

arte :lugar :ciudad

2.1

volume 2, número 1 , maio/out. 2025



**intervenciones artísticas.
activismos callejeros.
poéticas públicas disidentes**

organização do dossiê
Ana Torres Arroyo

universidade federal fluminense
universidade estadual de campinas
universidade de são paulo - são carlos
universidade de brásília
universidade federal do espírito santo

Editor-Chefe

Luiz Sérgio de Oliveira

Editores Associados

David Sperling

Gabriela Freitas

José Cirillo

Sylvia Furegatti

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Instituto de Arte e Comunicação Social

Universidade Federal Fluminense

Campus do Gragoatá – Bloco J

Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n

São Domingos – Niterói/RJ

CEP: 24210-201

Site: <https://periodicos.uff.br/arte-lugar-cidade/>

E-mail: arte.lugar.cidade@gmail.com

Imagem da capa

Elina Chauvet, *Zapatos rojos* [Red Shoes], 2009 (itinerant art installation)

(Fonte: Helen M. Bushe, <https://www.flickr.com/photos/mistyblue17/18969603936> -

Licença: Creative Commons)

Editor-Chefe | Editor-in-Chief | Editor Jefe

Luiz Sérgio de Oliveira Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Editores Associados | Associate Editors | Editores Asociados

David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Gabriela Freitas Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

José Cirillo Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

Sylvia Furegatti Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Editores Executivos | Executive Editors | Editores Ejecutivos

Rebeca Souza Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Sergio Xavier Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Giovanna Alves Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Editoria de Seção | Section Editorial | Sección Editorial

Marina Murta Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Victor Gecils Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Projeto de Arte e Design | Art and Design Project | Proyecto de Arte y Creación

Sergio Xavier Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niteroi, Brasil

Revisão Ortográfica | Proofreading | Revisión ortográfica

Caroline Alciones O. Leite Fundação Cecierj | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Luiz Sérgio de Oliveira Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Rebeca Souza Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Mídias Sociais e Memória | Social Media and Memory | Redes sociales y memoria

David Sperling Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Rebeca Souza Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Sergio Xavier Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Giovanna Alves Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Consultivo | Advisory Board | Consejo Consultivo

Almerinda Lopes Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

Amanda Saba Ruggiero Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Ana Torres Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

Ángeles Layuno Rosas Universidad de Alcalá, Madrid, España

Carolina Vanegas Carrasco Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina

Florencia San Martín California State University, San Bernardino, California, USA

Gerry Snyder Independent Artist, Santa Fe, New Mexico, USA

Jorge Vasconcellos Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Karina Dias Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Luciana Saboia Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Luciano Vinhosa Simão Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Maria de Fátima Morethy Couto Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Mary Mattingly Independent Artist, New York, New York, USA

Miguel Ángel Chaves Martín Universidad Complutense de Madrid, España

Ruy Sardinha Lopes Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil

Vera Beatriz Siqueira Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Pareceristas | Reviewers | Revisores [volumes 1 e 2, 2024-2025]

Afonso Medeiros Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Alexandre Sequeira Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Almerinda Lopes Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Ana María Torres Arroyo Universidad Iberoamericana, Cidade do México, México
Andressa Boel Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Beatriz Rauscher Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil
Carlos Eduardo Borges Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina
Caroline Alciones O. Leite Fundação Cecierj | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Cláudia Zanatta Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Eduardo Veras Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Elisa de Magalhães Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Felipe Cardoso de Mello Prando Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil
Guto Nóbrega Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Helga Corrêa Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil
Hélio Carvalho Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
João Vilnei de Oliveira Filho Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil
João Wesley de Souza Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Jociele Lambert Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Liliane Benetti Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Lívia Flores Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Lúcia Pimentel Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Luciano Bernardino da Costa Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Luciano Vinhosa Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Ludmila da Silva Ribeiro de Britto Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil
Luizan Pinheiro Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil
Marcelo Wasem Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, Brasil
Maria de Fátima Morethy Couto Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Marta Strambi Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Mônica Zielinsky Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Patrícia Pereira Martins Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil
Pablo Gobira Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Patrícia Pereira Martins Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil
Paulo Silveira Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Raquel Stolf Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Ramsés Albertoni Universidade Federal de Juiz de Fora | Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
Ricardo Maurício Gonzaga Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Rodrigo Gonçalves Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
Sabrina Fernandes Melo Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil
Sergio Edgar Villena Fiengo Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica
Tânia Bloomfield Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil
Tatiana Martins Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Teresinha Barachini Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Vera Beatriz Siqueira Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

