una forma de proyección universal que experimentó cierta adaptación a los rasgos regionales.

La presencia de compañías norteamericanas en la capital fue un componente importante en los códigos foráneos asumidos en el imaginario colectivo de los años cincuenta. Este hecho ya se había visto en décadas anteriores con el trabajo local de empresas como Purdy and Henderson, Frederick Snare Corporation y Mckim, Mead and White. Sin embargo, con el *boom* constructivo

que vivió La Habana nuevas firmas comenzaron a tomar participación en el proceso de transformación de la ciudad. A partir de este momento a las ya mencionadas se incorporaron otras para crear íconos de modernidad corporativa en la capital de un país donde Estados Unidos ejercía un fuerte dominio económico, político y social.

La Isla se convirtió en el espacio medular de las inversiones norteamericanas, un vértice del triángulo del ocio: La Habana-Miami-Las Vegas. Los casinos, clubes y cabarets iniciaban un periodo donde la vida nocturna estaría envuelta en acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales que volcarían los ojos del mundo hacia Cuba (Herrpinark 2014). Entre 1953 y 1958 se produjo una explosión turística que una vez más posicionó a La Habana en primer lugar con respecto a países como México y las restantes islas del Caribe. Por tal motivo, se incrementaron considerablemente las vías de intercambio, sobre todo con Estados Unidos.

En el nuevo tapiz arquitectónico una nueva cultura visual no solo marcó el modo de conducir la producción artística, sino que también impuso con sutileza distintos modelos de vida que respondían a una realidad diferente. Lo global, entonces, se comenzó a experimentar en toda la producción cultural cuyo punto álgido lo constituyó el *american way of life*, signo de una época. La necesidad de conformar una imagen contemporánea para una ciudad dominada, principalmente, por códigos eclécticos e historicistas fue un aspecto a resolver con la mayor premura. Por tal motivo, se hizo necesaria también la sustitución del *art déco*, producido años antes en medio de una consciente afirmación de la nacionalidad, para colocarlo como puente entre el eclecticismo y el movimiento moderno. El crecimiento en altura del edificio comenzó a ser sinónimo de avance. El vidrio y otros elementos propios de la estética moderna comenzaron a desprenderse de los modelos académicos europeos.

Ya desde la década del veinte del pasado siglo Walter Gropius (1949) –quien visitó la Isla en abril de 1949– ponderaba la integración de todas las artes –las vanguardias artísticas también plantearon la conjugación de todas las manifestaciones para la consecución de la obra total–. La modernidad arquitectónica y sus nuevos medios técnicos encontraron en Gropius un vocero; La Habana, un maestro que defendió el anhelo de libertar los valores espirituales de su limitación individual y exaltarlos a la validez objetiva.

Las experiencias sostenidas en este plano trajeron como resultado la integración de distintos saberes artísticos. Comenzó

a visualizarse con gran fuerza la interdependencia de distintas expresiones del arte. Las obras promovieron acompañamientos pictóricos y esculturales, de modo tal que el ensamblaje entre arquitectura, pintura y escultura generó nuevos códigos en los espacios públicos. Desde décadas anteriores se avizoraban ejemplos aislados, como las pinturas de Eugenio Batista en la Casa de Eutimio Falla (1939) y algunos murales y esculturas puntuales. Igualmente, Luis Bay Sevilla (1940) en la revista *Arquitectura* acotaba la necesidad de la unión entre arquitectos, pintores y escultores a partir de un evidente resquebrajamiento de sus nexos en detrimento de alguna de estas expresiones. Sin embargo, fue la década del cincuenta la que legó a la ciudad íconos urbanos de gran significación.

Entre los ejemplos más notables están los hoteles Riviera y Habana Hilton. En el caso del primero, el exterior destacaba por la cúpula del casino, revestida con mosaicos de color verde y azul. El gran basamento, de dimensiones considerables, ordenaba el perímetro urbano de esta zona a partir de la disposición de los pasos peatonales y los distintos accesos a la instalación. Hacia el interior, los propios elementos estructurales funcionaban también como decoración. Así lo evidenció la escalera de forma helicoidal que actuaba como obra escultórica y a la vez funcional, pues daba paso a las instalaciones dispuestas en el piso inferior. La integración entre arquitectos, diseñadores y artistas fue uno de sus principales atributos. La decoración interior del edificio evidenció ese momento de conjunción entre arquitectura y artes plásticas que se desarrolló en algunas construcciones del periodo.

Florencio Gelabert, Cundo Bermúdez, Rolando López Diurbe e Hopólito Hidalgo fueron algunos de los invitados a colaborar con el ornamento. Piscina, solárium, casino, centro comercial, así como una serie de adelantos tecnológicos hasta el momento no empleados marcaron el devenir de este tipo de construcciones en la Isla. El sistema formal desarrollado en el más «extravagante y sofisticado resort hotel casino en altura del Caribe» (Rigol 2012, p. 207) tuvo un carácter y personalidad que aun en los tiempos actuales le son propios a pesar de los errados procesos de cuidado y restauración a los que ha sido sometido con el decursar de los años.

La Ley de Propiedad Horizontal<sup>2</sup> dictada en 1952 contribuyó al crecimiento en altura de la ciudad. A partir de este momento

<sup>2</sup> Se reconoce como la Ley-Decreto 407/1952, del 16 de septiembre, de Propiedad Horizontal, *La Gaceta Oficial*, de 18 de septiembre de 1952.

se presenció el auge de un grupo de construcciones con fines distintos que semejaron a los rascacielos, pero en menor escala. El Havana Hilton se inscribió dentro de esta línea de trabajo. Su elevación (126 metros sobre el terreno) fue una de las características que marcó la monumentalidad del edificio. Alrededor de 21 millones de dólares fueron invertidos en esta instalación a cuya inauguración asistió el propio dueño de la cadena en 1958 (Cuevas Toraya 2001). Ubicado en La Rampa, su emplazamiento se llevó toda una manzana (Calles 23, L, M y 25). Entre sus cualidades más sobresalientes se encontraba la integración entre las artes plásticas y la arquitectura. Murales, pinturas y esculturas constituyeron la mayor parte de la decoración. Artistas como Amelia Peláez, Rita Longa y René Portocarrero intervinieron el espacio, hecho que le otorgó gran majestuosidad.

La proliferación de escenarios públicos que integraban estos saberes se debió también a la aprobación de un decreto que establecía que el 6 % del importe de todo edificio público y el 3 % del de edificaciones particulares, como centros de salud y recreación, debía estar disponible para la inserción de pinturas y esculturas de artistas locales.

Otros ejemplos que modificaron la imagen de la ciudad fueron la escultura *Velocidad* (1951), de Florencio Gelabert, ubicada en el edificio de la terminal de ómnibus en la avenida de Rancho Boyeros; la escultura mural de Roberto Diago en la peletería California (1951), proyectada por Bosch y Romañach; los murales dentro del edificio de la compañía ESSO (1951) con obras de Wifredo Lam, Amelia Peláez, Carlos Enríquez, René Portocarrero, entre otros. El cabaret Tropicana fue uno de los casos mejor logrados. En la reestructuración el arquitecto Max Borges consideró la inclusión de esculturas de Rita Longa a modo de estructuras colgantes que, junto a la concepción espacial del español Félix Candela, constituyeron todo un espectáculo visual.

Fue precisamente Candela uno de los arquitectos que con mayor fuerza legó al espacio urbano una visualidad escultórica que partía de las propias construcciones. Estas se basaban en el empleo de prototipos estructurales –con un sostén central– que aligeraban el espacio y a la vez cubrían grandes superficies construidas con un reducido número de soportes. El también denominado paraguas demostró una gran simplicidad y economía de recursos, a la vez que la propia forma en sí se convirtió en un elemento decorativo. Otros edificios destacaron también por la confluencia de artes plásticas y escultura. El Tribunal de Cuentas, obra del arquitecto Aquiles Capablanca, combinó su

estructura con un mural cerámico de Amelia Peláez y una escultura de Domingo Ravenet en la entrada.

La fusión entre la vanguardia arquitectónica y la pictórica en Cuba tiene clara evidencia en la repetición de nombres en cada una de las construcciones. Tal es el caso de Rita Longa con sus esculturas en el parque Zoológico de La Habana y en los predios del Palacio de Bellas Artes, que incluso fue reconocida internacionalmente con la Gold Medal Exhibition of the Architectural League of New York por su obra *Cáncer* para el Hospital Oncológico; el propio Ravenet, cuyo trabajo puede ser encontrado también en el exterior del Ministerio de Comunicaciones (1954), o Mariano Rodríguez, con la inclusión de un mural de su autoría en el Seguro Médico (1958), donde participó también Wifredo Lam.

Una de las características de metrópolis como La Habana es su heterogeneidad. Testigo de diversas transformaciones histórico-sociales nada ni nadie escapa a los procesos de movilidad que ocurren en su interior. Habitantes, cultura, incluso el medioambiente –objetos de horizontes temporales cambiantes–, se han ido transformando con el decursar de los años. Los propios acontecimientos de la historia han modificado el paisaje urbano, transfigurando sus características, la manera de habitar sus espacios, las relaciones entre los residentes y con el medio que los circunda.

La ciudad se convirtió en un territorio de identificación y diálogo horizontal en el dibujo de trazos que la conectaron simbólicamente. Hoy muchos de estos espacios muestran un abandono tangible y mental en la construcción de una identidad ciudadana. Supone el reto de muchos trabajar e investigar esos focos. Estas obras perfectamente concebidas como monumentos patrimoniales se han convertido en parte de la proyección del Estado que ha petrificado el relato histórico republicano.

La identidad social urbana resulta un punto clave para comprender los procesos que tienen lugar dentro de las metrópolis. Esta se construye a partir de las relaciones que ocurren en el seno de las estructuras sociales. La interrelación entre lo individual y lo colectivo, entre la ciencia, la tecnología y el medioambiente constituyen una piedra angular. Son diversas las disciplinas que se conectan en este entramado donde sus habitantes van creando –o no– una conexión, un sentido de pertenencia y un apego frente a la apropiación del espacio, el barrio y el hogar.

Queda claro que el arte en combinación con disciplinas como la geografía, la arquitectura y el diseño es fundamental como alternativa creativa en los proyectos ciudadanos. Las prácticas colaborativas llevadas a cabo en la década del cincuenta dieron como

resultado la concreción de obras de gran significación estética y social, que pusieron de relieve un modo de concebir los espacios urbanos diferente a la proyección anterior. Su calidad estética y la necesaria implicación del espectador en ellas dieron a la ciudad un sello particular, una visión renovada y a la vez hicieron un llamado a redescubrirla. La urbe comenzó a verse y experimentarse como un receptáculo para la obra artística en un momento de vital interés en la revitalización de las tramas urbanas.

## Referencias bibliográficas

- ALLOZA, FERNANDO (1947). «Lo que se construye en La Habana. Opiniones del departamento Municipal de Urbanismo del Colegio Provincial de Arquitectos de La Habana y del Sindicato de la Construcción». *Arquitectura*, La Habana, n.º 169, pp. 259-262.
- ÁLVAREZ GÓMEZ, ÁNGEL MANUEL (2016). «Los cabarets de Max Borges y Félix Candela: estructuras laminares compartidas». *Arquitectura y Urbanismo*, n.º 3, pp. 130-138.
- BARTHES, ROLAND (1993). *La aventura semiológica*. 2.ª edición. Barcelona: Paidós.
- BAY SEVILLA, LUIS (1940). «Tres siglos de Arte en Cuba». *Arquitectura*, n.º 8, pp. 80-81.
- CÁRDENAS, ELIANA (2006). «La Modernidad: otro pretexto para el debate». *Arquitectura y Urbanismo*, n.ºs 2-3, pp. 9-12.
- CARRERA, MANUEL (1949). «Charla con Walter Gropius». *Arquitectura*, n.º 189, pp. 100-101.
- CUEVAS TORAYA, JUAN DE LAS (2001). *500 años de construcciones en Cuba*. Madrid: Chapín.
- GARCÍA VALENCIA, JOSÉ ARLEY (2001). «Teoría arquitectónica del siglo XX. Pensamiento y representación gráfica en los Congresos Internacionales de Arquitectura 1928-1956». *Revista Ciencias Humanas*, n.º 2, pp. 114-130.
- GÓMEZ DÍAZ, FRANCISCO (2008). *De Forestier a Sert: ciudad y arquitectura en La Habana de 1925 a 1960*. Madrid: Abada Editores.
- GROPIUS, WALTER (1949). «Arquitectura funcional». *Arquitectura*, n.º 196, pp. 323-325.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN (1983). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HERRPINARK, ADDRELL (2014). *Los cabarets de La Habana de los 50*. La Habana: Ediciones Cubanas Artex.
- MARTÍN, MARÍA ELENA; RODRÍGUEZ, EDUARDO LUIS (1998). *La Habana. Guía de arquitectura*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- MERINO ACOSTA, LUZ (2015). *Espacios críticos habaneros del arte cubano. La década de 1950*. La Habana: Editorial UH.

MUÑOZ, RUSLÁN (2011). «Edificios altos del movimiento moderno». *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXII, n.º 1, pp. 88-94.

RIGOL, ISABEL (2012). «El hotel Habana Riviera». En Isabel Rigol y Ángela Rojas, *Conservación patrimonial: teoría y crítica*, pp. 207-215. La Habana: Editorial UH.



# Coletas: o deslocamento do impossível como ação continuada na poética de Brígida Baltar

PAOLA LOPES ZAMARIOLA<sup>1</sup>

## Recolher lágrimas em potes de vidro<sup>2</sup>

Na sexta-feira do dia 6 de maio de 1994, as pessoas que circularam pelo bairro de la Habana Vieja e adentraram os diversos casarões que compunham a quinta edição da Bienal de La Habana, cuja curadoria esteve a cargo da pesquisadora cubana Lillian Llanes, puderam conhecer, especificamente em um desses casarões, a obra da artista brasileira Brígida Baltar (1959-2022). Em uma casa com presença marcante da umidade, cujas camadas de pintura das paredes davam a ver a passagem da água ao longo do tempo, a artista elegeu posicionar materiais como uma prateleira de madeira com dois jarros, sendo um de cerâmica marrom e outro de porcelana branco,<sup>3</sup> um cabide prata com um blazer roxo, um cabide rosa com uma capa de chuva transparente, uma prateleira branca com pequenos potes de vidro âmbar com etiquetas amarelas,<sup>4</sup> um cabide de madeira com uma camiseta de manga comprida branca, e uma mala de couro verde escuro.

Aleém de uma foto colorida e outra em preto e branco,<sup>5</sup> que bidimensionalmente, na parte interna de um porta-retrato, mostravam o processo de corte do cabelo de Brígida, e tridimensionalmente, na parte externa da moldura, compartilhavam alguns fios de suas madeixas. Todas essas materialidades, bem

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Paraná.

<sup>2</sup> Em menção à frase «Brígida Baltar recolhe suas lágrimas em potes de vidro», Basbaum 1998, p. 175.

<sup>3</sup> Tais objetos compõem a obra *Banho e Chuva* (1992).

<sup>4</sup> Integram a obra *A Coleta de Goteiras* (1994).

<sup>5</sup> Relativos à obra *Autorretrato* (1994).

como suas temporalidades, contrastavam com as cores desbotadas e com as texturas das paredes descascadas de uma construção centenária localizada em um dos bairros mais movimentados da capital cubana.

Sobre o processo de montagem desse trabalho, a artista comenta que ao propor «uma sala com resíduos de pinturas antigas nas paredes e rastros de goteiras no espaço, então eu acabei colocando meu trabalho justamente na parte mais manchada» (Baltar 2014, p. 13). Através desse modo específico de relacionar e compartilhar todos esses elementos, as e os interessados em conhecer os diferentes trabalhos da exposição que tinha como tema central «Arte-Sociedade-Reflexão»,<sup>6</sup> puderam reconhecer os diversos suportes presentes na poética de Brígida Baltar.

A maneira singular como a artista desenvolve e expõe suas investigações está intimamente relacionada a uma trajetória de vida e a uma formação profissional marcadas pela interferência e pela contribuição de distintas áreas do conhecimento, bem como de diferentes linguagens artísticas. Ao analisar os percursos realizados por Brígida, chama atenção o fato de, mais do que a aposta na especialização em uma única técnica, a opção por vivências diversas, como oficinas de teatro, graduações iniciadas em Arquitetura e em História, envolvimento e comprometimento com o movimento estudantil, e cursos feitos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Além de trabalhos realizados como cenógrafa para peças de teatro, como assistente de fotografia, ou como editora de imagens e textos em uma agência de publicidade. São esses múltiplos recursos que se fazem presente nas criações desenvolvidas a partir do final da década 1980 e do início da de 1990, momento no qual realiza significativos projetos com outros artistas, principalmente os que vieram a compor o grupo Visorama.<sup>7</sup>

Por meio do desenho, da pintura, da escultura, do objeto, da instalação, da fotografia, do vídeo, entre outros, a artista manteve como prática o constante registro de suas ações. Ao convidar outras pessoas para fotografá-la ou filmá-la, como faz a artista

<sup>6</sup> Além de temáticas específicas como «Espaços fragmentados: arte, poder e marginalidade», «A outra margem: migrações», «Apropriações e entrecruzamentos: hibridações, mescla cultural», «Entornos e circunstâncias: ecologias, condições de vida», e «Arte e indivíduo na periferia da pós-modernidade».

<sup>7</sup> Grupo de estudos sobre crítica da arte moderna e contemporânea organizado em 1988 por Ricardo Basbaum, que a partir de 1991 passou a se denominar Visorama. Além de Brígida Baltar, contou com a participação de Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares.

Márcia Thompson que captura o momento no qual o cabelo de Brígida estava sendo cortado,<sup>8</sup> ou ao registrar ela mesma, suas proposições, como quando se fotografa com uma espécie de peruca feita com os fios advindos dos cortes de cabelo outras mulheres de sua família,<sup>9</sup> Baltar cria estratégias para capturar instantâneos da sua vida. São essas diferentes circunstâncias, bem como as transmutações das matérias que fazem parte do seu cotidiano, os elementos que compõem parte significativa de seu repertório. Nele, evidenciam-se as situações investigadas pela artista que vão tomando formas distintas na medida em que a artista experimenta diferentes modos de afetar e ser afetada por esses elementos.

Através das imagens em formato de fotografia e vídeo, é possível testemunhar as sutilezas e as alterações de processos que entrecruzam a vida cotidiana e as práticas artísticas levadas a cabo por Brígida Baltar. São esses registros, também, que viabilizam o reconhecimento de outro procedimento constante em sua poética, que é o da coleta. Após recolher e realizar experiências com materiais diversos, outro ponto de atenção para a artista está em onde tais matérias, em diferentes estados, poderiam ser armazenadas. O vidro, então, se apresenta como elemento que ao mesmo tempo em que protege, revela o que está ali contido. Como pontua Baltar (2006), se tornou uma prática: «coletar e armazenar em vidros, as goteiras da casa, poeira, tijolos, cascas de tinta das paredes. Meu trabalho essencialmente lida com processo de seleção, armazenagem, organização. Eu tenho mais de uma obra em que vidros contém algo que foi recolhido, e que de alguma forma está conectado com a minha existência».

Baltar utilizou, por exemplo, um vidro transparente de tamanho grande para guardar tecidos, fios e utensílios de cabelo que foram de sua mãe.<sup>10</sup> Outro, de proporção menor, foi usado para recolher os fluidos vertidos através de choros da artista, tal vidro foi inserido em um pequeno buraco aberto em uma das paredes da casa de Baltar. Sobre a *Coleta de lágrimas*, de 1993, a artista destaca que ao ser indagada pelo galerista Nicholas Logsdail acerca dos motivos que provocaram tais lágrimas, ela respondeu que «era por causa da vida. Não sabia mais o que falar no momento, mas era [uma] época de autotransformação» (Baltar 2017, p. 35).

Já as águas provenientes de vazamentos estruturais da casa de Baltar foram guardadas em diferentes frascos de vidros, alguns

<sup>8</sup> *Autorretrato*, 1994.

<sup>9</sup> *Autorretrato com cabelos das mulheres da família*, 1993.

<sup>10</sup> Compõem a obra *Mãe*, 1995.

maiores que davam a ver as mudanças de coloração da água ao longo do tempo, e outros menores, acumulados em prateleiras, que fizeram parte da *Coleta de goteiras*, de 1994, que integrou parte da obra apresentada em Havana. Em ambos os casos, Brígida Baltar tomou como ponto de partida de sua investigação artística de tentativas de conter, mesmo que temporariamente, o que comumente se apresenta em fluxo. São essas águas, provenientes do Brasil, mais especificamente do cotidiano da artista, que foram compartilhadas com as pessoas que visitaram o casarão cubano (figura 1).



**Figura 1.** Registro de Brígida Baltar da obra apresentada na V Bienal de La Habana, 1994.

**Fonte:** Baltar (s. d.).

### Retirar tijolos das paredes de casa

Após a participação na Bienal cubana, primeira exposição internacional que Brígida Baltar fez parte, a artista continuou a desenvolver e a registrar ações cotidianas realizadas, principalmente, nos espaços de sua casa, localizada no bairro do Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Um dos elementos presentes na arquitetura colonial da residência que serviu como matéria de trabalho para a artista foram os tijolos que, pouco a pouco, foram sendo retirados para dar espaço tanto a pequenos buracos, como aqueles que guardavam as lágrimas coletadas; quanto para vãos de médio porte, como os deixados pelos blocos deslocados para receber mudas de ervas<sup>11</sup> que serviram de tempero para quem cozinhava e se alimentava

<sup>11</sup> Integram a obra *A horta de casa*, 1996.

naquele lugar. Esses buracos alcançaram a grande cavidade aberta para a realização de *Abrigo*, em 1996.

Em uma de suas ações mais emblemáticas, Brígida Baltar desenhou o contorno de seu corpo, escavou e retirou os tijolos contidos na parte interna dessa silhueta, a ponto de conseguir ser abrigada pelas paredes da casa. Segundo a artista, «a ideia era usar o corpo como estrutura e a casa como extensão do próprio corpo. Eu gosto de pensar como se o corpo fosse uma continuação daqueles tijolos, o corpo como fortaleza, um corpo que sustenta uma parede» (Baltar 2014, p. 13). Ao estabelecer vínculos sensíveis entre corpo e casa e ao vivenciá-los como lugares em constantes transformações, Baltar dá ênfase à dimensão existencial de seu trabalho e à potencialidade de uma abordagem implicada com as dinâmicas da própria vida.

Tal perspectiva criativa é debatida por Ricardo Basbaum como sendo uma característica recorrente na poética de artistas que optam, em alguma medida, por viver em estado de arte. Para analisar algumas dessas criações, Basbaum cria diagramas<sup>12</sup> para evidenciar os diferentes circuitos e as distintas intensidades de abordagens que buscam aproximar e tensionar os vínculos entre arte e vida. Nesse sentido, Basbaum (1998) posiciona o trabalho de Brígida Baltar como estando aberto às interferências da vida; poroso para se alimentar de determinadas recorrências. Especificamente sobre a obra *Abrigo*, Basbaum (1998) situa a criação em um lugar fronteiro que busca friccionar os limites entre o corpo e a casa de Brígida, ponderando que:

O corte propõe um «posto de presença» no ambiente, uma possibilidade –rara– de instalar-se na borda, na linha de fronteira, limite entre os lados de dentro e de fora - e ali experienciar a si própria. Brígida Baltar está engajada em uma forma de fazer arte que deliberadamente renegocia e confunde o que estaria aquém ou além dos limites de tal forma de ação: misturando práticas, lugares, materiais, matérias, conduz a percepção para uma região que investiga os contornos do próprio corpo e os contornos do ambiente, provocando o entrelaçamento destas linhas: é aí que o corte na parede transforma-se em molde, em forma para um novo desenho, outro projeto de um corpo. Pois instalar-se nas bordas não é colocar-se mais perto dos fluxos, devires, impulsos de transformação, conduzindo estas forças para o espaço de fora, mas deixando-se atravessar por elas? Posição de uma

<sup>12</sup> Com o disponível no artigo «A postura emergente do artista na historiografia», de Luiz Cláudio da Costa.

lateralidade estratégica frente ao mundo, frente à arte, e por isso mesmo reveladora de um esforço concentrado de ação e intervenção: tecer-se, tramar-se em torno, ambientar-se. (p. 177).

As reverberações dessa obra, realizada somente uma vez pela artista, sem espectadores, podem ser reconhecidas através das fotografias e dos vídeos que registraram a ação. Tal escolha se dá porque Brígida Baltar não produz tal gesto artístico através da perspectiva da performance, por exemplo, onde a presença do público tenderia a ser um componente fundamental. No caso específico de Baltar, o que a interessa é como as vivências por ela realizadas podem ser capturadas e compartilhadas como imagens estáticas e/ou em movimento, nas quais as relações com as proporções, formas, cores, entre outros elementos compositivos da obra, são aspectos relevantes para a sua fruição. No caso de *Abrigo*, a artista opta por imprimir ou projetar quatro fotografias realizadas pelo, então, companheiro João Galhardo. A primeira fotografia apresenta Brígida delimitando o contorno do corpo com um lápis, na segunda a artista está posicionada em frente à parede na qual alguns blocos já foram retirados, a terceira está composta pela silhueta do corpo de Brígida formada pelo contraste entre a parede branca e o buraco criado pelos tijolos alaranjados retirados, e na quarta, e última foto, a artista está dentro da cavidade aberta, com parte do rosto coberto pelo cabelo.

Procedimentos como estes, elaborados e realizados no ateliê que a artista cultivou em sua residência, possibilitaram que Brígida Baltar capturasse e verticaliza-se, cada vez mais, experiências vinculadas à sua intimidade, incorporando, deste modo, situações domésticas, como quando se fotografa em cima de um sofá, cobrindo o rosto com o cabelo.<sup>13</sup> Ou, quando se filma escalando e tentando repousar brevemente em uma parede,<sup>14</sup> através dos vãos deixados por alguns dos tijolos retirados, com o objetivo de tentar alcançar uma telha de vidro do telhado de sua casa. Tais ações, que vinculam corpo e casa, podem ser compreendidas como componentes fundantes de sua poética, pois, assim como sublinha a artista:

a vivência da casa era uma experiência pessoal, mas ao mesmo tempo compartilhada. Na verdade, eu morava ali. Era uma jovem artista e alugava o espaço. Era uma casa de dois andares, antiga, colonial,

<sup>13</sup> *Sou árvore*, de 1997.

<sup>14</sup> *Órgão tijolo/Um céu entre paredes/Sendo lagartixa sendo mariposa*, de 2005.

e havia outros ateliês funcionando embaixo, independentes, alugados por outros artistas [...]. Mas com tudo isso mantive minha obra numa esfera muito íntima. Ao mesmo tempo, sempre quis que meu trabalho não se tornasse profundamente biográfico. Estava usando elementos reconhecíveis em qualquer cultura, como o tijolo, paredes ou mesmo a ideia de habitação. (Baltar 2017, pp. 9-13).

Ao retirar, deslocar e alterar os tijolos, Brígida passa a criar a partir dos diferentes estados desse material, quando, por exemplo, empilha alguns desses blocos para construir uma estrutura circular;<sup>15</sup> aproveita alguns desses fragmentos para esculpir e construir casas em miniatura<sup>16</sup> e utiliza seu pó para produzir desenhos,<sup>17</sup> objetos,<sup>18</sup> e até mesmo novos tijolos.<sup>19</sup> O aprofundamento de tais vivências pode ser lido como uma ação que demarca um processo de gradual expansão do trabalho de Brígida para espaços externos à casa, sendo o ápice desse gesto o momento no qual ela e o filho Tiago, então com doze anos de idade, retiraram tijolos das paredes a ponto de formarem pequenas frestas para o mundo externo (figura 2).<sup>20</sup>



**Figura 2.** Registro de Ana Herter da ação *Abrindo uma janela*, 1996.

**Fonte:** Baltar (s. d.).

<sup>15</sup> *Torre*, 1996.

<sup>16</sup> *Um tijolo, uma casa*, 2004.

<sup>17</sup> *Canto brocado*, 2007.

<sup>18</sup> *Self*, 1996.

<sup>19</sup> *Miniparede*, 2007.

<sup>20</sup> *Abrindo a janela*, 1996.

## Coletar neblina, maresia e orvalho

Como prolongamento das aberturas, concretas e simbólicas, de janelas em sua casa, Brígida Baltar desdobra algumas dessas ações para que essas possam acontecer em espaços externos. Tal fato se dará a partir do momento em que a artista começa a se propor a coletar a umidade, quando, pela primeira vez, como narra Baltar (2006), se dirige à «parte mais rural de Saquarema que eu costumava ir. Levantei bem cedo para colher o orvalho das plantas junto com meu filho Tiago. Foi uma ação planejada, deixamos arrumado de véspera a cesta cheia de vidrinhos». Ao estender a ideia de casa para além de uma propriedade privada e urbana, e compreender a potencialidade de vir a encarar o mundo como um abrigo, Baltar (2014) passa a investigar modos de capturar, por exemplo, uma vez que colher névoa:

É pura fantasia. os vidros coletores, incrivelmente, funcionaram, para minha surpresa, mas eu não fiz nenhuma pesquisa mais profunda, científica para isso. Então, o que sempre me interessou no projeto da neblina foi muito mais o que ela traz de atmosfera –é você olhar uma paisagem que pode estar velada, você pode se aproximar do invisível em contraste com as superexposições da atualidade–. A neblina, uma vez o Marcelo Campos disse, também é uma parede. (p. 33).

A água agora, condensada e suspensa em diversos formatos, tornava-se então, mais uma matéria de interesse para a artista, que para tanto precisou se deslocar para jardins, sítios, serras, estradas e montanhas de forma a relacionar-se e coletar a neblina, que «é a condensação do ar quente e úmido ao tocar a água ou o solo frio, soltando gotículas» (Pamparal 2020); e assim também a maresia, que «é o resultado de uma suspensão de partículas de água salgada, levadas pelo vento»; e o orvalho, que «se forma pela diminuição da temperatura, uma condensação da umidade do ar que precipita em gota» (Pamparal 2020).

Para Katia Canton (2009) através da atenção a esses estados da água, Brígida Baltar «enxerga o “lugar” em todos os “não lugares”, transformando, através de um olhar afetivo, as experiências cotidianas da natureza. A neblina, o orvalho e a maresia são transformados em operações de condensação e coleta, guardados em pequenos receptáculos, como símbolos de um tempo alargado de memória». (p. 67).

O primeiro registro em vídeo realizado durante a coleta das umidades foi realizado em Hi-8 pela artista Márcia Thompson,

no ano de 1996. Posicionada em um trecho de serra da estrada de Petrópolis, utilizando roupas cotidianas, Brígida utilizou os mesmos frascos nos quais recolhia lágrimas e goteiras para tentar capturar neblina. Sobre essa iniciativa improvisada, a artista compartilha que:

na gravação, em determinado instante volto com o vidro e mostro que havia coletado umas gotas, e ficávamos tentando tampar o vidro com as mãos, manter a captura. Quase no final do filme, eu e Márcia, que estávamos com uma cestinha de palha cheia de vidrinhos, resolvemos seguir a neblina pela estrada, quando ela observa que a neblina havia descido. E fomos atrás da neblina. (Baltar 2014, p. 24).

Somente quatro anos mais tarde, quando a artista pode contar com a verba pública advinda da Rioarte,<sup>21</sup> foi possível dar sequência a tal investigação através da construção de vidros específicos para as coletas de neblina, maresia e orvalho, da refilmagem em 16 mm de tal ação, além do desenvolvimento de uma pesquisa sonora que culminou na produção de um vinil que passou a acompanhar suas exposições a partir da mostra *Neblina, orvalho e maresia: coletas*, realizada no espaço Agora/Capacete em 2001.

É nesse momento em que o trabalho de Brígida também adquire uma considerável inflexão com relação a uma abordagem cada vez mais voltada à fabulação, uma vez que o que passa a interessar a artista não é somente a apreensão das particularidades de determinados contextos, «mas o sentido que essa paisagem pode transmitir-a atmosfera emocional, afetiva. O drama me interessa, o que a neblina produz como simbólico» (Baltar 2014, p. 17). As camadas existenciais, apesar de ainda presentes nas proposições realizadas, adquirem consideráveis dimensões ficcionais que tornam mais explícitas as implicações subjetivas de seus trabalhos, onde a coleta torna visível um posicionamento «mais existencial do que estético; um lugar de desmaterialização, que transforma algo que é efêmero, imaterial, não coletável, na ideia de contemplação, de subjetividade» (Baltar 2009, p. 68) (figura 3).

<sup>21</sup> Iniciativa criada pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 1979, com objetivo de fomentar projetos em diferentes áreas artísticas, extinta em 2006.



**Figura 3.** Registro de Juliana Rocha da ação *A coleta da neblina*, 1999.

**Fonte:** Baltar (s. d.).

### **Deslocar, continuamente, o impossível**

Ao buscar analisar parte das *Coletas* (1993-2005) idealizadas pela brasileira Brígida Baltar, o presente texto almejou indagar a respeito de procedimentos que permitiram a artista investigar diferentes modos de relação e integração de seu corpo com diferentes espaços, como casas, jardins, sítios, serras, praias, estradas e montanhas. Por intermédio do princípio da coleta, Baltar elaborou gestos artísticos que tinham como principal intuito a captura de elementos da natureza em seus diferentes estados. Através de ações que colocam em evidência a transitoriedade de elementos como a água, a terra e o ar, bem como as constantes transformações dos contextos nos quais estão inseridos, é possível reconhecer estratégias que buscam tensionar as relações entre arte e meio ambiente.

Para refletir a respeito das múltiplas dimensões das ações realizadas pela artista, e como tais criações podem contribuir para os debates a respeito das práticas desenvolvidas em espaços públicos em contextos latino-americanos, recorre-se à noção de impossível debatida pelo chileno-brasileiro Vladimir Safatle (2015). Para o filósofo, «não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas» (p. 37). Através de determinadas experiências artísticas, como as experienciadas por Brígida, torna-se possível a alteração do perceptível, do visível, e do sensível. Seus processos criativos apresentam a capacidade de continuamente deslocar o determinado como impossível.

No caso específico de Baltar, ao lidar com a transformação do corpo, da casa, e diferentes elementos da natureza, a artista dá, mesmo que brevemente, forma ao que aparenta ser intangível. Em conjunturas como as da América Latina, nas quais a impotência se apresenta de maneira latente, as coletas presentes na poética de Brígida Baltar podem inspirar, justamente, à passagem da impotência ao impossível, uma vez que:

talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível (Safatle 2015, p. 44).

### Referências bibliográficas

- BALTAR, BRÍGIDA (s. d.). *Brígida Baltar* [blog]. [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em <https://brigidabaltar.com>.
- BALTAR, BRÍGIDA (2006). *Entrevista com Brígida Baltar, por Paulo Mendel*. [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em <http://www.blanktape.com.br/works/entrevista-brigida-baltar/>.
- BALTAR, BRÍGIDA (2009). «Entrevista com Brígida Baltar». Em Katia Canton, *Espaço e Lugar*, pp. 67-69. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- BALTAR, BRÍGIDA (2014). «Brígida Baltar». *Cadernos EAV 2012: Encontros Com Artistas*, s. n., Rio de Janeiro, pp. 10-53.
- BALTAR, BRÍGIDA (2017). «Acredito que um artista está vitalmente comprometido com seu trabalho, por isso vive em estado de arte». *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, n.º 33, pp. 8-95.
- BASBAUM, RICARDO (1998). «3 Textos». *Revista Concinnitas*, vol. 1, n.º 1, pp. 169-177.
- CANTON, KATIA (2009). *Espaço e Lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- COSTA, LUIZ CLÁUDIO DA (2012). «A postura emergente do artista na historiografia». *Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012*, Brasília, pp. 1303-1320.
- PAMPARAL, DANIELA et al. (2020). *Brígida Baltar*. [Consulta: 2023-6-3]. Disponível em <https://fcs.mg.gov.br/b-brigida-baltar/>.
- SAFATLE, VLADIMIR (2015). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.



# Permanencia de la memoria: monumentos conmemorativos de la Universidad de La Habana

---

MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA PERERA<sup>1</sup>

En reciente repaso del patrimonio artístico de la Universidad de La Habana a propósito de la celebración de su 295 aniversario se constató la presencia en el recinto –y en sus posesiones aledañas– de un vasto caudal de esculturas de carácter conmemorativo que rebasa el centenar de piezas, en su mayoría de estimable valor artístico. Tal saldo es perfectamente explicable si se tiene en cuenta el papel protagónico que la manifestación desempeña en la construcción y salvaguarda de la memoria histórica de la magna institución académica.

Lo que resulta curioso y relevante para la ocasión que nos ocupa es el reconocimiento de que, lejos de experimentar la contracción que, en general, tuvo la escultura conmemorativa tanto en Cuba como en el mundo a medida que avanzó el siglo xx, en el ámbito físico de la universidad habanera este tipo de producción se incrementó con merecido aprecio. Y aún más importante es, precisamente, el hecho de que al menos tres grandes realizaciones correspondientes a las décadas del sesenta, setenta y ochenta de la pasada centuria se cuentan entre las obras de mayor aportación al desarrollo cualitativo del arte monumental conmemorativo cubano, a saber: el Parque Monumento de los Mártires Universitarios (1965), el Monumento Memorial Julio Antonio Mella (1975) y el Mausoleo de los Mártires del 13 de Marzo (1982).

Estas tres piezas no solo encarnan la saludable subversión de los seculares estereotipos de la iconografía escultórica occidental, sino que también desbordan los estrechos límites de lo netamente

<sup>1</sup> Universidad de La Habana.

escultórico. En favor de un quehacer artístico transdisciplinar entrañan relevantes contribuciones a partir de la singular relación que –en tanto expresiones de arte público– entablan con el entorno físico en que se ubican, con el sistema de valores culturales en que se insertan y con el uso social que les confieren sus destinatarios.

El Parque Monumento a los Mártires Universitarios fue la primera realización monumentaria de gran envergadura que se materializó en el país después del triunfo de la Revolución. Fue inaugurado en 1967 como resultado de un concurso nacional que se libró dos años antes bajo el auspicio del Departamento de Arquitectura de la Junta de Coordinación, Ejecución e Inspección, máxima estructura de gobierno municipal de La Habana en esa fecha. El propósito era erigir un parque en la concurrida manzana capitalina que conforman las calles San Lázaro, Infanta, Jovellar y San Francisco, destinado a honrar la memoria de los caídos en las luchas estudiantiles revolucionarias.

Era un área disponible dentro de un espacio urbano ya configurado en el que cualquier intervención diseñística se tornaba difícil porque quedaba compactamente bordeada por fachadas arquitectónicas de gran diversidad de forma y altura y porque las bases del concurso prefijaban la mantención de no menos de un cincuenta por ciento del espacio para el tratamiento de áreas verdes, cualquiera que fuera la solución estructural que se proyectara. Pero este y no otro debía ser el sitio de emplazamiento debido a su connotación, no solo por su cercanía a la histórica colina de la Universidad, sino también por haber sido esa esquina escenario de frecuentes confrontaciones entre los estudiantes y las fuerzas de la represión que allí se parapetaban para tratar de detener la avalancha de jóvenes que descendían en manifestación desde la escalinata y a lo largo de la calle San Lázaro.

No obstante, este no era el mayor reto que afrontaba el equipo autoral de la obra, un colectivo integrado por los entonces muy jóvenes arquitectos Mario Coyula, Emilio Escobar, Sonia Domínguez y Armando Hernández, todos vivencialmente vinculados a la historia de rebeldía de la Universidad desde las filas del Directorio Estudiantil Universitario. El mayor desafío lo constituía la concepción misma de un monumento conmemorativo dedicado no a una determinada personalidad de la historia, sino a una sucesión de mártires caídos a lo largo de una lucha que abarcaba desde los ocho estudiantes de medicina, condenados a muerte por el gobierno colonial español en 1871, hasta los que murieron en la última etapa de actividad revolucionaria anterior a 1959. Y,

si bien no fue esta la primera vez que una obra monumental nacional conmemoró hechos de protagonismo colectivo, sí fue la ocasión pionera en la cual desde una perspectiva integral y sistémica se revolucionó la concepción artística y funcional de la tipología del parque monumento para inaugurar con ello una nueva etapa en la monumentalidad conmemorativa cubana.

Los autores se desentendieron de los esquemas acuñados por el quehacer tradicional, a saber, el emplazamiento del monumento escultórico como elemento independiente, generalmente central o focalizado en un área específica a través de objetos recurrentes tales como la pequeña rotonda, el pedestal y la inscripción identificadora de la figura representada que casi siempre da nombre al parque y rara vez se aparta de una concepción realista y más bien estática. En el caso analizado, la alusión al martirologio universitario no persigue la individualización de sus integrantes, sino la referencia global a la lucha estudiantil desplegada a lo largo de diferentes etapas de la historia. Aun cuando esa referencia debía marcar de forma obligada algunas personalidades no se procuró en ningún caso una creación retratística; de ahí la elección de un elemento artístico unitario y abarcador: un muro de hormigón blanco, en bruto, dispuesto en forma de faja continua con contornos irregulares sobre el cual se tratan en bajorrelieves las representaciones abocetadas y sintéticas de relevantes hitos de la historia patriótica estudiantil (figura 1).



**Figura 1.** Parque Monumento a los Mártires Universitarios (1967).

Fuente: archivo personal de la autora.

Para resolver los bajorrelieves ejecutados por los propios arquitectos se escogió un lenguaje expresionista de máxima síntesis en el tratamiento de los volúmenes insinuados y muy rico en texturas que aprovechó tanto la rugosidad del material como la inclusión de elementos de particular expresividad matérica (sacos, cuerdas, etc.) introducidos en el encofrado. Las imágenes premeditadamente borrosas y las manchas como huellas naturales incrustadas en el hormigón procuraban transmitir el dramatismo y la dimensión épica de los acontecimientos más que narrados sugeridos por las formas irregulares del muro y los bajorrelieves tallados en este. De tal suerte, la obra apela, sin mediar concesiones didácticas de ningún tipo, a una participación activa del espectador en la lectura y completamiento de toda la simbología desplegada.

Valga enfatizar, por último, que, aunque la mayor potencialidad simbólica del sistema recae en el tratamiento de los elementos escultóricos cargados de significados y de una enfática voluntad semántica, estos no solo pueden ser evaluados desde una perspectiva formal y comunicacional, sino también funcional. La faja continua e irregular del muro de hormigón actúa como delimitadora espacial del conjunto a nivel urbano; se comporta a una escala justo en el tránsito visual entre el nivel del césped y el entorno arquitectónico y se resuelve con una disposición suficientemente compacta como para evocar cierto carácter de plaza (cual alusión indirecta a las históricas plazas de la aldea colina) y, al mismo tiempo, dinámica, como para no obstruir la concepción de espacio abierto y transitable que se tiene de un parque.