:SUMÁRIO

EDITORIAL	10
DOSSIÊ	
Intervenciones artísticas, activismos callejeros, poéticas públicas disidentes [apresentação]	19
Ana Torres Arroyo, Universidad Iberoamericana, México [organizadora]	
Caleidoscopio de arte público en la Ciudad de México: acciones, imágenes y narrativas	24
Adriana Martínez Noriega, investigadora independiente, México Reyna Aguiar Basurto, investigadora independiente, México	
El arte urbano como agente de transformación del espacio público del Barrio de Jalatlaco en el centro histórico de Oaxaca	45
Luz Cecilia Rodríguez Sánchez, Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, México	
De la calle al museo: afectos en la instalación Zapatos Rojos de Elina Chauvet	71
Cecilia Itzel Noriega Vega, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México	
archiva_mutante: la borradura, la grieta y la ciudad	88
Andrea Sarahí Chávez Pérez, investigadora independiente, México Isis Mariana Yépez Rodríguez, investigadora independiente, México	
Activación de antimonumentos como práctica hegemónica de cuidado y neutralización en la Ciudad de México	108
Samuel Hernández Dominicis, Universidad Iberoamericana, México	
Cartografías Visuales de Said Dokins. El Archivo y el Artista en el Ámbito de lo Público	126
Minerva Anguiano González, UNIR, La Universidad en Línea, México	
ENSAIO DE ARTISTA	
Inscripciones entre la piedra y la piel	144
Said Dokins, artista, Ciudad de México	

CAMPO CRÍTICO

The Lesser of Two Genocides

171

Marc James Léger, Independent Scholar, Canada

O menor de dois genocídios

188

Marc James Léger, Pesquisador independente, Canadá

Victor Gecils Lopes [tradução], Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rafael Costa de Melo [tradução], Universidade Federal Fluminense, Brasil

ENSAIO DE ARTISTA

Monumento ao futuro

203

Sofia Bauchwitz, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

O mar serenou: voo nupcial é oferenda

219

Ana Andreiolo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Escrever com o meio do caminho

231

Rafael Amorim, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Memento (era tudo sobre ontem)

247

Lucas Soares, Universidade Federal Fluminense, Brasil

ARTIGOS

People and Buildings, a Vital Interweaving: Dialogues Between Art, Architecture, and Anthropology

262

Helena Cavalheiro, Universidade de São Paulo, Brasil

Poéticas híbridas para a arte pública e o mobiliário urbano: devir e experiência estética na cidade

283

Fernando Araújo Costa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Antonio Ferreira Colchete Filho, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Josielle Cíntia de Souza Rocha, Centro Universitário Faminas, Brasil

La Plata, ciudad reimaginada. Temporalidades superpuestas y formas de lo común en prácticas artísticas contemporáneas

308

Lucía Savloff, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Marina Panfili, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Caminhografia e escrita-coletiva: decolonizar experiências na cidade

330

Eduardo Rocha, Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Taís Beltrame dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

:EDITORIAL

Editorial

Com esta nova edição, arte :lugar :cidade entra em seu segundo ano de existência. Ou, no jargão da indústria editorial, chega ao seu segundo volume. Para nossa alegria, a edição apresenta seu primeiro dossiê integralmente elaborado por/com contribuições que se situam para além de nossas fronteiras: *Intervenciones artísticas, activismos callejeros, poéticas públicas disidentes* foi organizado com enorme dedicação e tremenda competência por Ana Torres Arroyo, pesquisadora e docente da Universidad Iberoamericana da Cidade do México. O dossiê apresenta seis artigos, um ensaio visual interativo de Said Dokins, além do texto de apresentação de Ana Torres, a quem consignamos aqui nosso reconhecimento e nossos agradecimentos. Da mesma forma, agradecemos aos/às colaboradores/as mexicanos/as ou residentes no México que dedicaram seu tempo e empenharam sua energia e talento na elaboração dos trabalhos aqui reunidos: Adriana Martínez Noriega, Reyna Aguiar Basurto, Luz Cecilia Rodríguez Sánchez, Cecilia Itzel Noriega Vega, Andrea Sarahí Chávez Pérez, Isis Mariana Yépez Rodríguez, Samuel Hernández Dominicis, Anguiano González e Said Dokins.

Registramos também nossos agradecimentos a Marc James Léger, teórico cultural canadense, que em estreita parceria com a arte :lugar :cidade autorizou a publicação de *The Lesser of Two Genocides* nas páginas dessa edição. Para acolher o ensaio de Léger, a editoria de arte :lugar :cidade criou uma nova seção – Campo Crítico –, na qual a contribuição de Léger se encaixa com precisão. De maneira a que o ensaio possa impactar um maior número de leitores/as, decidimos pela publicação também de uma

tradução para o português, realizada com rigor por dois mestrands do PPGCA-UFF – Victor Gecils e Rafael Melo –, a quem igualmente registramos nossos agradecimentos.

A edição traz ainda quatro Ensaio de Artistas vinculados/as a instituições públicas de ensino e de pesquisa brasileiras, valendo aqui fazer as referências: Sofia Bauchwitz, Universidade Federal da Paraíba; Ana Andreiolo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Rafael Amorim, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; e Lucas Soares, Universidade Federal Fluminense.

A última seção da edição – Artigos – traz as contribuições inéditas de Helena Cavaleiro (Universidade de São Paulo), Fernando Araújo Costa (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Antonio Ferreira Colchete Filho (Universidade Federal de Juiz de Fora), Josielle Cíntia de Souza Rocha (Centro Universitário Faminas), Lucía Savloff (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Marina Panfili (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Eduardo Rocha (Universidade Federal de Pelotas) e Taís Beltrame dos Santos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Com a mesma intensidade e alegria que a publicação de uma nova edição de arte :lugar :cidade provoca entre aqueles e aquelas diretamente envolvidos/as, cabe lembrar que cada edição é sempre a conjunção de esforços de muitos e muitas, a começar pelos autores e autoras, independentemente se suas pesquisas estão representadas nesta edição; passando pelos/as pareceristas, em um trabalho voluntário e quase-anônimo que se soma aos seus compromissos permanentes de ensino, pesquisa e extensão; conjunção que inclui editores e editoras associados/as de nosso

periódico, além de muitas outras e muitos outros que disponibilizam seus esforços para que uma nova edição se torne pública.

Por fim, cabe registrar o interesse e a dedicação de três jovens estudantes de Artes da UFF que, com seu entusiasmo e sua alegria, vêm dando uma contribuição inestimável para que arte :lugar :cidade siga firme em seu propósito de promover e de aprofundar os debates em torno das práticas de arte nos espaços públicos: Sergio Xavier, Rebeca Souza e Giovanna Alves de Carvalho.

Luiz Sérgio de Oliveira
abril de 2025

Editorial

With this new edition, arte :lugar :cidade enters its second year of existence. Or, in the jargon of the publishing industry, it reaches its second volume. To our delight, the issue presents its first dossier entirely made up of contributions from beyond Brazilian borders: *Intervenciones artísticas, activismos callejeros, poéticas públicas disidentes* was organized with enormous dedication and tremendous competence by Ana Torres Arroyo, a researcher and professor at the Universidad Iberoamericana in Mexico City. The dossier features six articles, an interactive visual essay by Said Dokins, as well as the introductory text by Ana Torres, to whom we express our acknowledgement and gratitude. Likewise, we would like to thank the Mexican contributors, or those living in Mexico, who have dedicated their time, energy and talent to writing these articles and visual essay: Adriana Martínez Noriega, Reyna Aguiar Basurto, Luz Cecilia Rodríguez Sánchez, Cecilia Itzel Noriega Vega, Andrea Sarahí Chávez Pérez, Isis Mariana Yépez Rodríguez, Samuel Hernández Dominicis, Anguiano González and Said Dokins.

We would also like to thank Marc James Léger, a Canadian cultural theorist, who, in close partnership with arte :lugar :cidade, authorized the publication of *The Lesser of Two Genocides* in the pages of this issue. To welcome Léger's essay, the arte :lugar :cidade editorial team has created a new section - Critical Field - in which Léger's contribution fits precisely. In order for the essay to have an impact on a greater number of readers, we publish a translation into Portuguese as well, which was rigorously carried out by two master's students from PPGCA-UFF – Victor Gecils and Rafael Melo –, to whom we also express our thanks.

The issue also includes four essays by artists from Brazilian public educational and research institutions: Sofia Bauchwitz, Universidade Federal da Paraíba; Ana Andreiolo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Rafael Amorim, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; and Lucas Soares, Universidade Federal Fluminense.

The last section of the issue – Articles – features unpublished contributions from Helena Cavalheiro (Universidade def São Paulo), Fernando Araújo Costa (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Antonio Ferreira Colchete Filho (Universidade Federal de Juiz de Fora), Josielle Cíntia de Souza Rocha (Centro Universitário Faminas), Lucía Savloff (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Marina Panfili (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Eduardo Rocha (Universidade Federal de Pelotas), and Taís Beltrame dos Santos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

With the same intensity and joy that the publication of a new edition of arte :lugar : cidade provokes among those directly involved, it is worth mentioning that each issue is always the combination of the efforts of many people, starting with the authors, regardless of whether their research is represented in this issue; passing through the reviewers, in a voluntary and quasi-anonymous work that adds to their permanent educational, research and outreach commitments; a combination that also includes our journal's associate editors, as well as many others who make their efforts available so that a new issue can be made public.