Diseñado como un espacio abierto, viable para que el transeúnte pueda atravesarlo en cualquier dirección, es, sobre todo, un área social de uso público cotidiano para niños y adultos que allí juegan, se enamoran o descansan bajo la sombra de frondosos árboles; una obra entrañablemente vinculada a la historia de la Universidad de cuya permanencia y salvaguarda somos responsables.

Equivalente en el grado de significación simbólica y valor patrimonial es el Monumento Memorial Julio Antonio Mella, erigido en el año 1975 a los pies de la escalinata de la Universidad. Sus autores fueron los arquitectos Fernando López, Antonio Quintana, Joaquín Galván y Thelma Azcanio, todos profesionales de prestigio y autoridad en el quehacer constructivo nacional que integrados en equipo resultaron ganadores del concurso nacional por invitación que precedió a la realización de la obra.

También en este caso los arquitectos debieron resolver con verdadero ingenio las dificultades que entrañaba insertar la tipología del mausoleo en un emplazamiento urbano de peculiar complejidad, puesto que, además de asumir la concepción de un monumento conmemorativo dedicado Mella –una de las figuras más destacadas del movimiento revolucionario y estudiantil cubano–, la obra se planteó también como mausoleo del héroe, lo que le confería una connotación de máxima solemnidad. Tal cualidad debía conseguirse en un enclave urbano de intensa actividad social, en la confluencia de calles de constante tránsito vehicular y peatonal, pero, además, en un área comprometida con la presencia de uno de los conjuntos arquitectónicos de mayor significación histórica y cultural de la capital, como lo es el frente de la colina universitaria con sus monumentales edificios y la imponente escalinata que la preside coronada por *Alma Mater*.

La intervención artística proyectada involucró diversas escalas del diseño ambiental. Entre estas operó como factor medular el espacio urbano, que por su potencia interactiva contribuyó de modo sustancial a integrar la monumentalidad de la arquitectura preexistente con la dimensión simbólica del nuevo conjunto para conformar, al cabo, un sistema unitario.

Por su parte, el subsistema escultórico –que es también el marco donde se ubica el sepulcro– mereció particular jerarquía. Se desplegó en el centro del área a través de volúmenes macizos de contornos irregulares y diferentes tamaños cuya disposición acentuaba un ritmo ascendente de atmósfera arquitectural en torno al bloque central. En algunos elementos se utilizó la piedra, en otros el hormigón, pero se obtuvo el mayor provecho de las cualidades texturales de estos materiales, así como de su colorido grisáceo en contraste con el color negro y la terminación mucho más pulimentada aplicada a otros volúmenes realizados con un mortero especialmente preparado para la ocasión y que también se empleó en la pavimentación de la explanada.

La resultante expresiva es que el grupo escultórico parece surgir de una erupción volcánica, de una ruptura de la superficie que se expande en fuerzas dispersas pero confluyentes, en un majestuoso elemento central (de color blanco, acabado liso y configuración perfectamente rectilínea y piramidal) que se proyecta de forma vertical hasta rebasar los quince metros de altura. En la cara que opera como plano frontal de la obra se inscribieron en letras de bronce cuatro fechas en numeración romana que marcan hitos en la vida del homenajeado y una frase que refrenda su pensamiento latinoamericanista. Un elemento

adosado a este vistoso bloque central alberga en su interior las cenizas del mártir (figura 2).



**Figura 2.** Monumento Memorial Julio Antonio Mella.

Fuente: archivo personal de la autora.

Como resulta evidente, los autores se apartaron deliberadamente del lenguaje realista y decidieron basarse en esta representación simbólica resuelta a través de volúmenes abstractos cuya disposición intenta recordar la verticalidad de una figura mayor de nuestra historia y su acción vital transformadora sin incurrir en descripciones explícitas que pudieran arriesgar la fuerza expresiva y la contemporaneidad formal del sistema monumentalario.<sup>2</sup>

Asimismo, destaca el papel protagónico que desempeña el espacio en este sistema monumentalario. El grupo escultórico fue concebido para una visión multidireccional desde muy diversos ángulos y alturas, pero, además, fue diseñado para ser recorrido a su alrededor. Así, el área circular donde se despliegan los volúmenes de hormigón, piedra y mortero queda demarcada por una ligera depresión del terreno. De esa forma, se jerarquiza una zona que mantiene al espectador a una distancia prudente y le imprime solemnidad al sitio donde se hallan los restos mortuorios de la figura conmemorada, mientras que desde el centro de la parte circular se proyectan líneas rectas marcadas como estrías en el pavimento en proyección radial que discurren a lo largo de toda la explanada para conectar al conjunto con otros componentes del entorno.

De esta suerte, la obra no se agota en los marcos físicos que rodean al grupo escultórico, sino que enrola a otras intervenciones urbanísticas y ambientales que se llevaron a cabo en áreas vecinas, como fue el caso del sitio de la calle lateral derecha de la Universidad donde cayó baleado en 1957 el líder estudiantil José Antonio Echeverría (señalizado con una tarja). Como recurso de enlace entre ambos puntos se extendió el uso del mismo mortero en la pavimentación de las vías implicadas y se diseñó un reducido parque, también cubierto con pavimento similar, ambientado con poco más de una docena de bancos y farolas y delimitado al fondo con un muro de hormigón en el que se empotraron vitrinas que pudieran operar como soporte para la propaganda gráfica de las organizaciones estudiantiles. También se acometieron labores de recuperación de elementos de singular valor histórico, como la

<sup>2</sup> Es pertinente aclarar que la presencia del busto de Mella, ubicado sobre uno de los bloques escultóricos que le funciona como pedestal, obedeció a una de las premisas planteadas en las bases del concurso. La dirección de la Federación Estudiantil Universitaria quiso que se conservara ese busto de 1953, originalmente emplazado en el área, que posee valor histórico. Los autores lo resolvieron de manera eficaz al preservarlo sin otorgarle protagonismo visual y aprovechar, en última instancia, la redundancia comunicativa que establece con el resto de los elementos.

restauración de las paredes exteriores de los edificios dispuestos alrededor de la explanada y a lo largo de la calle San Lázaro hasta Infanta y de los grafitis de carácter político inscritos en esos muros por los universitarios como expresión de protesta frente a la tiranía.

En suma, destaca en esta obra la sagacidad con que sus autores lograron insertarla orgánicamente en tamaño entorno y otorgarle, en paralelo, un carácter propio, autónomo y de alta eficacia funcional. El Memorial Mella, además de sepulcro honorable de un líder estudiantil de enorme significación patriótica, es ámbito de recibimiento formal de las nuevas hornadas de jóvenes que cada año acceden a la prestigiosa institución; es escenario de frecuentes actividades políticas y culturales; es indiscutible referente urbano para la población capitalina; y, sobre todo, ha sabido instalarse de modo indivisible en el imaginario colectivo de la Universidad. Con esta realización quedó renovada de manera palmaria la tipología monumentaria del mausoleo, esta vez emplazado en pleno espacio que exhibe un lenguaje artístico novedoso y una dinámica estimulante de cotidiano uso social.

Un tercer sistema monumentario que constituye patrimonio cultural de la Universidad es el Mausoleo de los Mártires del 13 de Marzo (1982). A diferencia de los anteriores se encuentra emplazado lejos de la colina, pero su objeto de conmemoración lo vincula a uno de los acontecimientos históricos de mayor trascendencia en la trayectoria casi centenaria de la Casa de Altos Estudios: el asalto al Palacio Presidencial. En esta acción bélica un grupo de jóvenes del Directorio Estudiantil Universitario perdieron la vida en el intento de ajusticiar en su propia sede de gobierno al entonces presidente de facto, el general Fulgencio Batista. Se trata del monumento destinado a acoger los restos de los estudiantes caídos en aquella ocasión. Para ello se destinó un terreno en la magna necrópolis de La Habana, el cementerio Cristóbal Colón, y se libró un concurso por invitación para escoger el mejor proyecto. Resultaron ganadores los ya mencionados arquitectos Mario Coyula y Emilio Escobar, quienes a su vez invitaron al escultor José Villa a incorporarse al colectivo de creación.

El enclave de esta obra entrañó el desafío de insertarla en un entorno sobrecogedor por la cuantía y valor de la infinidad de construcciones funerarias –arquitectónicas y escultóricas– que lo pueblan. El componente ambiental de mayor peso era el paisaje (ya que el sitio escogido fue un área algo retirada del compacto reticulado de la necrópolis), pero también la escala, la prestancia y la atmósfera de solemnidad del monumental conjunto urbano

imponían excepcionales condiciones de trabajo. De esta suerte, los autores proyectaron la obra bajo el principio de integrarla armónicamente al medio natural y conferirle una expresividad propia que se apoyara en las soluciones espaciales, en el tratamiento paisajístico y en un elemento escultórico sobresaliente concebido como una hilera de banderas de acero inoxidable.

El espacio fue planteado como una plazoleta adoquinada delimitada por lometones de tierra y césped que culmina en un área ligeramente elevada también revestida de césped. Allí se ubican los nichos que guardan los restos mortuorios, que fueron cubiertos con lápidas de hormigón armado dispuestas en voladizos. La plazoleta constituye, además de un espacio funcional, transitable, un elemento expresivo de profundo simbolismo: los adoquines evocan el escenario ciudadano en que se desarrollaba la lucha cotidiana de los jóvenes del Directorio Estudiantil Universitario contra la tiranía. La presencia de dos ejes que se cortan, realizados con piedra serpentina sobre la superficie de la plaza, conforma un diseño que a manera de reloj solar registra cada año el día y la hora exactas en que se produjeron las históricas acciones del asalto al Palacio Presidencial y a la emisora Radio Reloj desde donde el entonces presidente de la Federación Estudiantil Universitaria, José Antonio Echevarría, hiciera pública la noticia del suceso.

El eje mayor en forma de hipérbola funciona como traza solar que marca las horas y el menor señala el punto correspondiente a las tres y veinte minutos de la tarde. El espacio, las trazas de serpentina y la aledaña estructura escultórica fueron diseñadas y calculadas de manera tal que cada 13 de marzo, en el transcurso del día, la sombra que proyectan las banderas metálicas alineadas se va desplazando sobre el segmento de hipérbola para alcanzar el punto de intersección entre los ejes justo a la hora precisa en que se produjo la alocución radial del dirigente estudiantil. En el encuentro de ambas trazas se colocó una llama votiva que se enciende manualmente los días 13 de marzo a la hora señalada para dar inicio a los actos de homenaje a los caídos en aquella fecha.

Las banderas de acero inoxidable que proyectan la sombra y que por su escala de cinco metros de altura contrastan visualmente con la horizontalidad del entorno parecen flamear al viento como la insignia nacional, al tiempo que reflejan en sus pulimentadas superficies los colores del cielo y de la vegetación circundante. La plazoleta, como se apuntaba, es transitable por los visitantes, propicia su acercamiento a los nichos y está dotada de zonas sombreadas que invitan a detenerse en el recorrido.

Además de plaza-panteón, es un espacio simbólico que reedita un episodio heroico en virtud de los efectos que el sol, la sombra y el fuego proyectan sobre la superficie de los adoquines y la piedra serpentina (figura 3).



**Figura 3.** Mausoleo de los Mártires del 13 de Marzo.  
Fuente: archivo personal de la autora.

El paisaje, por su parte, especialmente el tratamiento de las áreas verdes, es otro elemento expresivo protagónico. Los lometones

de tierra y césped, las palmas reales, las grevilleas y yagrumas plantadas para completar la obra cierran visuales, proyectan su sombra sobre los nichos y la plazoleta, al tiempo que enfatizan la gama cromática de verdes y grises que domina el conjunto.

Este equipo interdisciplinar de altísimo nivel, acreedor de un temprano y ascendente quehacer en los territorios del arte público cubano, en particular del monumentalario, ofrece en este mausoleo una lección de originalidad y acierto. Se desmarca de todo soporte descriptivo directo para la comunicación del mensaje y apela a la potencia simbólica de los elementos artísticos haciéndoles cumplir al unísono funciones prácticas y estéticas que se complementan entre sí en la concepción integral y sistémica de la obra conmemorativa.

Las tres realizaciones comentadas se distinguen, sin lugar a dudas, por la audacia de su lenguaje artístico y la solidez del sustento conceptual sobre el que desarrollan sus soluciones formales, que aportan referentes difíciles de superar dentro de dos de las tipologías más frecuentes de la escultura pública de carácter conmemorativo: el parque monumento y el mausoleo. Corresponde, sin embargo, señalar algunas sombras que empañan la valía de estas obras debido a la concurrencia de determinadas inacciones que han lastimado sus potencialidades de uso social comunitario.

En el caso del Parque Monumento de los Mártires Universitarios que, como se ha explicado, constituyó toda una revelación dentro de la producción conmemorativa cubana al protagonizar una auténtica renovación del concepto y lenguaje del monumento, se produjo la absurda posposición de acciones mínimas, pero imprescindibles, para viabilizar que el público que disfruta de este espacio pudiera contar con asideros suficientes para aproximarse, al menos, a la decodificación de los significados de sus potentes elementos simbólicos. Actualmente, siguen sin completarse las inscripciones de algunas fechas, acontecimientos trascendentes y nombres de los mártires recordados sobre diferentes secciones del muro.

Por otro lado, a lo largo de los más de cincuenta años transcurridos desde su inauguración ni las autoridades competentes ni los medios masivos ni la crítica especializada han acometido la labor de mediación necesaria para explotar de manera cabal las posibilidades de este sistema monumentalario, ponderar públicamente sus valores y destacar en toda su dimensión el lugar que ocupa en el escenario artístico nacional.

En el caso del Monumento Memorial Julio Antonio Mella sus potencialidades de uso público se han visto muy disminuidas, sobre

todo en horario nocturno, por la carencia de una iluminación adecuada. Ello resulta doblemente penoso porque no hace honor al empeño que sus autores pusieron en la concepción de ese elemento tan importante cuando establecieron criterios de un doble alumbrado que conjugaba potentes reflectores a ras del suelo con otros colocados en las cimas de los edificios circundantes para generar así efectos lumínicos que resaltaran la prestancia del grupo escultórico y del conjunto todo. Además, aquellos propósitos previstos para el pequeño parque aledaño, que fue concebido como parte intrínseca del proyecto, no han sido abrazados por las organizaciones estudiantiles de la Universidad; las vidrieras despobladas y la precariedad del mobiliario urbano lo colocan en el polo opuesto de lo que se pretendió en términos de utilidad ciudadana para este lugar.

Asimismo, cuenta como aspecto fallido del Memorial Mella la desatinada solución de la vegetación. En la explanada se calaron canteros a nivel del suelo, discretamente cercados con un hormigonado de pocos centímetros de altura, y en ellos fueron plantados pinos que debían conformar un fondo natural para el subsistema escultórico.<sup>3</sup> Las adversas condiciones del suelo y el modo incorrecto en que se ejecutó el trasplante de las semillas incidieron en que las áreas verdes no prosperaran. Nos consta que han tenido lugar esfuerzos intermitentes por solventar este contratiempo, pero lo cierto es que jamás se ha logrado el resultado esperado y, en la actualidad, es alarmante el estado de deterioro de los canteros (fracturados, vacíos). Esto, sumado a algunas grietas importantes en la pavimentación de la plaza y otras afectaciones que derivan de la falta de un mantenimiento regular, atenta contra la conservación y prestancia del monumento.

También acusa falta de mantenimiento el Mausoleo de los Mártires del 13 de Marzo. Físicamente alejado de la Universidad y atendido entonces con muy discretas intervenciones de conservación por parte de entidades públicas ajenas al sentido de conmemoración que esta obra representa, esta pieza padece un notorio ostracismo pendiente de solventar con una estrategia que gestione su impostergable puesta en valor.

Es un hecho que el arte conmemorativo cubano de los últimos sesenta años ha sabido ganarse un digno lugar en el imaginario histórico cultural de la nación y los tres monumentos aquí

<sup>3</sup> Esos árboles, de acuerdo con la fundamentación conceptual elaborada por los autores, debían evocar aquellos pinos nuevos de los que hablara José Martí y de los que Julio Antonio Mella fuera un ejemplo cimero.

comentados son una prueba fehaciente de ello. Sin embargo, el máspreciado valor de una obra conmemorativa es el tipo de recepción que la sociedad le dispense, es decir, la efectividad con que cumple, en tanto arte público, sus funciones cívicas. Se concluye entonces que más allá de los valores artísticos que alcance a reconocerles la crítica especializada será el verdadero uso social el factor que refrende su legitimidad, su pertinencia y el que establezca las pautas para ponderar, categóricamente, su valía como producción artística.



# Métodos

---



# A tela urbana: a problemática do espaço público em Vitória (BR) a partir da intervenção na obra *Rosa dos Ventos*

---

JOSÉ CIRILLO<sup>1</sup>  
JÚLIA MELLO<sup>1</sup>

Quando pensamos em uma cidade, toda uma sorte de imagens nos vem à cabeça: as ruas, edificações, parques, praças e, não em menor escala, seus monumentos. Muitas cidades são identificadas exatamente por seu patrimônio escultórico ou imagético: como a torre Eiffel, o Big Ben, o Touro de Wall Street, o Cristo Redentor, o Taj Mahal. Paris, Londres, Nova Iorque, Rio de Janeiro e Índia são localidades identificadas universalmente por seus monumentos. Mais que ilustrar os logradouros, os monumentos têm a finalidade de sinalizar, advertir, anunciar, sendo «predestinados a perpetuar de forma explícita a singularidade de sua expressão plástica» (Lyra 2006, p. 56).

O objeto artístico em espaço público ganhou contornos bem mais amplos que os inicialmente formulados por Riegl (1999): aos tradicionais monumentos históricos, se acrescentam outras modalidades, menos figurativas e mesmo com pouca permanência. Assim, o campo da arte pública atual envolve intervenções de cunho provisório, mas que mantém sua relação com o espaço coletivo, estando intimamente ligado à esfera pública, na dimensão política da cidade. Não obstante, qualquer objeto assentado sobre esse conceito tem impactos diretos não apenas na paisagem urbana, mas sobretudo na própria ideia de pertencimento que permeia o caráter memorial do monumento e, como tal, qualquer alteração na sua forma ou posição nos parece refletir modos de pensar o espaço urbano e seu papel político.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Espírito Santo.

Nesse aspecto, o presente artigo visa analisar esses impactos considerando as relações de uso do espaço público sem controle institucional ou respeito aos modos de presença das obras na cidade de Vitória, Espírito Santo, Brasil, partindo do caso da intervenção realizada por Zota Coelho em janeiro de 2023 na *Rosa dos Ventos* (2008), localizada na Praça do Papa. Para tal, iniciaremos refletindo sobre a gestão do espaço público, de modo a revelar fraturas no modo como a Prefeitura de Vitória tem realizado esse trabalho.

## **Terra de ninguém: (in)gestões do poder municipal nos espaços públicos**

### **Arte pública e esfera pública: o mecenato do poder público**

Para a compreensão da arte pública capixaba e das dimensões de poder atreladas a ela partindo da leitura da intervenção na *Rosa dos Ventos*, faz-se necessário uma breve contextualização sobre a escultura pública no ecossistema urbano. A produção das artes visuais para o espaço público no Brasil ainda está atrelada à uma prática cultural típica da antiga Academia Imperial de Belas Artes: o mecenato do poder público. Assim, na constituição de acervos urbanos, compreende-se que é fundamental a ação do poder público, porém é extremamente salutar que essa ação não fique à mercê do gosto dos seus gestores em cada administração, de modo a contribuir para a ampliação do legado cultural de interesse coletivo e não apenas de gestão política e de seus afetos. Articula-se também no espaço público o interesse pelo fomento de origem privada por meio de leis de incentivo cultural que, junto ao poder público, corrobora a constituição de um rico acervo artístico-cultural urbano. É com este espírito que, em algumas cidades no Brasil, o setor público tem tentado consolidar leis municipais e instrumentos institucionais que procuram constituir um acervo que possa ser de domínio mais coletivo e que apresente um pouco da produção artística do seu regional ou apenas do local. Essas iniciativas têm evidenciado bons e maus exemplos de aplicação e, principalmente, de gestão.

Em Vitória, capital do Espírito Santo, a Lei Municipal N.º 3.644/90, com validade apenas para o município, foi baseada em outra semelhante, promulgada em Recife, Pernambuco (Lei N.º 4239) e vincula a liberação da licença de habite-se de edificações de médio e grande porte à existência de uma obra em suas dependências internas ou externas. A iniciativa em terras capixabas foi sugerida pela presidente do sindicato dos artistas no Espírito Santo em princípios de 1990, Ivanilde Brunow, que

chamou a atenção para leis similares, em especial a de Recife. A Lei N.º 3644/90 determina em sua estrutura básica uma relação tripartite entre o Sindicon (Sindicato dos Construtores), o Sindicato dos Artistas Capixabas e a Prefeitura Municipal de Vitória (através das Secretarias de Obras e de Cultura). Neste acordo, a liberação do habite-se de edifícios públicos e privados vê-se atrelada à colocação de uma obra de arte nas suas dependências, seja no jardim externo ou no hall de entrada. Para fins deste artigo, nos interessa basicamente sua aplicabilidade aos espaços externos, os quais vai aproximar esse acervo de um conjunto de obras que coexistem no espaço compartilhado das cidades. No corpo da referida lei, já percebe-se que o município de Vitória tenta, de certo modo, direcionar o mercado da arte local, o que aparentemente faz essa lei se diferir de sua inspiração, a de Recife, não só pela área construída (o dobro da estabelecida lá), mas principalmente pelas características da aquisição da obra: na cidade pernambucana é permitido a concorrência de trabalhos de amadores em geral; já, em Vitória, a Secretaria Municipal de Cultura dá prioridade a trabalhos de artistas profissionais e de produção contínua e adquirida de artistas sindicalizados, numa operação direta entre as construtoras e o artista a partir de uma lista fornecida pelo próprio Sindicato dos Artistas Plásticos. «Somente deverão executar os serviços referidos no artigo anterior os artistas previamente inscritos no Sindicato da Categoria» (Secretaria Municipal de Vitória 1990). Embora haja uma clara ação da municipalidade para estimular a produção, fica obscuro os modos de controle do uso desse espaço já no corpo nascente da Lei, o que acarretou prejuízos significativos ao pretense acervo coletivo imaginado. Desde sua aprovação até os dias atuais, a Lei Municipal N.º 3644/90 passou por várias emendas, mas nenhuma delas efetivamente traça uma política pública de controle de qualidade ou de efetivo uso do espaço da cidade - o que vai ficar muito evidente nas demais ações institucionais de outros tipos de obras e usos desses espaços de coletividade.