Finally, it is worth noting the interest and dedication of three young art students from the Universidade Federal Fluminense, who, with their enthusiasm and joy, have made an invaluable contribution to ensuring that arte :lugar : cidade remains steadfast in its aim to promote and deepen debates on art practices in public spaces: Sergio Xavier, Rebeca Souza and Giovanna Alves de Carvalho.

Luiz Sérgio de Oliveira
April 2025

Editorial

Con esta nueva edición, arte :lugar :cidade entra en su segundo año de existencia. O, en la jerga del mundo editorial, alcanza su segundo volumen. Para nuestra alegría, el número presenta su primer dossier escrito íntegramente por/con contribuciones de fuera de las fronteras brasileñas: *Intervenciones artísticas, activismos callejeros, poéticas públicas disidentes* fue organizado con enorme dedicación y gran competencia por Ana Torres Arroyo, investigadora y profesora de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México. El dossier cuenta con seis artículos, un ensayo visual interactivo de Said Dokins, así como el texto introductorio de Ana Torres, a quien expresamos nuestra gratitud y agradecimiento. Del mismo modo, queremos agradecer a los colaboradores mexicanos, o residentes en México, que dedicaron su tiempo, energía y talento a la realización de los trabajos aquí reunidos: Adriana Martínez Noriega, Reyna Aguiar Basurto, Luz Cecilia Rodríguez Sánchez, Cecilia Itzel Noriega Vega, Andrea Sarahí Chávez Pérez, Isis Mariana Yépez Rodríguez, Samuel Hernández Dominicis, Anguiano González y Said Dokins.

También queremos dar las gracias a Marc James Léger, teórico cultural canadiense, quien, en estrecha colaboración con arte :lugar :cidade, autorizó la publicación de *El menor de dos genocidios* en las páginas de este número. Para dar cabida al ensayo de Léger, el equipo editorial de arte :lugar :cidade ha creado una nueva sección - Campo Crítico - en la que encaja con precisión la contribución de Léger. Para que el ensayo tenga impacto en un mayor número de lectores, hemos decidido publicar también una traducción al portugués, realizada con rigor por dos estudiantes de máster del

PPGCA-UFF – Victor Gecils y Rafael Melo –, a quienes también queremos expresar nuestro agradecimiento.

El número incluye también cuatro ensayos de artistas vinculados a instituciones públicas brasileñas de educación e investigación: Sofia Bauchwitz, Universidade Federal da Paraíba; Ana Andreiolo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Rafael Amorim, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; y Lucas Soares, Universidade Federal Fluminense.

La última sección del número – Artículos – presenta contribuciones inéditas de Helena Cavalheiro (Universidade de São Paulo), Fernando Araújo Costa (Universidade Federal de Rio de Janeiro), Antonio Ferreira Colchete Filho (Universidade Federal de Juiz de Fora), Josielle Cíntia de Souza Rocha (Centro Universitário Faminas), Lucía Savloff (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Marina Panfili (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Eduardo Rocha (Universidade Federal de Pelotas) y Taís Beltrame dos Santos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Con la misma intensidad y alegría que la publicación de una nueva edición de arte :lugar :cidade provoca entre los directamente involucrados, vale la pena recordar que cada número es siempre la conjunción de los esfuerzos de muchos, comenzando por los autores, independientemente de que su investigación esté representada en este número; pasando por los revisores, en un trabajo voluntario y casi anónimo que se suma a sus compromisos permanentes de docencia, investigación y de extensión; una conjunción que incluye a los editores y editores asociados de nuestra revista, así como a muchos otros que ponen su esfuerzo a disposición para que un nuevo número se haga público.

Por último, cabe destacar el interés y la dedicación de tres jóvenes estudiantes de arte de la Universidad Federal Fluminense que, con su entusiasmo y alegría, vienen aportando una contribución inestimable para que arte :lugar :cidade se mantenga firme en su objetivo de promover y profundizar los debates sobre las prácticas artísticas en el espacio público: Sergio Xavier, Rebeca Souza y Giovanna Alves de Carvalho.

Luiz Sérgio de Oliveira
Abril de 2025

**intervenciones artísticas . activismos callejeros .
poéticas públicas disidentes**
Ana Torres Arroyo
[organizadora]

: DOSSIÊ

[apresentação]