Evidencia-se a negligência institucional com a gestão do espaço público e do acervo artístico que o coabita. Já em 1992, dois anos após sua promulgação, alguns atores desse processo mostram-se preocupados com os procedimentos das construtoras no cumprimento da lei. Em um artigo datado de abril de 1992, no jornal *A Gazeta*, intitulado «Artistas Questionam a Lei», já se discute um desvirtuamento da proposta por parte das empreiteiras e construtores, bem como o pouco controle institucional sobre sua aplicação. Os construtores não se interessavam em ver as obras,

simplesmente assinavam os cheques –com valor bem abaixo daquele praticado no mercado de arte da cidade e, caso o artista reclamasse, a compra seria cancelada–. A falta de regulamentação da lei e uma melhor fiscalização do seu funcionamento já era evidente naquele momento e perpetua-se. Ficava de imediato perceptível que o poder público municipal não gerenciava a lei e sua aplicação, o que implicava já em uma má gestão das políticas públicas culturais e, conseqüentemente, do espaço público. Essa negligência no início dos anos de 1990 ainda pode ser observada na intervenção sofrida no espaço público pela obra *Rosa dos Ventos*, de Angela Gomes.

Nestes anos de existência, a Lei Namy Chequer tem sido responsável por uma banalização da produção artística local; pela criação de uma espécie de cartel que se constitui em torno de um pequeno grupo de artistas sindicalizados, mas não representativos da arte capixaba; pelo empobrecimento das relações do mercado de arte, em especial para obras tridimensionais (objetivo inicial da proposta). Como estabelecida nessas três décadas, a lei configura-se como um total desserviço à cultura e à produção artística, uma vez que é cumprida porque é norma, porém é aviltante os desdobramentos da obra no seu local final. A ingestão e pouca funcionalidade dessa lei é uma particularidade capixaba.

A gestão pública do espaço público por meio desse tipo de lei, a exemplo de Recife, pode sim criar um parque de obras públicas na esfera pública representativas e expressivas. É também exemplar o contorno que ganhou em Florianópolis, tornando-se efetivamente uma política supra institucional de ocupação da cidade, suprapartidária, e desvinculada das garras da administração política municipal. As propostas de ocupação do espaço coletivo são analisadas por uma comissão vinculada ao Instituto de Planejamento Urbano. Tomando como base experiências na Espanha, referência em políticas para se levar obras ao espaço público articuladas com a arquitetura e de forma inovadora com a paisagem, a Comissão estabeleceu uma política de qualificação da Arte Pública de Florianópolis: ao invés de apenas aprovar ou reprovar propostas, emite pareceres consubstanciados, nos quais aponta as incoerências, inconsistências ou inadequações, estéticas, conceituais ou ergonômicas, acerca das obras não aceitas, com teor pedagógico para orientar os artistas. Também foram importantes os diálogos com os artistas e com os construtores, oportunizados principalmente durante as cinco edições do Seminário Municipal de Arte Pública, que, a partir de 2003, res-

significou o uso do espaço público para fins de ocupação artística na cidade catarinense. Para Ramalho e Oliveira (2010):

A Comissão também não se furta a dialogar com os artistas ou empresários que se dispõem a tal, formal ou informalmente, explicitando seus critérios e mesmo até apontando possibilidades de alterações nas obras, o que suscitaria outra vertente de discussões. Trata-se de questão de ordem ética. Entretanto, todos os esforços são direcionados no sentido do bem comum, por meio da proposição de uma maturidade estética e conceitual para o espaço público municipal. (p. 96).

O que resulta disto? Claramente, quando se observa o atual acervo artístico-cultural de objetos tridimensionais e painéis murais que integram Florianópolis, percebe-se que a cidade recebeu obras permanentes e em consonância com a produção artística atual, produzidas em sua maioria por artistas locais, mas sem perder de vista diálogos internacionais como o projeto para o novo aeroporto da capital catarinense, para o qual foi aberto edital internacional. Muitas dessas obras são interativas, outras incorporam-se na função de mobiliário urbano; de fato obras que integram paisagem e articulam o público como parte da obra e a obra como parte da cidade. A lei municipal de obras vinculadas a edificações saltou de um balcão de negociações escusas para um complexo sistema público de administração ética, estética e urbanística da cidade, aproximando arte e cidade em percursos afetivos. Segundo Ramalho e Oliveira e Nunes (2021):

No caso da cidade de Florianópolis, o acervo distribuído pela cidade possibilita criar circuitos que podem ser percorridos a pé, muitos deles próximos de instituições de ensino. A partir dele, o professor pode explorar diferentes aspectos, vinculando aos estudos em desenvolvimento e/ou utilizando a vasta produção em Arte Pública como eixo norteador para seu trabalho, podendo explorar não só a arte, portanto, mas também aspectos sociais e culturais, explorando inclusive outros sentidos além do visual. (p. 63).

Não resta dúvida de que esse modelo se apresenta como mais democrático e acessível se comparado ao praticado em Vitória-ES no qual evidencia-se o desmonte da coletividade e a ausência de políticas de gerenciamento da arte pública capixaba. O uso do espaço coletivo é atropelado pelos interesses particulares e de

parentesco que definem o que e onde serão instalados e, o pior, quem fará e será beneficiado; um claro uso nefasto do nepotismo para gerir o espaço público.

### ***Rosa dos Ventos*: a vítima de uma aviltante apropriação e desfiguração da paisagem**

A *Rosa dos Ventos*, da arquiteta Ângela Gomes, é um dos monumentos presentes na Praça do Papa, uma das principais áreas públicas da capital capixaba. A Praça do Papa, assim nomeada em virtude da missa realizada pelo Papa João Paulo II (1991), foi inaugurada em 2008, tendo cerca de 67.000 m<sup>2</sup> e é tida como ponto de encontro para realização de diversas manifestações culturais, políticas, religiosas, entre outras. Além de uma vista privilegiada da Baía de Vitória, do Convento da Penha e do Morro do Moreno, a praça conta com três monumentos, o *Memorial da Paz*, a *Cruz Reverente*, em homenagem à visita do Papa, produzidos pelo escultor Iannis Zavoudakis, e a *Rosa dos Ventos*, escultura que coincide com a posição geográfica da ilha como norte de navegação –essa última obra integra o acervo visual do Museu Brasileiro de Esculturas– (figura 1).



**Figura 1.** Praça durante sua construção e conclusão da obra. Verifica-se que a *Rosa dos Ventos* é o marco principal e configura praticamente toda a praça.

Fonte: Campos (2019).

O monumento de Angela Gomes se configura como uma intervenção ambiental que compreende um desenho estilizado da rosa dos ventos, com os pontos cardeais marcados por monólitos brutos, sendo que no seu centro descansa uma esfera de aço inox; uma representação do centro geográfico. Destaca-se que a rosa dos ventos, formada pelos pontos cardeais e seus intermediários, foi criada por volta do século XIV para ilustrar mapas cartográficos e era um instrumento para a navegação, auxiliando na localização geográfica. Seu nome se refere à semelhança com a flor: os pontos cardeais presentes nas bússolas

lembram as pétalas (Geoden 2023). Atualmente, a figura da rosa dos ventos simboliza boa sorte ou o desejo de alcançar novas direções (Campos 2019) (figura 2).



**Figura 2.** Detalhe da *Rosa dos Ventos*, projetada por Angela Gomes, 2008.

**Fonte:** World Federation of Colleges Polytechnics (WFCP) (2016).

A imagem criada pela obra *Rosa dos Ventos* faz sentido existencial por estar ao longo do Canal de Vitória, baía de entrada de um dos principais portos do Brasil. Como espaço público, a Praça do Papa é constantemente palco de intervenções para feiras comerciais e culturais, sendo que a esfera acaba sendo capturada pelas tendas que nela se instalam, assim como, ponto de encontro de manifestações políticas. De modo geral, a esfera da *Rosa dos Ventos* é um ponto de partida e de encontro nas feiras. O caráter público dessa área da cidade é evidente. De acordo com Bianca Knaak (2015): «tatear no terreno das disposições sociais sobre arte e sociedade, arte e grande público e arte e função, me parece sempre uma disposição política para pôr em movimento uma demanda sensível por experiências coletivas e coletivizáveis» (p. 108). Sob essa ótica, é possível afirmar que a obra de Angela Gomes aproxima o público da paisagem urbana em diferentes níveis: intelectual, afetivo, cognitivo e/ou simbólico, lançando percursos como espaço coletivo.

Contudo, conforme analisado a seguir, a intervenção realizada em janeiro de 2023 na *Rosa dos Ventos* desconstrói não apenas a relação geográfico-espacial com a Praça do Papa e o cenário circundante, como também confirma as (in)gestões do

poder municipal no espaço público. Isso se comprova, sobretudo porque trata-se de uma obra autorizada pela prefeitura partindo de um viés unilateral (a iniciativa privada do artista), ficando em destaque que a esfera pública é apropriada como território privado também pelo poder público, personificado nos secretários de Cultura e de Desenvolvimento Urbano. A prefeitura local parece se sentir no direito de autorizar sem uma instância de avaliação da qualidade estética do objeto instalado ou ainda do uso do espaço (por exemplo, a adequação da localização prevista para as obras, a durabilidade de seus materiais e integração das obras com a paisagem urbana, dentre outras questões a serem observadas na esfera da obra), o que nos leva a indagar: qualquer trabalho financiado pelos próprios artistas pode ser inscrito na cidade? Se não, quais são os critérios para uma possível autorização? Há legítimo interesse em tornar a esfera pública um espaço democrático no qual a arte possa realmente ser inserida como elemento de diálogo com o público? Infelizmente, a falta de transparência e acessibilidade da atual gestão do município de Vitória não permite encontrar resposta para tais questões, inclusive violando o direito democrático de transparência e acessibilidade dos recursos públicos para obras voltadas ao espaço coletivo da cidade.

## **Atlas descontextualizado: apropriação e desqualificação do espaço e da obra**

### **Atlas mitológico e os estados da mente**

Já era fins de janeiro de 2023. Um domingo à noite, silencioso, latente; quase dormindo. A cidade acorda e é tomada de assalto em meio à conturbada manhã de segunda. O marco das navegações, o índice norteador das cartografias se transforma em «peso do mundo».

Uma alegoria carnavalesca que pode ser questionada do ponto de vista da execução, produzida em fibra de vidro e isopor, toma para si a grande esfera de inox na praça de todos os papas. Mitológico ser de outras culturas muito além do mar, aportou e invadiu o espaço coletivo. Mácula titã na imagem de um dos marcos da cidade. Se perguntaram: «quem fez isto? Quem autorizou?». Mas, os jornais locais não demoraram a dar a grande notícia; o centro da rosa dos ventos se transformou em um «globo das obrigações». Pode-se ler na matéria jornalística que apresenta o ato colonialista: «A Prefeitura de Vitória informou que a obra foi uma iniciativa privada do artista instalada na Praça do Papa no domingo à noite (29), sem custos para a administração municipal.

De acordo com a prefeitura, o artista informou sobre a intenção antes de instalar a obra» (Borém 2023a) (figura 3).



**Figura 3.** Intervenção urbana na *Rosa dos Ventos*, realizada por Zota Coelho, 2023.

**Fonte:** Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes 2023.

Assim, o artista Zota Coelho realizou, com aval da Secretaria Municipal de Cultura, uma intervenção na Praça do Papa, mais especificamente alterando a instalação ambiental de Angela Gomes. A obra da arquiteta e artista, e toda sua relação espacial, se reduziu a um fardo de obrigações. Tarefa hercúlea de um titã grotesco e deslocado; de centro geográfico, transformou-se num globo ostentado por uma alegoria carnavalesca grafitada. Como pode ser observado na citação, uma iniciativa privada, com aval institucional, altera uma obra, cujo projeto foi elaborado em sintonia com o plano urbanístico de revitalização da orla da Enseada. Mas, como afirma, sem custos para a administração, portanto, se sem ônus, possível é mudar o espaço coletivo no conceito do Secretário de Cultura. O custo aqui, entretanto, é visual, conceitual, estético e desrespeitoso.

Essa tônica do «sem custos» tem sido o argumento da atual gestão do município de Vitória para inserir objetos pretensamente artísticos em logradouros públicos da cidade. Muitos desses

artistas, parentes e afetos políticos locais; um nepotismo exacerbado que macula a cidade. Uma malograda gestão do espaço público.

O trabalho instalado esvaziou a relação da obra com o espaço circundante, reduzindo-a de uma intervenção ambiental em uma escultura imóvel, ocasionando o «empalhamento» do objeto: a esfera virou um fac-símile de si mesma. Foi deslocada da paisagem, perdendo não só o vínculo paisagístico (projeto poético da autora) com a Enseada do Suá, com o Convento da Penha e com o Morro do Moreno; mas, pior perda está expressa na referência de posição geográfica da ilha de Vitória: a rosa dos ventos foi esquecida, anulada. Adaptou-se a ordem da visibilidade à uma releitura de um deus mitológico, Atlas, bastante questionada pela população que precisou ser sustentada por um discurso oculto aos olhos dos transeuntes, repassado pela mídia local imediatamente após a instalação para justificar o projeto:<sup>2</sup> uma referência tanto ao «peso da vida moderna», quanto uma sensibilização ao «Janeiro Branco», campanha idealizada pelo Instituto Janeiro Branco que promove ações em prol da saúde mental<sup>3</sup> (Janeiro Branco 2023).

É salutar enfatizar que, de modo algum, há uma condenação dos exercícios coletivos de reprogramação simbólica das imagens que os monumentos inspiram. Questiona-se, contudo, a democratização da arte pública capixaba que, nesse caso específico, parte de uma iniciativa privada cedida pelo poder público (tática usual desse artista), com pouco ou nenhum diálogo com a população, apenas ponderado pela ideia citada como mantra: «sem custos para a prefeitura»- repetido em cada entrevista dada pelo Secretário ou qualquer outro representante da Prefeitura. Inclusive, a receptividade apregoada na mídia institucional pode ser indagada, conforme pode ser observado nos comentários da matéria de *A Gazeta* (2023) via Twitter:

Será que não teria outra forma de sustentá-la?? Ficou esquisito...; Ué, é uma celebração da prisão do ventre?? É o mesmo cara que fez

<sup>2</sup> Cf. A Borém (2023a, 2023b); ES 360 (2023); Barcelos (2023) e *Folha Vitória* (2023). Convém salientar que todos esses periódicos veicularam o mesmo texto, inclusive divulgando o Instagram do artista/designer, dando a entender que utilizaram material já preparado pela assessoria de imprensa de Coelho. Embora não seja o escopo do artigo, esse fato dá abertura para questionar o papel do jornalismo local no aprofundamento das informações, na averiguação dos fatos e na cobertura de eventos.

<sup>3</sup> Destaca-se que a associação ao «Janeiro Branco» se faz presente unicamente nos discursos midiáticos propagados por Zota Coelho, não havendo qualquer possibilidade de referência à conscientização partindo da interpretação da mensagem visual da intervenção.

aqueles tristonhos na Praia de Camburi; Mano, que parada bizarra! Agora vai poder modificar os monumentos que temos pela cidade? E onde fica o respeito aos outros artistas? Em tempo, essa é a terceira obra de arte que [...] [ele] emplacou aqui em vitória [sic] nos últimos anos. Digno de uma apuração pelos órgão competentes; Valorizo a tentativa do artista, mas faltou apuro em relação à resolução da escultura em sentido anatômico, equilíbrio [sic] quanto aos pontos de sustentação, proporção anatômica, fazendo com que toda ela tenha um peso imenso e desequilibrado, numa posição desastrosa; Q troço feio; Não consegui olhar pra mais nada que essa estrutura nas nadeegas [sic] pra sustentar a escultura; o ferro entrando embaixo tá mt engraçadokkkkkkkkkiiiiikkkkkk; Tanto lugar pra colocar os apoios de sustentação; Porque [sic] colocaram no meio da praça uma escultura cagando? Kkkkkkkkk ficou bizarro [sic] esse negócio aeh kkkkkkk.

Esses são alguns dos comentários que permitem recordar que «o espaço público não deve ser compreendido como presença passiva de consumidores e espectadores» (Velooso 2012, p. 314), afinal estão sujeitos ao livre exercício da crítica individual e coletivizada. Há ações e reações diante da releitura do pretense Atlas que o direcionam à ideia de má realização da intervenção. Conforme tem-se discutido, além de ser considerado mal projetado e resultado da má gestão municipal de cultura, atrelada a oportunistas estéticos que têm desconstruído a esfera na qual a arte pública habita, o trabalho pode ser questionado ainda, do ponto de vista das narrativas poéticas de seu autor, em especial sobre a aplicabilidade do grafite como prática transgressora.

### **O grafite do Atlas: resistência ou domesticação?**

Como pode ser visto no depoimento do artista ao jornal *A Gazeta* que celebra a instalação do objeto, Zota Coelho afirma que o corpo do Atlas traz a manifestação dos grafiteiros de Vitória, apontando para a indignação deles com os estados da violência e da vida urbana atual. Percebe-se, aí, outra falácia da obra e do artista. As manifestações na «pele» do Atlas de Zota Coelho são uma espécie de assinatura dos grafiteiros, reunidas em uma superfície confirmando que estiveram ali. «O grafite é um dos mais genuínos modos de expressão urbana, por meio do qual a cidade descreve suas tensões e conflitos, inscreve em muros, paredes e tapumes seus sonhos e anseios, e escreve coletivamente a própria história» (Silva 2014, p. 4). Segundo Armando Silva (2014), o grafite se apresenta como um ato social de natureza imprevisível que possui

sete valências, presentes em maior ou menor intensidade: marginalidade (as mensagens não fazem parte do círculo oficial ou comercial), anonimato (autoria mantida em sigilo, exceto quando organizações ou grupos projetam uma imagem pública), espontaneidade, cenaridade (escolha do espaço, desenho, cores), velocidade, precariedade e fugacidade. Para o autor, essas valências são acompanhadas dos seguintes imperativos: comunicacional, ideológico, psicológico, estético, econômico, físico e social. Estes são responsáveis por constituir e dar forma à ação grafite.

Dito isso, lançam-se as seguintes perguntas ao analisar a intervenção de grafite sobre o objeto dantesco que macula a *Rosa dos Ventos*: podemos considerar que há uma ação genuína de grafite no Atlas? Ou, precisamente, o grafite é apropriado e deslocado de sua função ativista, tornando-se um simulacro e assim, tendo seu sentido esvaziado? Podemos perceber nas imagens que o corpo do Atlas de Zota Coelho é permeado por *tags* –pichações referentes a assinaturas dos grafiteiros ou grupos de grafiteiros–. A justificativa de Coelho para as referidas escritas em spray é a de que elas «chamam atenção, o que pode aumentar o interesse das pessoas pela campanha Janeiro Branco» (Borém 2023b) (figura 4).



**Figura 4.** Mosaico com detalhes da intervenção na *Rosa dos Ventos*, Zota Coelho, 2023.  
**Fonte:** Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (2023).

Antes de discutir o mérito do grafite, convém reavaliar a frase do designer/artista, de modo que parece inviável associar as

inscrições (e até mesmo a obra em si) com a proposta do Janeiro Branco. Como as pichações podem, de fato, levar o público a refletir sobre a questão da saúde mental? A mensagem visual que o designer/artista quis passar fica na ordem da subjetividade, é oculta; não direta e não coletiva. Somente com um considerável esforço interpretativo seria possível alinhar o titã pichado – mais facilmente associado a uma alegoria de carnaval ou a um anacronismo de Atlas praticando o *crossfit*, conforme anunciado no comentário via Twitter (*A Gazeta* 2023) – a uma proposta de conscientização do referido Janeiro Branco.

Percebe-se claramente que esta associação dos pixos com a cidade ou a saúde mental é outra falácia midiática vendida pelo artista que reuniu em um galpão um conjunto de grafiteiros que deixaram suas marcas nos locais permitidos por ele. Um ato controlado, autorizado, mediado, esvaziado de conteúdo ideológico ou psicológico. Restou apenas iludir os participantes para tornar seu objeto de sobressalto e configurá-lo em uma agenda, nome dado pelos grafiteiros quando todos participam de uma «reu» (reunião), para dizer que estavam todos ali, agindo coletivamente. O discurso visual dos grafiteiros é uma reação ao determinismo e engodo do projeto poético da obra de Coelho.