Intervenciones artísticas, activismos callejeros, poéticas públicas disidentes

Ana Torres Arroyo

Universidad Iberoamericana, México

Las ponencias incluidas en el presente dossier buscan reflexionar sobre las diversas prácticas estético-políticas contrahegemónicas callejeras o virtuales que cuestionan el estatuto de lo artístico institucionalizado. Con el fin de abrir el análisis desde miradas transdisciplinarias y complejas, planteamos pensar y cuestionar la noción y los límites conceptuales de lo público proponiendo la calle como un espacio rebelde de denuncia colectiva. Se trata de generar un espacio de debate desde los estudios de la memoria cultural, la etnografía visual, la estética relacional, la cultura visual, los feminismos descoloniales, entre otros, para abordar las prácticas públicas como lugares en resistencia. Se plantea comprender la pluralidad de técnicas y procesos que se desarrollan y transforman lo urbano en acciones que colocan el cuerpo en lo público, y la

incursión de las imágenes en los entornos públicos. Nos interesa con ello construir una reflexión en colectivo sobre la importancia y las tensiones actuales en torno a nociones de lo público afectivo y sensible como la diversidad y la inclusión, la resignificación del saber, o cualquier otra expresión de creatividad considerando el graffiti, los muralismos, la gráfica expandida, recursos lumínicos y sonoros que inciden en propuestas críticas y transformadoras desde lo micropolítico.

Las intervenciones estético-políticas colectivas se han convertido en territorios de memorias en conflicto que disputan territorios instituidos como posibilidades subversivas de resignificación simbólica que inciden en prácticas participativas y activistas que acompañan a los movimientos sociales de protesta; pero también en intervenciones que han provocado prácticas urbanas como la gentrificación turística.

Este conjunto de ensayos muestra un recorrido por los múltiples muralismos que aparecen en el espacio urbano; asimismo presenta intervenciones feministas que han transformado y resignificado los lugares de memorias instituidas en imágenes contravisuales que cuestionan las visualidades del poder hegemónico; incluye también un estudio del artista Said Dokins quien ha removido las formas tradicionales de hacer murales rompiendo con la permanencia de las memorias estáticas que intentan desaparecer a través de los gestos estéticos de carácter micropolítico. Las imágenes que aparecen en este dossier están unidas por una constelación que ilumina lo poético instituyente.

En *Caleidoscopio del arte urbano en la Ciudad de México: acciones, imágenes y narrativas*, Adriana Martínez y Reyna Aguiar realizan un recorrido visual considerando el muralismo como una práctica experimental que no se detiene y que se ha convertido en un fenómeno contemporáneo que reúne múltiples propuestas prácticas y posicionamientos estético-político-sociales; es una manifestación artística que se ha convertido en patrimonio de los

ciudadanos, que se expande en el espacio público y convierte el lugar en memoria colectiva.

Cecilia Rodríguez nos presenta un estudio titulado *El arte urbano como agente de transformación del espacio público del barrio de Jalatlaco en el centro histórico de Oaxaca*, considerando las múltiples intervenciones que han resignificado el espacio público en Oaxaca, las cuales se han diversificado y multiplicado generando temáticas que van desde la protesta hasta manifestaciones de tipo ornamental. La autora expone un recorrido que presenta al *graffiti* como una expresión ilegal y clandestina que ha sido controlada por las instituciones, neutralizando sus contenidos subversivos; asimismo nos presenta un mapeo de estas manifestaciones como territorios de identidades colectivas y como un gran laboratorio creativo y expresivo que incluye la experimentación con técnicas que incorporan la gráfica urbana y callejera como propuestas monumentales.

En el ensayo *Del espacio público a la galería y el desfile: Zapatos Rojos de Elina Chauvet*, Cecilia Noriega analiza la instalación *Zapatos Rojos* (2009) de Elina Chauvet, realizada por primera vez en Ciudad Juárez como respuesta a los feminicidios ocurridos en la ciudad fronteriza; los zapatos rojos que fueron donados por la comunidad simbolizan a cada una de las mujeres asesinadas haciendo presente su ausencia. La artista ha realizado varias reactivaciones en el espacio público, así como las exposiciones como “La Promesa” en Adhesivo Contemporary y el performance “A Corazón abierto” para el desfile Cruise 2024 de la Galería Dior. Noriega cuestiona los mecanismos que transforman una práctica disidente en práctica institucional considerando la teoría sobre la violencia de género desde los postulados de la antropóloga Rita Segato, las teorizaciones de Sarah Ahmed sobre la política cultural de las emociones, así como elementos de la crítica institucional.

Por su parte Andrea Chávez e Isis Yépez en el ensayo *Archiva_mutante: la borradura, la grieta y la ciudad* analizan la marcha

feminista en la Ciudad de México y las pintas de la llamada Revolución de la Diamantina o “Revolución del Glitter”, a partir de dos intervenciones de las artistas contemporáneas mexicanas Diana Cano, *Borré las paredes de las pintas* (2019) y Julieta Gil, *Nuestra victoria* (2019-2020); las autoras toman en cuenta ambas obras como expedientes de archivo y prácticas instituyentes que protestan contra el olvido y el borramiento generando territorios de memoria colectiva y disidente.