De acordo com Júlia Almeida (2008), as *tags*, assinaturas estilizadas ou «logotipos individualizados», podem ser compreendidas como as formas contemporâneas do grafite. Historicamente, elas surgem nos muros e trens de Nova Iorque, em uma estratégia dos primeiros grafiteiros de demarcar território e, em muitos casos, fazendo parte da disputa de gangues. A autora indica que dois elementos são primordiais na prática do *tagging*: a quantidade de *tags* espalhadas e a dificuldade de acesso à superfície grafitada. Esta última não se adequa à proposta no Atlas de Zota Coelho, tendo em vista que, por se tratar de uma ação programada, os grafiteiros tiveram o objeto à sua disposição.

### Considerações finais

Partindo da análise da intervenção na *Rosa dos Ventos* é possível perceber a urgente necessidade de tornar os critérios para a escolha das obras que ocupam a malha urbana capixaba mais transparentes e que elas dialoguem, de fato, com a cultura, a identidade local e o público que nela se inscreve. A tela urbana deve ser entendida como território democrático de ativação estética, social, política e econômica, o que implica em dizer que as instituições públicas ao, assumirem o papel de gestão cultural, devem contribuir com reflexões sobre as questões estéticas e

políticas que constituem a heterogeneidade da paisagem urbana como espaço de expressão e sociabilidade.

Tomando como exemplo o caso de Florianópolis, torna-se valioso o apontamento de incoerências, inconsistências, inadequações estéticas, conceituais e ergonômicas aos artistas que queiram estabelecer suas obras na esfera pública, com a finalidade de que os critérios sejam explicitados e de que os esforços sejam direcionados ao bem comum.

O «empalhamento» da esfera pertencente à obra de Angela Gomes ocasionado pelo Atlas de Zota Coelho, além de deslocar a relação geográfica e paisagística da ilha de Vitória, apagou ou maquiou a dimensão paisagística da obra monumental da artista e arquiteta, mas, mais que isto, evidenciou o desrespeito do poder público local com a esfera pública.

## Referências bibliográficas

- A *Gazeta* [@AGazetaES] (2023, 30 jan.). «Será que não teria outra forma de sustentá-la?? Ficou esquisito...; Ué, é uma celebração da prisão do ventre??» [Tweet]. <https://twitter.com/AGazetaES/status/1620205617783898112>.
- ALMEIDA, JÚLIA (2008). «O recado controverso do grafite contemporâneo». *Contemporanea*, vol. 6, n.º 1, jun. [Consulta: 2023-5-6]. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/26975818\\_O\\_Recado\\_Controverso\\_do\\_Grafite\\_Contemporaneo](https://www.researchgate.net/publication/26975818_O_Recado_Controverso_do_Grafite_Contemporaneo).
- «Artistas Questionam a Lei» (1992). *A Gazeta*. Vitória, abr.
- BARCELOS, MARCOS (2023). «Nova escultura na Praça do Papa faz um alerta para a saúde mental». *A Tribuna*. [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em <https://tribunaonline.com.br/cidades/nova-escultura-na-praca-do-papa-faz-alerta-para-a-saude-mental-133630?home=esp%-C3%ADrito+santo>.
- BORÉM, ALBERTO (2023a). «De isopor e pichada por jovens: o que há por trás da obra da Praça do Papa». [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em <https://www.agazeta.com.br/es/cotidiano/de-isopor-e-pichada-por-jovens-o-que-ha-por-tras-da-obra-da-praca-do-papa-0123>.
- BORÉM, ALBERTO (2023b). «Do nada? Praça do Papa ganha arte mitológica que reforça saúde mental». *A Gazeta*. [Consulta: 2023-6-5]. Disponível em <https://www.agazeta.com.br/es/cotidiano/do-nada-praca-do-papa-ganha-arte-mitologica-que-reforca-saude-mental-0123>.
- CAMPOS, DANIELLY (2019). «Rosa dos ventos da Praça do Papa será reformada». *Prefeitura Municipal de Vitória*. [Consulta: 2023-6-1]. Disponível em <https://m.vitoria.es.gov.br/noticia/rosa-dos-ventos-da-praca-do-papa-sera-reformada-34226>.

- ES 360 (2023). «Escultor põe “Atlas” para segurar o globo da Praça do Papa». [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em <https://es360.com.br/diversao/noticia/saiba-o-que-significa-a-intervencao-artistica-na-praca-do-papa/>.
- Folha Vitória (2023). «Escultura gigante na Praça do Papa faz um alerta para a saúde mental». [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em <https://www.folhavitoria.com.br/geral/noticia/01/2023/escultura-gigante-na-praca-do-papa-faz-um-alerta-para-a-saude-mental>.
- GEOTECNOLOGIAS DIGITAIS NO ENSINO (2023). «Curiosidade: rosa-dos-ventos». Niterói: Universidade Federal Fluminense. [Consulta: 2023-6-1]. Disponível em <http://geoden.uff.br/curiosidade-rosa-dos-ventos/>.
- JANEIRO BRANCO (2023). *Instituto Janeiro Branco*. [Consulta: 2023-6-6]. Disponível em <https://janeirobranco.com.br/>.
- KNAAK, BIANCA (2015). «Utopias do lugar: arte pública, espaço público, intervenção artística urbana». En *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, pp. 107-117.
- LABORATÓRIO DE EXTENSÃO E PESQUISA EM ARTES (2023). *Acervo*. Universidade Federal do Espírito Santo.
- LYRA, CIRO (2006). «A importância do uso na preservação da obra de arquitetura». *Arte & Ensaios*, vol. 13, n.º 13, pp. 53-58.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA (1990). «Lei N.º 3644/90. Determina a afixação de obras de arte, de artistas nascidos ou residentes no mun., em edifícios com área superior a 2.000m<sup>2</sup> e de grande concentração pública». [Consulta: 2023-6-13]. Disponível em <https://sistemas.vitoria.es.gov.br/atosnormativos/arquivos/1990/L3644.PDF>.
- RAMALHO E OLIVEIRA, SANDRA (2010). *Diante de uma imagem*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- RAMALHO E OLIVEIRA, SANDRA; NUNES, SANDRA (2021). «Arte pública: reflexões e possibilidades». *Gearte*, vol. 8, n.º 1, pp. 46-65.
- RIEGL, ALOIS (1999). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- SILVA, ARMANDO (2014). *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- VELOSO, MARIZA (2012). «Arte pública e cidade». En Maria Lucia Bueno (org.), *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- WORLD FEDERATION OF COLLEGES POLYTECHNICS (WFCP) (2016). «O papel da educação profissional no século XXI». [Consulta: 2023-6-15]. Disponível em <https://wfcip.ifes.edu.br/eventos-serao-realizados-na-praca-do-papa/>.



# Grafite em Brasília: arte pública e urbana em uma cidade reconhecida como Patrimônio Cultural da Humanidade

---

MARIAH BOELSUMS<sup>1</sup>

Este artigo integra a pesquisa de doutorado em desenvolvimento na Universidade Federal de Minas Gerais e pretende abordar a arte pública e a arte urbana considerando os desafios e os conflitos que permeiam o grafite em uma cidade considerada Patrimônio Cultural da Humanidade.

A cidade de Brasília foi construída concretizando um plano nacional do século XIX, que tinha como objetivo levar a capital do Brasil para o Planalto Central, uma região sem acesso ao mar, interiorizada e, por isso, considerada mais segura.

Apesar de ser um planejamento antigo, foi somente no governo do presidente Juscelino Kubitschek (no período de 1956 a 1960) que esse projeto ganhou força e, enfim, a nova capital do país foi construída.

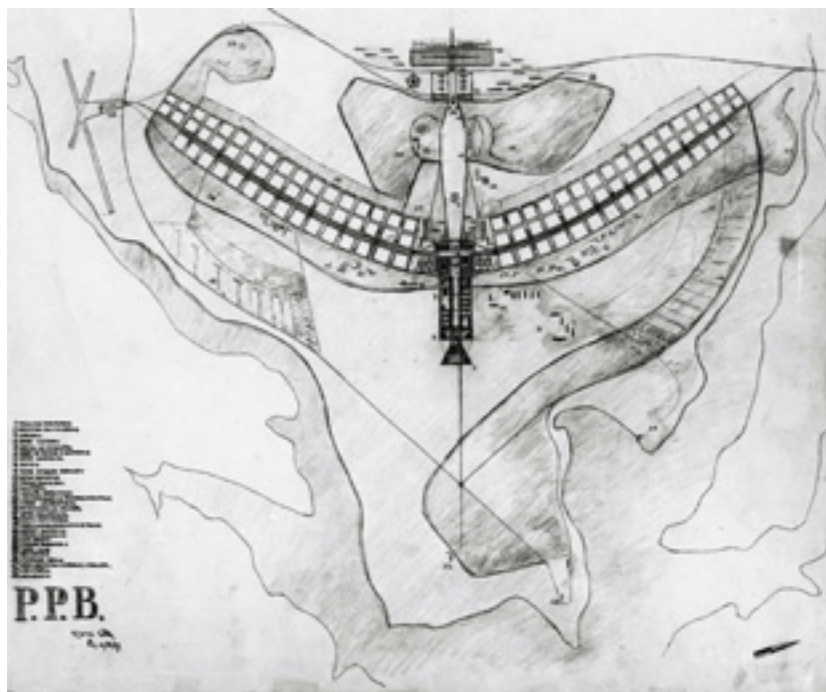
Já em 1956, no primeiro ano de governo, foi criada a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), que era a responsável técnica pela condução de todos os processos de construção de Brasília.

A Novacap, então, lançou um concurso público para selecionar o planejamento urbanístico da nova capital e, em 1957, o projeto do arquiteto e urbanista Lucio Costa (1902-1998) foi contemplado como vencedor.

Segundo o urbanista, seu projeto «nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz» (Costa 1957). A combinação desses eixos formou o Plano Piloto, composto por uma linha horizontal denominada Eixo Rodoviário e uma linha vertical denominada Eixo Monumental.

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais.

Para se adaptar melhor à topografia do local, o Eixo Rodoviário precisou ser levemente inclinado, criando o formato semelhante ao de um avião visto de cima. Suas alas são denominadas Asa Norte e Asa Sul e são destinadas às áreas residenciais da cidade. Já o Eixo Monumental é uma linha reta na vertical, onde concentram-se os prédios públicos: ministérios e o palácio do Governo Federal no lado leste; Rodoviária e Torre de TV ao centro; e os prédios do governo local do Distrito Federal no lado oeste (figura 1).



**Figura 1.** Esboço original do Plano Piloto de Brasília.

**Fonte:** Arquivo Público do Distrito Federal (s. d.).

O Plano Piloto da nova capital foi executado e teve suas obras finalizadas em 1960, quando Brasília foi inaugurada como um exemplo autêntico de cidade modernista planejada.

Além de ser um marco para o urbanismo, a cidade também é um expoente arquitetônico e paisagístico, já que o responsável pela construção dos edifícios públicos da nova capital foi o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), que utilizou dos recursos estéticos do estilo modernista para projetar os prédios monumentais que se tornaram ícones da arquitetura nacional e internacional.

Os parques, praças e jardins foram idealizados pelo paisagista Burle Marx (1909-1994), dialogando com a arte abstrata, o concretismo e o construtivismo.

Por apresentar tais características únicas do ponto de vista urbano, arquitetônico e paisagístico, o Conjunto Urbanístico de Brasília foi reconhecido e protegido por todas as instâncias possíveis: distrital, nacional e mundial.

Através da Lei N.º 3.751, Decreto N.º 10.829, de 14 de outubro de 1987, o governo do Distrito Federal protegeu o Conjunto Urbanístico de Brasília proibindo modificações no planejamento original.

Ainda em 1987, Brasília foi registrada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura como o primeiro e o maior conjunto urbano do século xx a ser reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade, com área total de 112,25 km<sup>2</sup> protegidos.

Nacionalmente, em 14 de março de 1990, o Conjunto Urbanístico de Brasília foi inscrito no Livro do Tombo Histórico, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por meio da Portaria N.º 314/1992, complementada pela Portaria N.º 166/2016.

Como ferramenta institucional de controle e preservação das características autênticas e originais de Brasília, o Governo do Distrito Federal criou o Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília, que regulamenta o uso das áreas de tutela e de entorno reconhecidas como Patrimônio Cultural.

Conforme descrito no Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília, segue abaixo alguns dos pontos elencados pela Unesco que justificam um reconhecimento tão inédito e sem precedentes técnicos mundiais:

- A concepção das quatro escalas urbanas: a residencial, a monumental, a gregária e a bucólica e as suas características.
- O valor histórico resultante do processo de implantação da capital no interior do país, representando ação grandiosa da sociedade brasileira integrada a uma estratégia de desenvolvimento regional e afirmação da identidade nacional para o mundo.
- O valor paisagístico resultante da inserção da cidade no território.
- Os valores estético e artístico-cultural resultantes do urbanismo e da arquitetura representativos do Movimento Moderno.

- O valor histórico resultante da contribuição brasileira para a arquitetura e urbanismo mundiais.
- O valor estético e artístico resultante do urbanismo e da arquitetura de autoria de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, constituindo acervo arquitetônico excepcional e de impacto na história da arquitetura (Governo do Distrito Federal 2017, p. 3).

Com tanta rigidez formal, estilística e funcional, há pouco espaço para as manifestações artísticas e sócio-culturais espontâneas de uma urbes em movimento, já que toda e qualquer modificação no espaço territorial urbano precisa passar por aprovação prévia e por monitoramento constante do governo e/ou dos órgãos reguladores do Patrimônio.

### **Spray e cidade: o grafite como arte pública e urbana**

Este artigo aborda o grafite como manifestação artística e sócio-política em uma cidade onde a arte pública e urbana assume especificidades em decorrência de seu caráter monumental como Patrimônio Cultural nacional e internacional.

Por isso, faz-se necessário inicialmente contextualizar os conceitos de arte pública e de arte urbana que serão tratados neste estudo, bem como, de maneira breve, explanar sobre o grafite no Brasil e as especificidades jurídicas e sociais envolvidas no contexto de Brasília.

Existem basicamente duas maneiras de conceituar a arte pública, uma das maneiras relaciona seu conceito exclusivamente à tipologia de acesso do público à obra, entendendo por arte pública toda «arte de livre acesso, incluindo, portanto, aquelas que pertencem aos acervos de museus e de outras entidades de visitação pública» (Marzadro 2013, p. 174). A outra maneira restringe o entendimento de arte pública à localização de instalação das obras, ou seja, obras instaladas em espaços classificados como públicos são consideradas arte pública (Argan 1998).

Para endossar ainda mais a complexidade do termo «arte pública», vale remontar os desafios apontados por Roberto Fadden (1998) em relação às diferentes acepções entre espaço público e espaço privado, que variam de acordo com países, legislações e percepções sociais sobre a relação, por vezes tão complexa, entre os conceitos de público e de privado, de pertencimento e de posse, de identidade coletiva e de identidade individual.

Neste estudo, abordaremos a arte pública como aquela que se manifesta e utiliza, essencialmente, dos bens públicos de uso

comum do povo, entendidos também como espaços públicos definidos conforme o capítulo III, Dos bens públicos, do Código Civil Brasileiro, instituído pela Lei N.º 10.406, de 10 de janeiro de 2002:

Art. 99. São bens públicos:

I. os de uso comum do povo, tais como rios, mares, estradas, ruas e praças;

II. os de uso especial, tais como edifícios ou terrenos destinados a serviço ou estabelecimento da administração federal, estadual, territorial ou municipal, inclusive os de suas autarquias. (Ministério da Justiça 2002).

Partindo, portanto, das concepções de arte pública como sendo a arte de livre acesso e, ao mesmo tempo, localizada em espaço público, é possível relacioná-la à arte urbana, haja vista a ocupação de espaços públicos urbanos por meio da expansão dos limites físicos institucionais das galerias expositivas e dos museus.

A arte urbana pode ser entendida como uma prática social que deriva da apropriação do espaço urbano a partir de uma cultura, especialmente, fomentada por movimentos artísticos que, em negação aos espaços institucionais de validação e exposição de arte, utilizaram-se das ruas para executarem, por meio de linguagens diversas, suas intervenções artísticas:

o conceito de arte pública bem como suas características deve ser entendido a partir do processo histórico de migração da arte da galeria e dos museus para o espaço urbano. [...] a partir dos anos 1960, os artistas resolveram libertar suas obras do destino fatal dos limites do museu/galeria ou dos tesouros das coleções particulares, começando a produzir obras especialmente direcionadas a locais públicos. Ao longo desse processo, os artistas passaram a desenvolver com o público passante, os fruidores e usuários desse tipo de obra, uma relação diferente da relação de reverência e respeito que se estabelece no interior dos museus e galerias. (Pereira Júnior 2009, p. 123).

Essa nova relação entre artista e espaço possibilitou a expansão dos circuitos institucionais de exposição e de legitimação das artes, consagrando as ruas como suporte para a manifestação de diversas linguagens artísticas, signos e significados, desde uma atuação subversiva, política, social até o deleite puramente estético, construindo assim novas relações de memória.

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Evocam e produzem memória podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia cidadina promovida por um presente produtivista. É nestes termos que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política. (Pallamin 2000, p. 57).

Nesse contexto público e urbano insere-se o grafite, cuja definição é extremamente complexa.

*Graffiti* é o plural da palavra *graffito*, derivada do verbo *graffiare*, que em italiano significa riscar ou inscrever. O termo *graffiti* já era utilizado para denominar as inscrições feitas em paredes desde o Império Romano, sendo as inscrições presentes nas catacumbas de Roma e em Pompéia exemplares conhecidos da aplicação deste termo.

As raízes do grafite estão muito além do que imaginamos. Remontam à pré-história, pinturas rupestres, escritos e desenhos das civilizações antigas. O grafite sempre oscilou entre a escrita e o desenho.

Pode-se dizer que o grafite contemporâneo é fruto de algumas correntes artísticas do século xx, tais como surrealismo, dadaísmo, expressionismo e arte pop.

Todas elas têm uma característica em comum: foram feitas para responder ao sistema tradicional das artes. Privilegiam o estilo, o conceito, a ideia, a informação; quando não a falta deles: non-sense. Principalmente a arte pop, da qual o grafite, por ideologia, mais se assemelha. A arte pop surgiu por volta de 1952/62 e sua pretensão era a de ser rápida, instantânea, resultado da sociedade industrial. (Albuquerque 2004, p. 11).

O reconhecimento do grafite enquanto manifestação artística urbana tem suas raízes no Movimento da Contracultura, a partir de 1950, fortalecendo-se em 1960 e firmando-se como manifestação artística social na década de 1970, especialmente em Nova Iorque. Ao longo dos anos, foi se consagrando ao redor do mundo como arte urbana, transformando a configuração visual e estética das cidades e estreitando a dinâmica entre espaço público e manifestações culturais (Andrade *et al.* 2018, p. 143).

No Brasil, o movimento artístico e social do grafite teve maior repercussão durante o período da ditadura e começou a se consolidar a partir de 1980, especialmente em São Paulo.

O grafite agregou ao conceito de arte pública um sentido de subversão e de inovação, já que grande parte dessas manifestações artísticas surgiu da inquietude social e política, instituindo um novo sistema de legitimação da arte e de comunicação com o público, muito diferente daquele no qual estavam submetidas as obras em museus, galerias e em instituições expositivas.

Nesse ponto, é interessante destacar que a arte pública e urbana pode ou não ser legitimada pelo poder público e que isso interfere na compreensão sobre a manifestação artística do grafite, já que, muitas vezes, existem questionamentos quanto à legalidade, permanência, valor artístico e patrimonial das obras, sendo recorrentemente associadas ao vandalismo, marginalizadas e penalizadas pelas esferas públicas e privadas.

As especificidades, mudanças e rupturas trazidas pela arte urbana, em especial pelo grafite, impõem diversos desafios sociais, políticos e culturais para a sociedade e para os grafiteiros, já que muitas vezes não há respaldo do poder público e a comunidade fica dividida entre os juízos de valor sobre a manifestação artística, inserindo o grafite em um abismo de subjetividades.

O conflito é tão profundo que é recente o entendimento de que o grafite não é mais considerado um crime perante a legislação brasileira. Conforme a Lei N.º 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, o grafite era considerado uma contravenção penal até o ano de 2011, quando o Artigo 65 teve sua redação alterada pela Lei N.º 12.408, e passou a não considerar mais o grafite como um crime se (e somente se) houver autorização prévia para a prática por parte do proprietário privado e/ou autorização do órgão público competente:

Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Ministério da Justiça 2011).

Apesar disso, a pichação ainda continuou sendo considerada um crime, com pena de detenção de 3 meses a 1 ano e multa.

Quando analisamos o contexto de Brasília, essa relação jurídica fica ainda mais complexa por se tratar de uma cidade reconhecida e protegida como Patrimônio Cultural e por isso, apresentar leis ainda mais rígidas de controle. A Lei N.º 9.605 de 12 de fevereiro de 1998, traz em seu Artigo 65, parágrafo 2.º, um aumento da pena de detenção e de multa para aqueles que picharem em «monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico». Além disso, a Lei N.º 6.094/2018 institui um Programa de Combate a Pichação no Distrito Federal e a considera como «poluição visual», «degradação paisagística» e um risco «à ordenação da paisagem do Distrito Federal com respeito aos seus atributos históricos e culturais e ao conforto ambiental e estético urbano».

De acordo com seu Artigo 1.º, esta lei objetiva garantir:

bem-estar estético e ambiental da população;  
proteção, preservação e recuperação do patrimônio arqueológico, histórico, cultural, artístico, paisagístico, de consagração popular, bem como valorização do meio ambiente urbano;  
percepção dos elementos referenciais da paisagem e preservação das características peculiares dos logradouros e das edificações públicas e particulares; prevendo multas e sanções para pichadores. (Governo do Distrito Federal 2018b).

Além da legislação e do controle dos órgãos regulamentadores, existe o desafio de lidar com o senso comum da população que, muitas vezes, enxerga o grafite como uma contravenção, um ato de vandalismo que deve ser coibido e punido. Esse juízo de valor generalista e, essencialmente, preconceituoso ganha força em Brasília, já que a própria cidade é a obra de arte principal a ser preservada. Sendo assim, muitas vezes, a comunidade também assume ações coercitivas, denunciando às autoridades locais qualquer tipo de manifestação artística relacionada ao grafite. Nestes casos, fica à cargo da polícia e dos órgãos competentes investigar se o ato configura uma infração. Para isso, considera-se se há autorização para o grafite ser executado, o local de execução e se a obra executada é grafite ou pichação, o que é extremamente difícil e controverso, já que no próprio campo das artes e das ciências sociais existem muitas dúvidas em torno do que define cada uma dessas manifestações, tornando essa análise subjetiva e questionável.

Sendo assim, os grafiteiros e grafiteiras em Brasília precisam lidar com um universo de especificidades que tornam sua atuação muito peculiar, como veremos no subitem a seguir.

## **O grafite como manifestação social e artística em Brasília: políticas públicas de fomento e incentivo**

Brasília é uma cidade atípica, com um planejamento urbano único que possibilita diversas análises sobre as relações que se desdobram de uma cidade moderna inteiramente planejada. Por isso, faz-se necessário definir o recorte deste estudo, que apresenta as características urbanísticas, arquitetônicas e paisagísticas de Brasília sob o ponto de vista exclusivo da relação com o grafite na capital.

Abaixo, portanto, serão elencadas algumas particularidades fundamentais para o entendimento de como o grafite se manifestou e se manifesta em Brasília.

Para começar, é preciso entender que a cidade é estruturada por setores: residencial, hoteleiro, bancário, de autarquias, de diversão, entre outros. Cada setor oferece um tipo de serviço e uma funcionalidade, o que dificulta as interações espontâneas do cotidiano e acaba criando ambientes muito divididos e organizados.

As ruas foram substituídas por vias expressas de grande fluxo e de alta velocidade, sendo que no setor residencial as vias são majoritariamente sem saída para veículos.

A malha viária não prevê esquinas, tão propícias ao encontro de pessoas. No lugar, existem rotatórias, retornos e as famosas «tesourinhas».

Apesar de existirem muitos parques e espaços vazios com campos e vegetação, quase não há praças em Brasília.

Praticamente todos os prédios residenciais são construídos com pilotis<sup>2</sup> vazado, extinguindo os muros e estabelecendo uma relação híbrida entre o público e o privado. Exatamente por isso, Brasília é conhecida como «cidade sem muros».

Se os muros e as paredes da cidade são o suporte primário para os grafiteiros, o desafio de se fazer grafite em uma «cidade sem muros» é imenso.

Outra característica muito peculiar de Brasília é que os edifícios públicos do Eixo Monumental, os viadutos, as passarelas e praticamente todas as superfícies parietais visíveis no Plano Piloto são pintadas com tinta branca. Isso gera a sensação de um ambiente asséptico, organizado, como um cubo branco expositivo ou uma tela pronta para ser pintada. Qualquer intervenção nesse espaço branco ganha destaque e é imediatamente notada, facilitando o controle

<sup>2</sup> Pilotis é um sistema construtivo em que uma edificação é sustentada por pilares, deixando livre a área de circulação no térreo.

por parte do governo que apaga rapidamente com tinta branca toda manifestação feita nesses espaços sem autorização prévia.

Somado a isso, Brasília é a capital administrativa e política do país na qual concentram-se os poderes legislativo, judiciário e executivo. Sendo assim, seria natural que acontecessem muitas manifestações populares nas quais o povo reivindica seus direitos por meio dos grafites e da arte urbana. Mas, por ser um Patrimônio Cultural da Humanidade e por apresentar tantas restrições formais e jurídicas, não é isso que acontece na prática. Seja por suas características físicas que dificultam a apropriação dos espaços por parte do povo, seja pela rigidez dos órgãos de controle, as manifestações da arte urbana do grafite são recorrentemente silenciadas na capital.

Porém, cabe destacar que uma das características marcantes do grafite é seu caráter subversivo e transgressor, sendo a proibição um elemento instigante para alguns grafiteiros e coletivos. Exatamente por isso, apesar do controle e do monitoramento constantes no Plano Piloto, é possível encontrar diversos locais com pichação e com grafite ao longo do conjunto urbanístico da cidade:

Em Brasília, essas assinaturas competem com a paisagem monumental da cidade, dialogam com suas escalas e refletem tensões territoriais bastante marcadas pela dicotomia entre centro e periferia. Grafitar no Plano Piloto representa uma atitude mais transgressora e fazer-se pertencer, por meio dos grafites, a esse espaço tão insulado e central, é mostrar que suas fronteiras simbólicas podem ser questionadas e atacadas também com essas ações de ocupação visual. (Almendra 2020, p. 90).

Essa ação subversiva de ocupar espaços proibidos e almejar pertencimento no território das ruas é muito presente nos poucos espaços disponíveis para pichação e para o grafite em Brasília pois, como já explicado, a estrutura física e urbanística da cidade não disponibiliza muitas superfícies para serem utilizadas como suporte.

Sendo assim, há que se destacar três locais onde concentram-se de maneira espontânea e sem autorização os grafites e as pichações em Brasília, a saber: as passagens subterrâneas de pedestres, o interior dos viadutos e os pontos de ônibus localizados, especialmente, em uma via denominada «W3».

Apesar de comporem o conjunto urbano reconhecido como Patrimônio Cultural, as passagens subterrâneas de pedestres e

o interior dos viadutos são locais de baixa visibilidade e mais distantes do Eixo Monumental, região de destaque turístico com visibilidade nacional e internacional onde a fiscalização é ainda mais intensa. Além disso, historicamente, são áreas mais marginalizadas da cidade, escondidas, sem policiamento e pouco utilizadas, inclusive pelos pedestres que preferem, muitas vezes, travessar pelas estações do metrô ou arriscam-se pelas seis faixas de uma grande avenida da cidade. Sendo assim, estes lugares são mais possíveis para atuação dos grafiteiros, dos pichadores e dos coletivos, além de contarem com superfícies parietais de mais de 160 metros disponíveis como suporte para as obras ao longo das 14 passagens subterrâneas existentes de norte a sul, o que é raro na cidade planejada para não ter muros.

Ao mesmo tempo em que as passagens subterrâneas podem ser um «não lugar» para muitos que habitam e transitam no Plano Piloto, por não estabelecerem qualquer relação de pertencimento ou mesmo de funcionalidade, tais espaços podem ter um sentido inverso para os grafiteiros. Estes subvertem essa lógica ao fazerem as suas marcações nesses espaços, demarcando microterritorialidades e evidenciando sua presença nessas passagens. Se é comum associar os grafites, sobretudo os caracterizados como pichações, aos lugares abandonados e esquecidos pelos cidadãos e pelo Poder Público, poder-se-iam ter como um grande exemplo desse fato as passagens subterrâneas do Plano Piloto.

As mensagens expressas por esses grafites são variadas: palavras de ordem contra o governo, poesias, manifestações sobre temas sociais como aborto, estupro, racismo, gênero, declarações de amor, convivem lado a lado com a pichação de *tags* e vulgos, com as *bombs*, com os personagens grafitados e cartazes. Os grafiteiros apontam as passagens como um dos locais mais representativos do grafite na cidade. (Almendra 2020, pp. 183-184).

A W3 é uma via expressa que percorre cerca de 12 km e liga a Asa Sul à Asa Norte. Por ser uma via importante de acesso da cidade, há muitas paradas de ônibus ao longo de sua extensão. As paredes desses pontos de ônibus funcionam como telas para grafites e pichações, sendo possível identificar em todas as paradas alguma intervenção.

Ao constatar que estes eram os locais onde havia maior concentração espontânea de grafites e pichações no Plano Piloto, a Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal vislumbrou

a oportunidade de institucionalizar essas intervenções e garantir certo controle sobre elas.

Como a pichação é considerada infração pelo código penal brasileiro, o governo optou por fomentar e incentivar de forma institucionalizada o grafite nestes locais, a fim de, ao mesmo tempo, estimular a produção artística dos grafiteiros e coibir a atuação dos pichadores.

Sendo assim, por meio do Decreto N.º 39.174, de 3 de julho de 2018, o Governo do Distrito Federal instituiu a «Política de Valorização do Grafite» visando apoiar, fomentar e viabilizar a criação, expressão, fruição e difusão das práticas culturais do grafite, de forma descentralizada e colaborativa, envolvendo órgãos do Poder Público, sociedade civil e iniciativa privada.

É interessante destacar que Brasília, enquanto Plano Piloto, é somente uma das 35 Regiões Administrativas que compõem o Distrito Federal, que é uma unidade federativa do Brasil. Por isso, é importante esclarecer que, apesar deste cenário específico em Brasília, a cultura do *hip hop* e do grafite é muito consistente no Distrito Federal como um todo, principalmente nas demais Regiões Administrativas, que não estão integralmente protegidas pelas leis do Patrimônio Cultural e apresentam uma estrutura urbanística «comum», semelhante às demais cidades do país, facilitando, em alguma medida, a atuação dos grafiteiros nas ruas.

O Governo do Distrito Federal também estabeleceu por meio da Portaria N.º 222, de 5 de outubro de 2022, o Comitê Permanente do Grafite, que além de outras atribuições, oferece subsídios e contribui para a formulação, implementação, monitoramento e avaliação de políticas públicas para o grafite e arte urbana no Distrito Federal.

Respaldo pela legislação e pensando nas problemáticas que envolvem o Plano Piloto, o Governo do Distrito Federal investiu na revitalização desses espaços onde o grafite e o picho já ocorriam de forma espontânea, lançando editais que selecionam e contemplam os artistas com pagamento financeiro.

Por ser uma cidade reconhecida como Patrimônio Cultural, o governo determina o local em que as obras de grafite devem ser executadas e também o tempo de duração das mesmas, respaldado pelo Decreto N.º 39.174/2018:

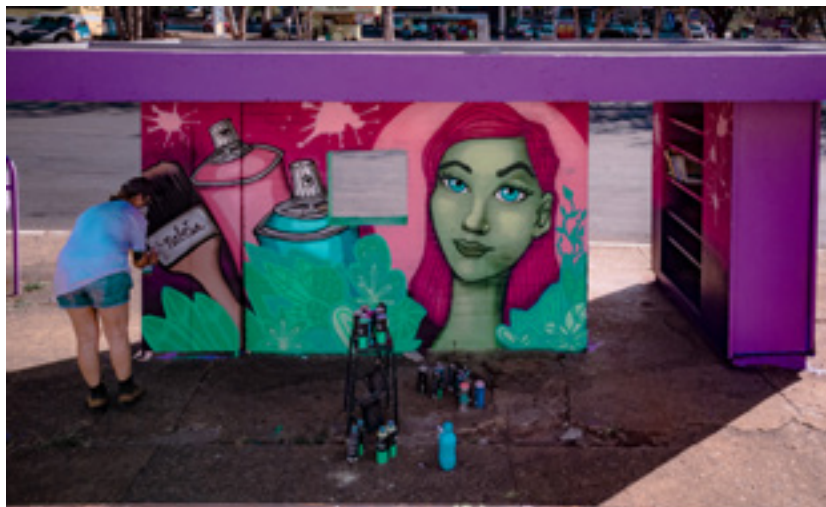
Art. 7.º Fica garantida a permanência das obras de Grafite realizadas em espaços públicos pelo período de 2 anos desde que as intempéries do tempo, acidentes, obras urbanas fundamentais não prejudiquem

ou interfiram no aspecto do trabalho artístico, ressalvados os casos de interesse público devidamente fundamentado.

§ 1.º A Secretaria de Estado de Cultura definirá em que localidade o Centro de Referência do Grafite será instalado, conforme ato do Secretário de Estado de Cultura.

Art. 10. Os espaços públicos a serem utilizados para estímulo da prática do Grafite serão definidos após mapeamento prévio realizado pela Secretaria de Estado de Cultura em conjunto com as Administrações Regionais vinculadas à Secretaria de Estado das Cidades. Parágrafo único. Os espaços públicos definidos como patrimônio arquitetônico não poderão ser objeto deste decreto. (Governo do Distrito Federal 2018a).

Desde 2019, diversas passagens subterrâneas de pedestres e 27 pontos de ônibus na W3 foram objetos de editais de fomento e incentivo ao grafite em Brasília (figura 2). Como os poucos espaços disponíveis para pichar e grafitar estão sendo institucionalizados pelo poder público, intensificaram-se os movimentos de pichação e grafite sem autorização em propriedades privadas como muros, portões e paredes de residências e comércios, especialmente na W3 onde não há pilotis.



**Figura 2.** Ação de grafite em uma parada de ônibus na W3.

**Fonte:** Secretaria de Cultura e Economia Criativa (2011).

Impulsionados pelos resultados alcançados pelo governo, muitos moradores e comerciantes começaram a contratar grafiteiros para executarem obras em suas propriedades, o que movimentou o mercado de trabalho e estimulou a arte nas ruas (figura 3 e 4).



**Figura 3.** Vista do Espaço Renato Russo na via W3 com as paredes grafitadas.

**Fonte:** Secretaria de Cultura e Economia Criativa (2011).



**Figura 4.** Detalhe das paredes grafitadas na via W3.

**Fonte:** Secretaria de Cultura e Economia Criativa (2011).

## Considerações finais

É contraditório pensar que uma cidade pode ser congelada em sua estrutura física, haja vista que a essência das cidades é o movimento, a interação e a pulsação cotidiana.

A tentativa de equilibrar e controlar a coexistência de arte e cultura em uma cidade que é Patrimônio Cultural da Humanidade sem incorrer em supressões, em hierarquias baseadas em juízos de valor que determinam o que é mais relevante e deve ser preservado é uma tarefa árdua. O que deve prevalecer: uma obra de grafite ou o projeto de um ambiente inteiramente pintado de branco?

São desafios diários que não apresentam uma solução simples e objetiva, envolvem muitas variáveis, principalmente sociais, relacionadas ao território, pertencimento, apropriação e utilização do espaço público.

As políticas públicas aqui expostas são tentativas institucionais de estabelecer acordos e concordâncias entre o grafite e o caráter patrimonial de Brasília. Apresentam pontos positivos como a valorização da arte urbana e o fortalecimento do mercado de trabalho dos artistas. Mas também apresentam lacunas, inclusive conceituais, pois institucionalizam e buscam controlar a arte pública urbana que é originalmente livre, popular e espontânea.

Brasília é uma cidade relativamente nova, 63 anos de existência, e sem precedentes quanto às suas características de autenticidade urbana. Por isso, percebe-se que tanto os órgãos institucionais quanto a população (incluindo os grafiteiros) estão em processo de entendimento sobre a ocupação deste espaço urbano, que é dinâmico e potencialmente incontrolável, buscando uma re-configuração da cidade onde a interseção entre os Patrimônios, as artes e as manifestações populares precisa coexistir de forma sustentável.

## Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, ANA CRISTINA DE (2004). «O grafite como canal alternativo de informações: caminhos para uma discussão interdisciplinar em Ciência da Informação». *Revista de Iniciação Científica da FFC-(Cessada)*, vol. 4, n.º 3, pp. 8-15.
- ALMENDRA, RENATA SILVA (2020). «“A cidade inteira é minha”: representações e territorialidades nos grafites de Brasília» [tese de doutorado]. Universidade de Brasília.
- ANDRADE, IGOR HALTER; RIBEIRO, JONATHAN; CONRADO, MARCELO (2018). «Nossos grafites estão ameaçados: novos desafios do direito para a proteção do patrimônio artístico». In Anita Simis; Gisele Nussbaumer;

- Kennedy Piau Ferreira (org), *Políticas culturais para as artes*, pp. 143-156. Brasil: EDUFBA.
- ARGAN, GIULIO CARLO (2014). *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL (s. d.). «Plano Piloto de Brasília». [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <https://www.arquivopublico.df.gov.br/>.
- COSTA, LUCIO (1957). «Projeto do Plano Piloto de Brasília». *Arquivo Público do Distrito Federal*. [Consulta: 2023-6-12]. Disponível em <https://www.arquivopublico.df.gov.br/estaca-zero/>.
- FADDEN, ROBERTO (1998). «Arte pública e arquitetura». In Danilo Santos de Miranda (org.), *Arte pública*. São Paulo: SESC.
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL (1987). «Decreto N.º 10.829 regulamenta o art. 38 da Lei N.º 3.751, de 13 de abril de 1960, do que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em [https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/15139/Decreto\\_10829\\_14\\_10\\_1987.html](https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/15139/Decreto_10829_14_10_1987.html).
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL (2017). «Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em <https://www.seduh.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2017/11/Minuta-PLC-PPCUB.pdf>.
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL (2018a). «Decreto N.º 39.174 institui a Política de Valorização do Grafite e altera o § 1.º, do art. 1.º, do Decreto N.º 27.328, de 19 de outubro de 2006». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em [https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/fcb75fdbd1104b0f8e-d543d1cc2dd9c4/Decreto\\_39174\\_03\\_07\\_2018.html](https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/fcb75fdbd1104b0f8e-d543d1cc2dd9c4/Decreto_39174_03_07_2018.html).
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL (2018b). «Lei N.º 6.094 institui o Programa de Combate a Pichações no Distrito Federal». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em [https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/b4b90e-6f5533485fa36d86dec06bbaa1/Lei\\_6614\\_2020.html#:~:text=LEI%20N%C2%BA%206.614%2C%20DE%2004%20DE%20JUNHO%20DE%202020&text=Altera%20a%20Lei%20n%C2%BA%206.094,Art](https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/b4b90e-6f5533485fa36d86dec06bbaa1/Lei_6614_2020.html#:~:text=LEI%20N%C2%BA%206.614%2C%20DE%2004%20DE%20JUNHO%20DE%202020&text=Altera%20a%20Lei%20n%C2%BA%206.094,Art).
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (1992). «Portaria N.º 314 aprova definições e critérios de proteção relativos ao tombamento federal do Conjunto Urbanístico de Brasília». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria\\_n\\_314\\_de\\_8\\_de\\_outubro\\_de\\_1992.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_314_de_8_de_outubro_de_1992.pdf).
- IPHAN (2016). «Portaria N.º 166 estabelece a complementação e o detalhamento da Portaria N.º 314/1992 e dá outras providências». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Apresentacao\\_informativa\\_portaria\\_iphan\\_166\\_2016.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Apresentacao_informativa_portaria_iphan_166_2016.pdf).
- MARZADRO, FLAVIO (2013). «Espaço público, arte urbana e inclusão social». *NAU Social*, vol. 4, n.º 6, pp. 169-188.

- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA (1998). «Lei N.º 9.605 dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=9605&ano=1998&ato=-dd5kXRE1EeNpWTdda>.
- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA (2002). «Lei N.º 10.406 institui o Código Civil». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=12408&ano=2011&ato=973UTSE1U-MVpWT2b6>.
- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA (2011). «Lei N.º 12.408, de maio de 2011». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm).
- PALLAMIN, VERA MARIA (2000). *Arte Urbana-São Paulo: região central (1945-1998)*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- PEREIRA JÚNIOR, LAMOUNIER LUCAS (2009). «A arte no espaço urbano». *Concinnitas*, vol. 2, n.º 15, pp. 118-132.
- SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA (2011). «Grafite nas paradas de Ônibus muda a W3 Sul». [Consulta: 2023-9-11]. Disponível em <https://cultura.df.gov.br/grafite-muda-a-paisagem-da-w3-sul/>.



# A catalogação de arte urbana através de mapas digitais: um estudo de caso do projeto Arte Fora do Museu

---

LILIAN AMÉLIA DOS SANTOS<sup>1</sup>  
MAGALI MELLEU SEHN<sup>1</sup>

A lista de agentes de deterioração que atingem bens culturais é extensa e bastante conhecida pelos profissionais que lidam com a preservação do patrimônio. Entre esses agentes está a dissociação que, de acordo com Andréa Gonçalves dos Santos e Daniele Baltz da Fonseca (2020), autoras do artigo «Apontamentos Iniciais Sobre Gerenciamento de Risco em Arquivo Universitário», é:

a perda de itens documentais no fundo, perda de dados e informações referentes ao acervo, perda da capacidade de recuperar ou associar informações. As causas incluem a deterioração de etiquetas e rótulos; a inexistência de cópias de segurança (backups) de inventários; em caso de sinistro, erros ao se registrar informações sobre o fundo; recolocação inadequada de documentos nas salas do acervo após seu uso; aposentadoria de servidores detentores de conhecimento exclusivo sobre as coleções; obsolescência de hardware; etc. (p. 23).

Ou seja, a perda de tais informações é o desaparecimento de parte da história de um determinado patrimônio, que, por consequência, faz com que tal peça fique dispersa da narrativa histórica a qual pertence.

Essa definição de dissociação aplica-se comumente aos bens que se encontram inseridos em uma dinâmica museológica, na qual existe a preocupação com o registro documental das obras que compõem um acervo de uma determinada instituição. Porém, existem obras de arte que não se enquadram

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais.

nessa lógica, mas que também são acometidas por esse agente de deterioração, como por exemplo a arte de rua.