Activación de expresiones antimonumentales como prácticas hegemónicas de cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX es una investigación de Samuel Hernández sobre las vallas y estructuras metálicas colocadas alrededor de los edificios y monumentos como protección a las intervenciones de pintas, rayones y grafitis durante marchas feministas y protestas en la Ciudad de México. Se recuperan estas consignas y mensajes como una polifonía de voces que resignifican el territorio público y convierten el muro protector en un antimonumento que activa memorias subversivas como gestos y estrategias visuales de montaje, palimpsesto y parasitismo.

En el artículo *Cartografías visuales de Said Dokins. El archivo y el artista en el ámbito de lo público*, Minerva Anguiano nos presenta la trayectoria de este importante artista mexicano quien ha trabajado con técnicas lumínicas innovadoras a partir de un distintivo estilo de caligrafía monumental, registrando y transformando los lugares que interviene. La obra de Dokins se presenta como un archivo visual en constante construcción, en el que sus intervenciones actúan como documentos efímeros del ámbito público, generando un diálogo entre la memoria, el lugar y la comunidad. Asimismo, se destaca la importancia de teorizar sobre la obra de este artista contemporáneo, cuyas intervenciones han alcanzado diversos espacios alrededor del mundo, incluyendo contextos marcados por complejas problemáticas políticas que afectan a múltiples capas de la sociedad.

En diálogo con este artículo, Said Dokins nos muestra un ensayo visual interactivo titulado *Inscripciones entre la piedra y la piel* en donde podemos observar una potente e innovadora propuesta cargada de signos expresivos y experimentales que nos sumergen en movimientos caligráficos y corporales generando una expansión fotográfica que muestra muralismos lumínicos, efímeros y dinámicos.

Ana Torres Arroyo es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Es académica de tiempo completo del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe. El interés de sus investigaciones se centra en generar nuevas narrativas historiográficas considerando el análisis de las imágenes y las visualidades a través de enfoques teóricos y metodológicos vinculados con los estudios críticos sobre Memoria cultural, Estudios poscoloniales/decoloniales, Teoría de la imagen y Cultura visual. Cuenta con publicaciones sobre las dinámicas artísticas del siglo XX y XXI mexicano. Participa en el Grupo de Estudios sobre Arte Público-México (GEAP- Latinoamérica); es co-fundadora de la Red de Estudios de la Cultura Visual Abya Yala. Ha coordinado varios libros colectivos entre ellos: *Imágenes en colectivo: Grupo Suma (1976-1982)*, el cual obtuvo el premio Antonio García Cubas, INAH.

<https://iberoamericana.academia.edu/AnaMar%C3%ADTorresArroyo>

<https://investigacion.ibero.mx/investigador/ana-maria-torres-arroyo>

<https://orcid.org/0000-0002-4659-8170>

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Ana Torres Arroyo

Caleidoscopio de arte público en la Ciudad de México: acciones, imágenes y narrativas

Caleidoscópio de arte pública na Cidade do México: ações, imagens e narrativas

Kaleidoscope of public art in Mexico City: actions, images and narratives

Adriana Martínez Noriega

Investigadora independiente, México

Reyna Aguiar Basurto

Investigadora independiente, México

RESUMEN

El arte público en México tiene una larga historia. Actualmente, esta práctica sigue vigente gracias al trabajo de artistas y colectivos que, no obstante a la diversidad de técnicas, estrategias visuales y cometidos, siguen encontrando en los muros de las ciudades el soporte ideal para plasmar, a gran escala y para disfrute de todo mundo, ideas, historias, conceptos, reclamos, denuncias y más. Porque sí, las paredes hablan. Pero, ¿qué lenguajes utilizan?, ¿qué dicen?, ¿cuáles son sus estrategias visuales?, ¿a quiénes interpelan?, ¿cuál es su perdurabilidad?, ¿en qué marco legal se insertan? Así, a través del contrapunteo de perspectivas de distintos agentes culturales – provenientes de diversas disciplinas y con posicionamientos estético-políticos diferentes –, este artículo esboza un mapeo caleidoscópico en torno a las manifestaciones visuales que actualmente se despliegan en los muros de la capital mexicana.

Palabras clave: arte público, murales, *graffiti*, justicia social, Ciudad de México

RESUMO

A tradição da arte pública no México tem uma longa história. Atualmente, esta prática permanece em vigor graças ao trabalho de artistas e grupos que, apesar da diversidade de técnicas, estratégias visuais e metas, continuam a encontrar nas paredes das cidades o suporte ideal para captar, em grande escala e em espaços públicos, ideias, histórias, conceitos, reclamações e muito mais. Porque sim, as paredes falam. Mas que línguas utilizam? O que dizem? Quais são suas estratégias visuais? A quem questionam? Qual a sua durabilidade? Assim, através do contraponto de perspectivas de diferentes agentes culturais – provenientes de diversas disciplinas e com diferentes posicionamentos estético-políticos –, este artigo traça um mapeamento caleidoscópico em torno das manifestações visuais que atualmente são exibidas nos muros da capital mexicana.