O sistema de interação com a arte urbana é distinto do que acontece dentro dos espaços museológicos, com destaque ao que tange o alcance a tais obras. A democratização do acesso à arte por meio da ocupação dos espaços da rua permite que todos os transeuntes possam apreciá-la independente do horário, dia, condição financeira e posição social. No entanto, o fato de não obedecer as lógicas museais faz com que, muitas vezes, o público não consiga ter acesso a informações básicas e complementares destas obras.

A ausência dessas informações para a arte de rua é prejudicial, não só para cada obra individualmente, mas também para o registro histórico do movimento artístico e de um determinado artista, juntamente com grupo social no qual ele está inserido. Desta forma, esse artigo tem como objetivo apresentar a utilização de mapas digitais como uma possível solução para essa problemática, a partir do estudo de caso do projeto Arte Fora do Museu.<sup>2</sup>

## Mapas digitais

De acordo com Felipe Lavignatti (2016):

O mapa é um meio desenvolvido para passar uma informação relacionada ao espaço de uma maneira gráfica. Uma linguagem que tem diversas funções e formas desde sua origem. Mapas são uma forma de comunicação humana básica e possivelmente universal que acha seus propósitos em alguns dos mais centrais aspectos das atividades humanas. Entre as funções, a mais estabelecida e usada é a de situar espacialmente o receptor da mensagem. (p. 14).

Alguns historiadores especulam que o surgimento do mapa é anterior à escrita, isso porque, por meio dessa ferramenta, ficaria mais fácil sobreviver ao mundo no qual os seres humanos pré-históricos existiam, pois neles registrariam informações a respeito da localização de fontes de alimento e de água.

Os mapas desempenharam um papel fundamental no período das grandes navegações europeias, já que foram adicionadas neles informações a respeito de baías, enseadas, montanhas, rios e clima que foram coletados nas terras encontradas do outro lado do atlântico (Barcelos *et al.* 2019). Esse foi um passo importan-

<sup>2</sup> O projeto encontra-se hospedado no seguinte endereço: <https://arteforadomuseu.com.br/>.

te para a cartografia moderna onde, com a criação dos atlas, a preocupação passou a ser não somente dos registros geográficos, mas também da comunicação das informações adicionais aos usuários.

Para a elaboração dos mapas nesta época foram utilizadas as bússolas, astrolábios, quadrantes e sextantes. Séculos depois a obtenção de informações começou a ser feita a partir de sensores acoplados a aviões e balões, chamada de sensoriamento remoto, fotos aéreas e imagens de monitoramento via satélite.

O salto tecnológico que vivenciamos desde o final do século passado nos proporcionou diversos avanços quando se trata do universo cartográfico, como a difusão do Global System Position, ou Sistema de Posicionamento Global em português, permitindo que os mapas adentrem nas plataformas digitais. O diferencial a partir de então não está somente na plataforma de acesso aos mapas, mas na variedade de informações que podem ser agregadas em um mapa digital, permitindo que os usuários personalizem suas experiências dentro dele. Por exemplo, a partir dessa ferramenta, as pessoas podem ter informações a respeito da localização de uma loja próxima, como horários de funcionamento, até a localização em tempo real do transporte público que deseja utilizar, incluindo informações a respeito de sua lotação fornecidas por outros usuários. Esta última é uma comodidade oferecida pelos mapas digitais devido a possibilidade de acessá-los em diversas plataformas, como celulares e *tablets*, e não somente no computador de mesa ou notebook. Além disso, os mapas digitais também funcionam em espaços internos como o mapeamento de *shoppings centers* e museus.

Um dos grandes destaques dentro dos mapas digitais é a possibilidade de visualização de imagens das ruas que estão no percurso e/ou do destino que o usuário busca. Essa ferramenta, dentro dos mapas do Google, leva o nome de *Street View*, ou, em tradução literal, vista da rua.

Apesar de possuírem sites próprios, os mapas digitais podem estar vinculados a diversas páginas na Internet para servirem de hospedeiros de informações específicas a respeito de um determinado tema, como o que o projeto Arte Fora do Museu faz com dados sobre obras de arte pública espalhadas pelo mundo.

### **Sobre o Arte Fora do Museu**

As inscrições intituladas como *graffiti*, pixo, arte de rua e arte urbana estão presentes no espaço público brasileiro, desde

meados dos anos 1960. Produzidas de maneira ilegal, naquele momento, saber quem eram os artistas responsáveis não era uma grande preocupação, mas com o tempo o cenário começou a mudar e atualmente o Brasil possui diversos artistas urbanos reconhecidos no mundo inteiro, como OsGêmeos e Eduardo Kobra.

Ainda que as obras produzidas por esses artistas sejam praticamente inconfundíveis, já que as suas estéticas são bastante marcantes e facilmente reconhecíveis, é difícil que tenhamos acesso a informações adicionais a respeito das obras, como título, técnica e data de produção junto delas. Ter essas informações a respeito de obras de artistas menos conhecidos é ainda mais difícil, fazendo com que frequentemente elas sejam ignoradas e seus criadores invisíveis. A dinâmica nas ruas é bastante distinta do que vemos dentro dos espaços museológicos onde tudo o que precisamos saber sobre uma determinada obra está em uma placa informativa ao lado dela.

Quando conseguimos fazer o reconhecimento da estética de um determinado artista urbano, podemos realizar uma busca na internet, seja em sites ou nas redes sociais, e descobrir um pouco mais sobre determinada obra. Porém, o que fazer quando não conseguimos identificar o autor, nem mesmo a partir da assinatura que pode ser feita através de *tags* e símbolos que não reconhecemos?

No cenário brasileiro, uma das cidades que mais se destaca na produção de arte urbana é São Paulo, na região sudeste do país. É lá que nascem dois jornalistas, Felipe Lavignatti e André Deak, que em 2010 perceberam a problemática de acesso à informação sobre as obras de arte urbana e passaram a procurar uma forma de mudar a situação. No ano de 2011 os jornalistas fundaram o projeto Arte Fora do Museu, uma plataforma de mapa digital que reúne grande parte das informações a respeito de obras de arte expostas e/ou produzidas na rua.

Ao clicar em qualquer um dos ícones que indicam a existência de uma obra em determinada área do mapa, o usuário é redirecionado a uma página sobre a obra, na qual encontrará uma ficha técnica com diversas fotos, título, autor, endereço, técnica, data de produção, dimensões, vídeos de entrevista com o artista sobre sua produção, ou sobre a obra em específico, e links externos para redes sociais e sites do artista. A última aba da ficha técnica possui sugestões de obras que o usuário possa gostar que tenham algum tipo de semelhança/relação com a que está sendo vista naquele momento (figura 1).



**Figura 1.** Página Inicial do Arte Fora do Museu.

**Fonte:** Captura de tela realizada em 2023-6-6.

A plataforma é acessível de qualquer dispositivo eletrônico, como *smartphones* e *tablets*, o que facilita os transeuntes a sanarem suas dúvidas a respeito de uma obra no momento em que seu caminho cruza com ela, ou seja, em tempo real.

O que começou apenas como o mapeamento das obras de arte de rua da capital paulista, hoje também tem em seu banco de dados informações a respeito de esculturas e da arquitetura que compõem a paisagem urbana do mundo inteiro, contando com mais de 3000 obras mapeadas de mais de 500 artistas diferentes. Tudo está disponível para que qualquer pessoa acesse sem custo algum.

A popularização do projeto, através de redes sociais e reportagens na televisão, fez com que o interesse pela arte urbana aumentasse, ao ponto de as pessoas utilizarem o Arte Fora do Museu (AFM) como um roteiro para os passeios pelas cidades. Atualmente o site contém uma aba onde são disponibilizados roteiros prontos que podem ser feitos *online* ou servir de auxílio às visitas presenciais.

Além do site próprio, o AFM conta também com um canal no YouTube, onde são disponibilizadas entrevistas com artistas dos mais diversos movimentos, professores, críticos e curadores de arte e arquitetos. Mais recentemente, o AFM ganhou uma coluna no portal de notícias UOL com o objetivo de divulgar projetos artísticos fora dos museus e temas relacionados. Todo material publicado fora do site oficial do projeto funciona como um complemento às informações disponíveis no mapa digital.

Atualmente o projeto tem um desdobramento que recebeu o nome de Arte Fora do Museu Experience, ou Arte Fora do Museu X, que começou a se desenvolver com a chegada de Dimas

Pessetti e Rosaura Pessetti e tem como foco aproximar o projeto do mercado, fazendo com que os artistas recebam mais incentivo e visibilidade com seus trabalhos.

### **Metodologia de obtenção das informações**

A primeira coleta dos dados que seriam apresentados pelo AFM foi feita pelas mãos dos próprios idealizadores do projeto. Em sua coluna no portal de notícias UOL, Felipe Lavignatti conta que as primeiras obras a serem catalogadas pela iniciativa chegaram no site a partir de um mapeamento feito de bicicleta pela cidade de São Paulo por ele e por seu sócio André Deak.<sup>3</sup>

Como ambos os fundadores já tinham uma carreira jornalística bem estabelecida no cenário brasileiro quando iniciaram o projeto, eles não tiveram muita dificuldade para entrar em contato com os artistas e realizar entrevistas que foram fonte primeira de informação a respeito das obras. Além disso, por já serem nomes conhecidos no jornalismo, o espalhamento do projeto para o grande público foi bastante facilitado, o que acabou gerando mais uma camada para esse projeto: a colaboração.

Era praticamente impossível que somente os dois ou uma equipe por eles contratada conseguissem dar conta do grande número de obras de arte urbana dispostas no espaço da cidade. A colaboração do público enviando fotos das obras que cruzam seus caminhos contribui não somente para o engrandecimento do acervo do projeto, mas também confere ao AFM a característica de mapa colaborativo.

A colaboração de pessoas externas ao projeto, como artistas e público em geral, pode ser feita de duas formas. A primeira é a partir da postagem de fotos de uma obra que se encaixe na proposta do AFM na rede social Instagram e adicionar na legenda a *hashtag* #arteforadomuseu. A utilização da *hashtag* funciona como um sinalizador de que aquele conteúdo é interessante para o projeto, facilitando assim a procura por novas adições por parte da equipe responsável pelo AFM. Atualmente existem mais de 1000 resultados correspondentes a essa *hashtag* no Instagram.

A segunda forma é o preenchimento de um formulário disponibilizado no site do AFM, no qual é solicitada a identificação do colaborador, como nome e email, e dados sobre a obra, como título, nome do artista, localização, breve descrição e pode ser feito o *upload* de até 3 imagens referentes à obra.

<sup>3</sup> Coluna escrita por Felipe Lavignatti onde ele conta a respeito do início dos registros do Arte Fora do Museu disponível em <https://www.uol.com.br/splash/colunas/arte-fora-do-museu/2022/08/29/plataforma-oferece-solucoes-para-marcas-engajarem-publico-com-arte.htm>.

Em ambas etapas, uma equipe especializada do AFM faz uma checagem das informações, de forma a garantir a veracidade do que é disponibilizado na plataforma. Após a checagem, e correção caso seja necessário, a obra e as suas informações complementares têm o acesso concedido ao público a partir do mapa digital.

### **Navegando no mapa: como é feito o acesso às informações**

De acordo com Camila di Cezar e Silva e Vinícius Andrade Pereira (2013), no artigo «Comunicação e Mapeamentos Digitais: Um estudo de caso do projeto Arte Fora do Museu», a escolha pela utilização de um mapa digital não é por acaso, já que é o objetivo do projeto facilitar o acesso a informação de obras de arte urbana por meio da plataforma. Os mapas digitais costumam ser bastante objetivos, fazendo com que sejam de fácil interpretação e, por consequência, de fácil utilização. De acordo com os autores, isso se dá porque os mapas apresentam ícones didáticos e autoexplicativos (Silva e Pereira 2013). Além disso, a utilização da imagem como veículo de informação também colabora como facilitadora na troca de informações entre a plataforma e o usuário.

Assim que o navegador carrega a página inicial do AFM nos deparamos com um mapa mundi, produzido a partir da plataforma Leaflet, com diversos números e ícones espalhados por quase todos os países do planeta. Os números representam a quantidade de obras que podem ser encontradas naquela localidade e os ícones as obras propriamente ditas. Utilizando-se do *zoom* disponibilizado no próprio mapa, podemos observar os números se converterem a ícones conforme nos aproximamos de um determinado ponto.

Esses ícones possuem cores diferentes como forma de categorizar as tipologias artísticas mapeadas ali, que são arquitetura, escultura, murais e *street art*. Ao lado esquerdo do mapa há uma aba intitulada Categorias que, quando clicamos sobre ela, funciona como legenda, indicando o que cada cor quer dizer, e como filtro, já que clicando em cada categoria o mapa se altera para apresentar somente os resultados que correspondem ao filtro aplicado.

Há ainda a possibilidade de retornar e ver tudo que está mapeado na plataforma e filtrar para que apareça somente aquelas obras que passaram a integrar o acervo a partir da colaboração externa por meio de redes sociais. Quando um dos ícones chama a atenção do usuário, este pode ser clicado e uma prévia, um resumo, da obra será apresentada com uma imagem, título e categoria. Se houver interesse em mais informações, um clique pode ser dado em cima

do ícone de «+» localizado no canto inferior direito do quadro e o usuário será redirecionado a uma nova página (figura 2).



**Figura 2.** Resumo sobre a Asturuks Skate House de Falge.

**Fonte:** Captura de tela realizada em 2023-6-6.

Nesta página estarão disponíveis as informações a respeito da obra como título, autor, endereço completo, uma breve descrição da obra e do artista, uma ficha contendo a técnica utilizada, as dimensões e a data de produção da obra, vídeos relacionados ao artista e a obra, e links externos para o site do artista e/ou suas redes sociais (figura 3 e 4). Além disso, também podemos encontrar mais imagens da obra, sua localização no mapa. Anteriormente também era oferecida a vista da rua das obras a partir da plataforma *Google Street View*, porém a plataforma apresentou instabilidade recentemente e, até o ato da escrita deste artigo, este recurso está suspenso do AFM.



**Figura 3.** Informações sobre a Asturuks Skate House de Falge (primeira parte).

**Fonte:** Captura de tela realizada em 2023-6-6.



**Figura 4.** Informações sobre a Asturuks Skate House de Falge (segunda parte).

**Fonte:** Captura de tela realizada em 2023-6-6.

Independente de qual tipologia artística esteja sendo observada pelo usuário, seja ela arte urbana ou arquitetura, a estrutura das informações apresentadas permanece essa e todas têm a mesma dinâmica de acesso.

### **Mapas digitais como ferramentas contra a dissociação**

Dentro do que foi apresentado no histórico do AFM é perceptível que o projeto foi desenvolvido como uma forma de combate ao problema de dissociação referente a obras de arte urbana, ainda que não tenha sido concebido por profissionais cujos trabalhos são voltados para a preservação do patrimônio, como conservadores-restauradores e museólogos. Esse é um ponto bastante interessante dentro dessa área trans e interdisciplinar, principalmente no campo da conservação-restauração, que é se aproveitar de ferramentas desenvolvidas para outras áreas para elaborar meios de atender as especificidades de cada bem cultural com que estamos lidando.

No entanto, para verificarmos se é realmente interessante e aplicável essa solução do ponto de vista da conservação-restauração, precisamos primeiro compreender do que estamos falando quando pensamos em catalogação, registro e documentação.

Para Maria Cristina Palhares, Andréa de Benedetto Silva e Fábio Moreira de Oliveira (2019), autores do artigo intitulado «Proposta de Catalogação para acervo de indumentárias do Museu da Imigração de São Paulo», a catalogação é «uma descrição detalhada do item, um registro de toda a biografia do item, de todas as características físicas pormenorizadas, servindo como fonte de

informação para pesquisa, além da identificação e localização no acervo» (p. 95).

De igual forma podemos pensar o registro e a documentação, que podem variar nos pormenores a depender da tipologia do bem a ser documentado, como no caso de instalações e performances que podem conter em seus registros informações acerca da montagem e execução.

Por natureza, a catalogação de um acervo de arte de rua já é por si só muito importante já que, em sua maioria, as obras presentes na paisagem urbana possuem caráter efêmero. Uma vez que elas ficam permanentemente expostas a diversos elementos ambientais e intervenções humanas, com o passar do tempo, elas podem desaparecer e se as suas memórias não forem registradas de alguma forma, será como se nunca tivessem existido.

Desde 1980, a fotografia tem sido uma das maiores ferramentas na preservação da memória e do valor cultural das manifestações de rua. O primeiro exemplo que temos disso é o livro intitulado *Subway Art*, publicado pela primeira vez em 1984, que tem suas páginas preenchidas por imagens capturadas através das lentes de Martha Cooper e Henry Chalfant e hoje é considerado um dos livros mais notáveis acerca do tema.

Com o passar dos anos, a partir do desenvolvimento tecnológico, grande parte da população global tem acesso a uma câmera na palma das mãos através dos aparelhos celulares conhecidos como *smartphones*. O avanço da tecnologia permite que todos nós sejamos documentadores em potencial da arte urbana (Mata Delgado 2016, p. 130). Ainda que façamos isso de maneira não intencional, estamos colaborando para a perpetuação de uma paisagem urbana e, conseqüentemente, de uma determinada obra. E esse efeito aumentou ainda mais com a crescente popularidade nas redes sociais. Atualmente é possível encontrar mais de 50 milhões de postagens na rede social Instagram que correspondem a obras de arte urbana.

Contudo, apesar da facilidade com que as imagens podem ser publicadas na Internet, não é garantia de que a manutenção da história da arte urbana esteja sendo feita da melhor maneira. À exceção das postagens feitas pelos próprios artistas ou por pessoas que tenham algum conhecimento na área, dificilmente os posts vêm com informações complementares, como autoria, localização, técnica, dimensões, etc. Ou seja, mesmo que esses registros feitos pela comunidade que convive com a obra sejam de grande importância, assim como as próprias obras nos espaços da urbe, esses registros são passíveis de serem afetados pela dissociação. Isso pode acontecer tanto devido ao desconhecimento do público

em geral, para adicionar mais informações, quanto pelas limitações impostas pelas dinâmicas das próprias redes sociais.

É por esse motivo que a catalogação digital se torna ainda mais interessante quando estamos pensando na arte urbana. Uma das principais vantagens da catalogação digital é a capacidade de armazenar e compartilhar informações de maneira acessível e segura. Ao criar um banco de dados digital, é possível organizar as informações de forma estruturada e facilitar a busca e recuperação dos dados relevantes. Isso é vantajoso não somente para o movimento artístico e para o público consumidor desse tipo de conteúdo, mas também para os próprios artistas, no sentido de ter um local onde podem observar outros trabalhos e ver o que é tendência, bem como para pesquisadores da arte, sejam eles conservadores-restauradores, historiadores, críticos e curadores. Além disso, a disponibilização de informações como essas também colabora em pesquisas de cunho social onde busca-se compreender diferentes contextos sociais, políticos e culturais.

O diferencial do banco de dados e da catalogação feita pelo AFM é o formato utilizado para a divulgação das informações. Por ter sido criado como uma ferramenta para facilitar o acesso da população a dados das obras presentes nos espaços urbanos, a utilização de um mapa permite a georreferenciação dos murais facilitando muito a localização das informações que o usuário busca.

Como já comentamos anteriormente, além da acessibilidade da plataforma, outra vantagem da utilização de um mapa digital como interface para a catalogação de arte urbana é a facilidade com a qual as informações contidas no mapa podem ser atualizadas e compartilhadas.

De modo a facilitar ainda mais o acesso da população, dentro da nova iniciativa do AFM junto ao mercado, o Arte Fora do Museu Experience possui um projeto que visa a confecção de QR Codes – um tipo de código de barras que pode ser escaneado pela câmera do celular e que leva o usuário a um determinado site ou aplicativo – para serem colocados ao lado das obras expostas na rua. Assim que o código é escaneado, o usuário é redirecionado a página com informações da respectiva obra. A primeira utilização desse recurso por parte do AFM foi feita na 5.<sup>a</sup> Bienal Internacional de *Graffiti - Fine Art* em São Paulo em 2022, onde quem visitava a exposição e escaneava o QR Code era direcionado a páginas com o perfil dos artistas.

### **Considerações finais**

A dissociação, caracterizada pela separação da obra de arte urbana das informações que lhe dão contexto e as encaixa na

narrativa da sociedade tem sido uma problemática desde o surgimento das primeiras inscrições nas ruas brasileiras. A partir do exemplo do que é feito pelo AFM é notório que a catalogação de arte urbana através de mapas digitais pode ser aplicada como uma forma de solução para a questão da dissociação informativa que atinge essa manifestação cultural devido a dinâmica na qual ela está envolta. Além de reconectar a obra ao seu ambiente e contexto cultural, os mapas digitais podem contribuir para a sua preservação e valorização.

Essa possibilidade de conexão entre obra –informações– transeunte se mostra bastante viável devido ao baixo custo para a sua manutenção e pelo seu caráter colaborativo, onde toda a comunidade em torno de uma determinada obra pode contribuir para sua conservação e difusão, colaborando para o desenvolvimento do sentimento de pertencimento de cada indivíduo dentro da cidade em que habita.

Todavia, é importante ter em mente que o espaço da rua está em constante transformação e muito dificilmente conseguiremos catalogar todas as obras que ocupam/ocuparam os espaços da urbe. Ademais, pode ser bastante complicado ter informações precisas a respeito de determinadas obras, visto que, dentro do contexto brasileiro, muitas delas ainda são produzidas de maneira espontânea, sem qualquer tipo de autorização ou possível identificação do autor.