Palavras-chave: arte pública, murais, *graffiti*, justiça social, Cidade do México

ABSTRACT

Mexico has a long-standing tradition of public art. Nowadays, this practice is as alive as ever thanks to artists and art collectives who, despite the diversity of techniques, visual strategies and ends, continue to find in city walls the ideal support to capture – on a large scale and in public spaces— ideas, stories, concepts, claims, complaints and more. Because yes, the walls talk. But what languages do they use? What do they say? What are their visual strategies? Who do they question? What is their durability? What legal framework do they fit into? Thus, by counterpointing the perspectives of different cultural agents – coming from various disciplines and with different aesthetic-political positions –, this article outlines a kaleidoscopic mapping of the visual manifestations that are currently displayed on the walls of the Mexican capital.

Keywords: public art, murals, *graffiti*, social justice, Mexico City

Adriana Martínez Noriega, maestra en Estudios de la Mujer, investigadora independiente, curadora y codirectora editorial de ANTIDOGMA revista de arte y cultura.
amartineznoriega@gmail.com

Reyna Aguiar Basurto, estudios de Maestría en Relaciones Internacionales, gestora cultural y codirectora editorial de ANTIDOGMA revista de arte y cultura
antidogma.mx@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Adriana Martínez Noriega, Reyna Aguiar Basurto

Caleidoscopio de arte público en la Ciudad de México: acciones, imágenes y narrativas

El arte público en México tiene una larga historia, especialmente en lo que a pintura mural se refiere. Las primeras manifestaciones de las que se tiene registro son las prehistóricas pinturas rupestres ubicadas, principalmente, en el norte del país. Durante la era prehispánica, las pinturas murales dispuestas en recintos ceremoniales fueron un recurso a través del cual las culturas mesoamericanas dieron cuenta de su cosmogonía, gobernantes, símbolos, atavíos y costumbres. En la época colonial, los frescos dispuestos en los muros de iglesias, atrios y conventos fungieron como una potente herramienta para asentar el imaginario católico y, con ello, el ethos de la cultura occidental en estas tierras. De la era posrevolucionaria, destaca el llamado Movimiento Muralista Mexicano, a través del cual se buscó la consolidación de una identidad nacional mediante la comisión de pinturas narrativas en edificios públicos. Actualmente, las manifestaciones de arte mural siguen vigentes gracias al trabajo de artistas colectivas y colectivos que, no obstante a la diversidad de técnicas, estrategias visuales y cometidos, siguen encontrando en los muros el soporte ideal para plasmar, a gran escala y en espacios públicos, ideas, historias, conceptos, reclamos, denuncias y más. Porque sí, las paredes hablan. Pero, en el caso concreto de la Ciudad de México, ¿qué lenguajes utilizan?, ¿cuáles son sus estrategias visuales?, ¿a quiénes interpelan?, ¿cuál es su perdurabilidad?, ¿en qué marco legal se insertan?

En el año 2022 se llevaron a cabo una gran cantidad de eventos para conmemorar los cien años del Movimiento Muralista Mexicano, el fenómeno artístico-social que, en palabras de Olga M. Bolufé (2013, p. 48), “ha sido uno de los momentos más brillantes y estudiados en la historiografía artística de la región [...]”. Motivo por el cual consideramos más que pertinente revisitarlo y traerlo al presente a la luz de las miradas críticas de agentes que estudian,

enseñan o participan activamente de la creación contemporánea de imágenes en espacios públicos.

Ante esta coyuntura y con la intención de trazar genealogías e identificar permanencias, cambios y derivas del fenómeno muralista en un México post-pandémico, en 2023, las autoras de este texto, en calidad de directoras editoriales de ANTIDOGMA revista de arte y cultura, dedicamos la cobertura especial del séptimo número de la publicación a analizar y registrar las características de distintas manifestaciones de arte mural actual. Esta sección de la revista, titulada “Las paredes hablan”, recuperó voces y plumas desde la Historia del Arte, la Historia, la Sociología, el Derecho o las propias prácticas artísticas, para arrojar interesantes, aunque no siempre coincidentes, reflexiones. Estas, en varios de los casos, se presentaban en formato de entrevistas que se incluyen en la publicación a través de códigos QR que dirigen, a su vez, al canal de YouTube: Revista Antidogma.



Fig. 1 - Caleidoscopio de artículos contenidos en el no. 7 de ANTIDOGMA revista de arte y cultura.