A catalogação de arte urbana por meio de mapas digitais representa uma solução promissora para a questão da dissociação, permitindo a reconexão entre a obra e seu contexto original. Essa abordagem, combinada com esforços colaborativos e a conscientização da comunidade, pode contribuir significativamente para a preservação e valorização da arte urbana como um importante patrimônio cultural. Ao utilizar a tecnologia e o poder dos mapas digitais, podemos enfrentar os desafios da dissociação e fortalecer a identidade cultural das cidades, mantendo viva a memória e o significado das manifestações artísticas nas paisagens urbanas.

Este artigo é apenas um recorte de uma pesquisa a nível de mestrado, que encontra-se em andamento, com o objetivo de encontrar uma forma viável de registro de obras de arte urbana no contexto brasileiro.

## Referências bibliográficas

- BARCELOS, JANINNE; SILVEIRA, LUCAS ANGELO DA; MOURA, REBECA DOS SANTOS DE (2019). «Mapa digital para gestão do conhecimento: a construção de um sistema com o *software* Visão». Em *Conceitos gerais sobre o visão*, vol. 1, pp. 10-15.

- GONÇALVES DO SANTOS, ANDRÉA; BALTZ DA FONSECA, DANIELE (2020). «Apontamentos iniciais sobre Gerenciamento de Riscos em Acervo Universitário». En Daniele Baltz da Fonseca e Raquel Augustin (org.), *Conservação e restauração: ciência e prática na formação profissional*, pp. 13-33. Pelotas: Ed. UFPel.
- LAVIGNATTI, FELIPE (2016). «Mapeamento digital: uma aproximação a partir do Waze». Universidade Estadual de Campinas.
- MATA DELGADO, ANA LIZETH (2016). «Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar». *Ge-conservación-Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*, n.º 10, pp 126-134.
- PALHARES, MARIA CRISTINA; SILVA, ANDRÉA DE BENEDETTO; OLIVEIRA, FÁBIO MOREIRA DE (2019). «Proposta de Catalogação para Acervo de Indumentárias do Museu da Imigração de São Paulo». *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, vol. 1, pp. 94-123.
- SILVA, CAMILA DI CÉSAR; PEREIRA, VINÍCIUS ANDRADE (2013). «Comunicação e mapeamentos digitais: um estudo de caso do projeto arte fora do museu». Em *Seminário de Iniciação Científica ESPM*, vol. 1, pp. 1-16.





# Propuestas artísticas

---



# *Moeda Terral/Earth Currency/Moneda Terral*

---

MARCELO WASEM<sup>1</sup>  
(2023, 4' 58'')



**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=3stYIAuxKQo;>

*Moeda Terral/Earth Currency/Moneda Terral* consiste em um projeto composto por simbologias ancestrais; criação de moedas e sistemas de trocas, processos de confiabilidade, redes *blockchain*, criptomoedas e NFT's. Parte da experiência pessoal do artista que tem vivido nos últimos anos, em Porto Seguro, território da primeira invasão, quando a esquadra de Cabral cruzou o Atlântico e desembarcou nas praias onde viviam Tupinambás, Tupiniquins, Pataxós e outras etnias. 22 de abril de 1500. 523 anos depois, o município chamado Porto

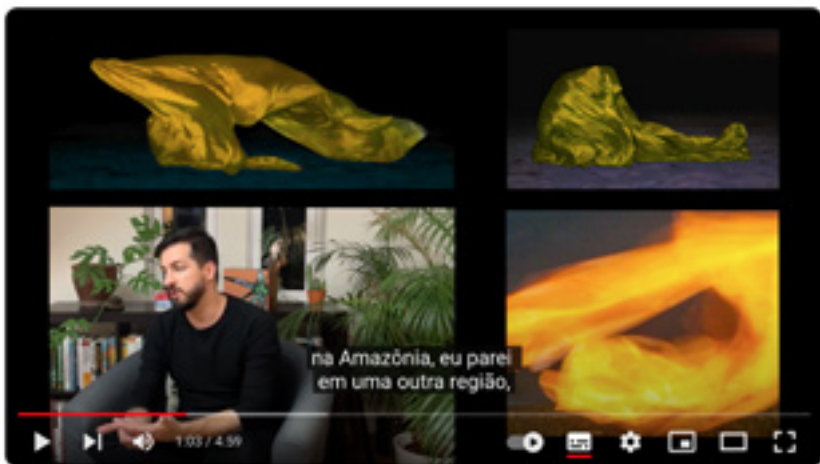
<sup>1</sup> Universidade Federal do Sul da Bahia.

Seguro, ainda «vibra» com os símbolos portugueses daquilo que se chamou por «Descobrimento». Diversas estátuas de Cabral estão instaladas na cidade e a cruz da Ordem de Cristo, representada nas velas das naus, se faz presente como «estampa» corriqueira encontrada em cardápios, fachadas de lojas ou hotéis. Este emblema, na forma de uma cruz, pertencia à Ordem de Cristo de Portugal e era o símbolo cunhado na moeda «o português», de D. Manuel I, no século XVI. Devido à sua carga simbólica será replicado nas bandeiras brasileiras sob o domínio e regência de Portugal. A combinação entre moeda e nação, encontra eco na cultura de outros povos que também se utilizaram de objetos simbólicos como sistemas de trocas. O búzio, por exemplo, foi usado como moeda desde as civilizações antigas como a babilônica e a egípcia. É utilizado na África Ocidental pelos povos Yorubá como instrumento divinatório de Ifá, para alertar de perigos e das alegrias do caminho e assim fazer circular as informações, da mesma forma que fazem os valores e objetos. Um ativo entre o mundano e o divino. Desse modo, o foco do projeto Moeda Terral/Earth Currency é produzir um sistema de captura de símbolos que tratam sobre as trocas, em diferentes dimensões, para então criar desvios em suas apresentações, levando tanto para formas de ação artística e espaços de decomposição orgânica; quanto para redes *blockchain*, por meio da transformação dos registros em NFT's. As imagens que compõem o vídeo promovem essa captura de alguns desses símbolos, burilados por meio de uma ação-ritual *in loco*, na cidade de Havana, durante o evento do Seminário.



## Möbius 2012-2022

HEBERT GOUVEA<sup>1</sup>  
(2023, 5')



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ePzsLZkvCxw>.

*Möbius* é um vídeo que revisita os últimos 10 anos desse projeto artístico que explora a coautoria entre artista e paisagem, utilizando-se de longas peças de tecido como elemento visual que materializa a tensão entre o corpo e o ambiente. Iniciado em 2012, durante uma residência artística realizada na Amazônia peruana, no Centro Selva, o projeto prolonga-se pela última década em países da América Latina, Europa, África e Ásia. A pesquisa pelas paisagens de cada lugar visitado pelo artista busca por zonas de intersecção

<sup>1</sup> Artista independente.

entre o urbano e o natural, nos quais elabora uma performance direcionada para o vídeo interessado nos aspectos da autoconsciência corporal, espacial e existencial que intensifica, em suas últimas versões na África do Sul, a conexão climática e ambiental próxima ao seu país de origem, o Brasil. *Möbius 2012-2022* pode ser visto como um convite para mergulhar nas transformações, interações e conexões que a arte pode criar com o ambiente natural e o universo urbano, desafiando as fronteiras entre arte, design e cultura contemporânea.



## *Ceilândia, território em trânsito*

GUSTAVO AZEVEDO DA SILVA SANTOS (GU DA CEI)<sup>1</sup>  
(2023, 3' 05" )



**Fonte:** <https://youtu.be/ZxqwI34pUbM>.

Retomada. Território em trânsito. Ceilândia-DF-Brasil em movimento. Atenta e vigilante à memória de uma história negligenciada. Um lembrete de que estamos vigiando o curso da narrativa. Reapropriação. Uma visita inesperada. Transporte de corpos e de moradias que desembarcam atrás do Museu Vivo da Memória Candanga, onde nasceu Ceilândia, e onde se tornam monumento.

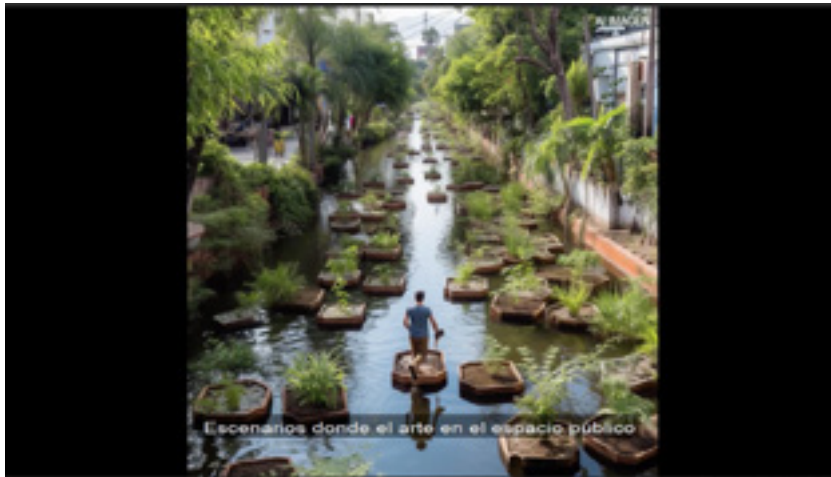


<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília.

## *Especulaciones para un mundo dañado*

---

GLORIA JURADO<sup>1</sup>  
(2023, 4' 35'')



**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=EBXLIAQn-us>.

En un mundo acosado por el colapso medioambiental y los desastres ecológicos esta propuesta artística reflexiona sobre la función del arte en el espacio público del futuro. La narrativa propone que, incluso en las peores circunstancias, los lugares destruidos necesitarán la resistencia creativa para su rehabilitación y continuidad. El video invita a contemplar la creatividad como una forma de combatir las consecuencias de las prácticas exterminadoras en un planeta herido. Con una combinación de imágenes reales y

<sup>1</sup> Universidad de Arte de Berlín.

otras generadas por inteligencia artificial recalca la importancia de nutrir las artes y destaca el papel vital que desempeñan en la construcción de un mañana más esperanzador.

Así, la obra muestra las devastadoras inundaciones de 2018 y 2021 en Florianópolis (Brasil) y enfrenta al espectador a la urgencia de cuestionarse cómo habitar las ruinas heredadas. La narrativa lo conduce a un viaje de fabulación especulativa a través de un conjunto de representaciones ficticias que permiten imaginar un futuro donde el arte en el espacio público podría ser crucial en la regeneración y sanación de los lugares desolados.



## *Que los sikuris no falten*

DANIELA EDITH ZAMBRANO ALMIDÓN<sup>1</sup>  
(2023, 5' 00")



**Fuente:** <https://www.youtube.com/watch?v=oufU-1GUM3I>.

¿Quién tiene derecho al espacio público? ¿A quién pertenece la tierra? ¿Quién controla el discurso de lo público? ¿Por qué el arte de los sikuris crea un espacio público y político? La historia de Latinoamérica se inicia con el encuentro del nuevo mundo. La historia de las naciones indígenas empieza con el principio del todo. El llamado descubrimiento de América consistió en un sin número de anulaciones, vetos de sentidos y entendimientos de vida.

En el mundo andino la música y la danza eran un diálogo entre el ser humano y el cosmos. Sin embargo, fue cambiando de significados, como ocurrió en el tiempo del virreinato del Perú.

<sup>1</sup> Artista independiente.

La música y los instrumentos indígenas se prohibieron para que los indios no se volvieran a sublevar y empoderaran de su memoria y cultura de origen.

Actualmente, en casi toda la zona andina se sigue cantando, bailando huaynos y tocando sikuri, incluso en la diáspora indígena en todo el mundo. La música y el baile continúan siendo una fuerza política y cultural que nos convoca. En las recientes manifestaciones en contra de la dictadura del Perú el sikuri cumplió un papel ícono como muestra de la resistencia anticolonial en defensa del territorio y de la dignidad. Este video-ensayo recopila archivos audiovisuales y experiencias personales y colectivas de las protestas desarrolladas entre diciembre de 2022 y enero de 2023 en el país en memoria de los más de cincuenta indígenas asesinados por el régimen dictatorial del gobierno cívico militar de Dina Boluarte y el Congreso de la República.



## *Cartografia do pertencimento*

REBECCA DANTAS DE CERQUEIRA SANTANA<sup>2</sup>  
(2023, 4' 59'')



**Fonte:** <https://youtu.be/lB-5xoW8-Qs>.

No espaço urbano, tudo se entrelaça e gera movimento, mudança e memória. Em meio a isso, há vários corpos: o nosso próprio corpo, os corpos dos outros, o corpo da cidade (desde os prédios, ruas e bairros até as pessoas, situações e tudo que a compõe) e há inclusive a própria relação entre o corpo e a cidade. Tudo se mistura, mesmo que não busquemos isso.

A cidade é um paradoxo, uma colcha de retalhos, um quebra-cabeças. O corpo pode expressar crenças religiosas ou estilo de vida, pode simbolizar lutas sociais ou políticas, pode

<sup>2</sup> Universidade de Arte de Berlin.

ser admirado ou agredido e está marcado por diferenças de cor, classe, gênero, geração ou orientação sexual. Assim, as situações vivenciadas nas ruas podem se diferenciar, mas podem também se assemelhar, entre um indivíduo e outro.

Vivendo na Alemanha desde outubro de 2021 e partindo das minhas próprias experiências e dificuldades enquanto uma mulher latino-americana, é que construo *Cartografia do pertencimento*, um projeto que toma a forma do vídeo e se desenvolve junto de outras mulheres latino-americanas, que também vivem em Berlim, e com quem compartilho experiências, reflexões e percepções sobre o espaço urbano, em busca por um sentido de pertencimento.

No decorrer das atividades que compõem o projeto ainda em curso, discutimos principalmente questões pertinentes à memória, ao espaço, ao pertencimento e à migração. Semelhante a um mosaico, a montagem do vídeo reflete a natureza fragmentada e multifacetada da cidade, entendida como uma colcha de retalhos de experiências e narrativas. Dessa forma, busca-se compreender como nossas experiências na cidade moldam nossas identidades e o modo como nos relacionamos com o espaço.



# *Encruza Brasiliensis*

GABRIELA FREITAS<sup>1</sup>  
(2023, 5' 00'')



**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=kR9B9H1qyWs>.

A proposta da vídeo-arte *Encruza Brasiliensis* parte de uma inquietação gerada pela fotografia *Marco Zero* (1957), de autoria de Mário Fontenelle, cuja imagem apresenta dois eixos de terra traçados em meio a um descampado, onde seria traçado o exato centro de Brasília. Imagem potente que nos remete a um devir-Brasília que tem seu discurso construído com bases nos moldes arquitetônicos modernistas. Cidade utópica, ela foi projetada para a escala dos prédios monumentais do governo;

<sup>1</sup> Universidade Nacional de Brasília.

com praças controladas, isoladas da vida cotidiana e espaços amplos que dificultam o deslocamento a pé. Sua construção desmatou o cerrado e promoveu a expulsão daqueles que a ergueram, relegados a assentamentos mal urbanizados, distantes 40 km do centro. A partir desse contexto, performance e vídeo problematizam a associação do formato da cidade à cruz, imponente símbolo cristão utilizado para justificar os massacres coloniais durante séculos de opressão do povo africano e indígena.

Várias camadas de linguagem são acrescentadas à fotografia *Marco Zero*, combinada a ações performáticas em trechos de natureza do cerrado e no centro da cidade, onde se instalou a rodoviária, lugar de trocas e passagem permitida aos filhos dos pioneiros que a construíram. Realizada em outros espaços urbanos em visita, tal como Ouro Preto, Paraty, Rio de Janeiro, Pirenópolis, e mais recentemente Havana, à esta reprodução da imagem de Fontenelle é acrescentada um punhado de terra de Brasília, em um ritual de reencantamento da cruz em encruzilhada, que assim transforma aquele pedaço de chão da cidade visitada, no lugar de reconhecimento da artista: a encruza braziliensis.



# Entranhamento

ANDREA BERNARDELLI<sup>1</sup>  
(2023, 2' 24'')



**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=rmMPr55Sy9w>

Nos centros urbanos a natureza ainda resiste. Enfraquecida, destruída, dominada, domesticada... Em certos espaços plantas e animais convivem com as construções de cimento, asfalto e tijolos. Jardins, parques, canteiros, garantem um pouco de verde no cinza progresso das gentes.

As áreas verdes nas cidades são respiros, literalmente por produzirem oxigênio, e imprescindíveis para os olhos e a percepção de acolhimento que só a natureza pode proporcionar, pois nos

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas.

sentimos pertencer. Somos natureza e vivemos intensamente entranhados com os outros seres.

O ser humano em velocidade alucinante está cada vez mais interligado à técnica, mais fechado em telas, desconectado dos espaços externos e do outro. Nosso olhar e percepção estão mediados por máquinas; desaprendemos a olhar para o entorno.

Do progresso humano, nos vemos em uma aceleração difícil de acompanhar. Estamos angustiados, espremidos, estressados, ferozes, deprimidos, atormentados... Precisamos estar atentos. Precisamos saber olhar, sentir, perceber. Até quando os outros seres irão aguentar a pressão exploradora humana?



## *Ilha de Plantas*

SYLVIA HELENA FUREGATTI<sup>1</sup>  
(2023, 4' 14'')



**Fonte:** [https://www.youtube.com/watch?v=Gj\\_Enjgs200](https://www.youtube.com/watch?v=Gj_Enjgs200).

O vídeo apresenta cenas e documentos do processo de criação e instalação da peça escultórica *Ilha de Plantas* no Jardim de Esculturas e Convivência do Instituto de Artes da Unicamp, no final do ano de 2022. Trata-se de projeto elaborado a partir das atuais pesquisas da artista sobre as relações estabelecidas entre arte, paisagem e natureza na contemporaneidade. Ocupando uma área de aproximadamente 40 metros quadrados, o trabalho tem como sua base uma construção em alvenaria de tijolos cerâmicos, bastante popular nas práticas construtivas

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas.

mais acessíveis no Brasil, expostos à ação do tempo e às interações das pessoas do lugar. De estrutura alongada, em forma de zigue-zague, a escultura guarda forte conexão com o declive do terreno onde está instalada e sugere o movimento dos corpos de seus possíveis visitantes.

*Ilha de plantas* ativa também o conceito de «vigília artística», uma vez que invoca a questão de certo descontrole diante de sua constituição orgânica, formada por centenas de plantas do tipo *Sansevieria Trifasciata* (Espadas de São Jorge) nas quais desenhos botânicos foram aplicados com a colaboração de artistas locais e alunos. Tempo, forma e interação seguem-se ajustando na peça incorporada ao Jardim de Esculturas e Convivência do Instituto de Artes. Desse modo, o trabalho propõe-se a revisar as metodologias artísticas em proposições da arte contemporânea criadas em espaços abertos e públicos, tomados por distintos usos e acontecimentos, tais quais os gramados dos campi universitários.





# Sobre los coordinadores

## **Samuel Hernández Dominicis**

---

LA HABANA, 1987

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, Cuba, máster en Estudios de Arte y candidato a doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana de México. Es docente del Instituto de Cultura Superior y del Centro de Estudios Visuales de México, coordinador del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Cuba y presidente de la sección cubana de la Asociación de Críticos de Arte.

## **Carolina Vanegas Carrasco**

---

BOGOTÁ, 1977

Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia. Es doctora en Historia, máster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y profesora de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Se desempeña como investigadora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio. Es, asimismo, coordinadora del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica y directora del Centro de Estudios Espigas.

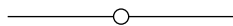
## **Sylvia Helena Furegatti**

---

CAMPINAS, 1968

Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Estatal de Campinas, Brasil. Es doctora y máster en Historia y Fundamentos de la Arquitectura y el Urbanismo, por la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Se desempeña como artista visual, profesora del Instituto de Artes de la Universidad Estatal de Campiñas (Unicamp), coordinadora del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica y vicerrectora de Extensión, Deportes y Cultura de la Universidad Estatal de Campiñas.





Esta edición  
de *VIII Seminario Internacional sobre  
Arte Público en Latinoamérica.*  
*Ecologías del arte público: hibridaciones y futuros posibles,*  
de Samuel Hernández Dominicis, Carolina Vanegas Carrasco,  
Sylvia Helena Furegatti (coords.),  
se terminó en 2026.

Para su composición  
se emplearon las tipografías  
*Noto Serif*  
–en sus variantes Thin, Regular, Italic,  
Medium, Medium-Italic,  
Bold y Bold-Italic–,  
de Google Inc. y Monotype Imaging Inc.;  
y *Fira Sans*  
–en su variante Condensed–,  
de los diseñadores alemanes  
Erik Spiekermann y Ralph du Carrois.





Este volumen reúne, bajo el título Ecologías del arte público: hibridaciones y futuros posibles, las ponencias presentadas en la octava edición del Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, organizado por el Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) de la Universidad de Buenos Aires y el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, sede del evento. Está concebido a partir de cuatro ejes temáticos (activismos, memorias, patrimonios y métodos), que agrupan las intervenciones de investigadores de nueve países: Ecuador, Colombia, España, Chile, Costa Rica, Paraguay, Brasil, México y Cuba. Con la edición de estas actas se celebran los quince años de trabajo de GEAP-Latinoamérica, colectivo que ha tejido redes de colaboración y promoción del arte público en la región.

**grupo de estudio sobre arte público  
en Latinoamérica**

Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



UNIVERSIDAD  
DE LA HABANA



ISBN: 978-959-7265-94-8