Si bien la revista abordó el fenómeno en distintas latitudes, tanto dentro como fuera de la República Mexicana – entre las cuales se cuentan Querétaro, Oaxaca, Cancún, Tijuana/San Diego, San Francisco y Reino Unido –, para propósitos del presente trabajo nos limitaremos a revisar artículos centrados en la Ciudad de México. En este marco, inspiradas en la poética del registro del ensayo visual *Mur murs* de Agnès Varda (1981) y tomando la celebración de la primera centuria del Movimiento Muralista Mexicano como pretexto, a lo largo de este texto, realizaremos una revisión de miradas críticas y especializadas para ofrecer un panorama caleidoscópico que aportará tanto lecturas estéticas como socio-políticas sobre este campo de estudio.

Acercamientos al devenir muralista en la Ciudad de México. De la post-revolución a la post-pandemia

Como establece Suzanne Lacy (1995), el arte público contemporáneo ha evolucionado más allá de lo estético para convertirse en un complejo fenómeno cultural en el cual convergen lógicas no sólo artísticas sino también socio-políticas que demandan nuevos y multidisciplinarios enfoques para su análisis. En tanto plataforma de activismo cultural y transformación social, este tipo de arte, al ser accesible para el público general, se ha vuelto un canal directo para reflexionar sobre temas urgentes como el cambio climático, los derechos humanos, la justicia racial y la equidad de género, entre otros.

En América Latina el arte público tiene una larga tradición que Nelly Richard (2000) considera está estrechamente ligada a una política de memoria y de resistencia cultural en aras de sanar los traumas históricos de dictaduras, conflictos armados o luchas sociales. Sin embargo, el caso mexicano, y más concretamente el de la Ciudad de México, tiene tonos y matices particulares que examinaremos y problematizaremos a continuación.

La primera pieza del caleidoscopio la encontramos en el texto “Mural, graffiti y los cambios en sus lenguajes” de César Itzcoatl Guerrero Martínez, alias Dr. Newro (2023). En calidad de Doctor en Ciencias y Artes para el Diseño con especialidad en Semiótica y Hermenéutica de las imágenes, pero también de graffitero y artista urbano, el Dr. Newro hace un breve recorrido histórico por distintas etapas del arte público en nuestro país. Partiendo del movimiento muralista impulsado por José Vasconcelos a principios del siglo XX y cuyo influjo de ideas socialistas es innegable, hasta llegar al más anárquico y contemporáneo graffiti, el autor resalta el carácter profundamente politizado que ha caracterizado a estas manifestaciones visuales (2023, pp. 40-41).

Sin embargo, al adentrarse a analizar las tendencias en la actualidad, este autor identifica que la inclusión de estas manifestaciones en ciertas lógicas de mercado ha producido “tanto la domesticación del graffiti como su integración en lenguajes comerciales e institucionales que han modificado no solo la práctica, sino también su visualización e, incluso, la manera en cómo se le denomina” (2023, p. 40). Y es que, rastreando los orígenes y sincretismos que las prácticas de pintar espacios públicos han experimentado en tierras mexicanas, Guerrero Martínez apunta a la dificultad que enfrenta la academia y demás agentes culturales para definir las y nombrarlas de manera concreta.

Los procesos civilizatorios del lenguaje han intentado llamarle *street art*, arte urbano, gráfica, muralismo, neomuralismo o transgraffiti, en un intento por domesticar aquello que José Manuel Valenzuela Arce y Jorge Sánchez han denominado correctamente como “la última bestia salvaje del arte contemporáneo” (Guerrero, 2023, p. 40).

Ahora bien, lo que más preocupa a este teórico/artista es que, en los últimos veinticinco años, se ha pasado de hacer bombas y tags a hacer murales, “abandonamos los *throw ups* y los *wild styles* por las caras de Frida Kahlo flotando entre flores como una especie de nostalgia por algo que nos identifique como mexicanos” (2023, p.

40). Esta transición de lo que otrora era una actividad ilegal a lenguajes de corte oficialista e institucionalizado, continúa Dr. Newro (2023), ha generado una segregación entre aquellos graffiteros que todavía lo realizan de manera autogestiva y aquellos a quienes, hoy por hoy, empresas o el gobierno mismo, les comisionan murales o gigantografías en las avenidas principales.

Por tal razón, como establece el autor, estas nuevas formas gráficas que inundan la Ciudad de México también han provocado una despolitización tanto de los sujetos creadores como de los espacios, pues los requisitos de las convocatorias parecen tomar como referente un modelo cosmético. Esto es que la evaluación de propuestas mediante las cuales se atribuyen las pintas de muros públicos “va en busca de una cosmética que prevalece sobre la estética; se pide que aquello que se pinte sea “bonito”, “tierno” y “lleno de aves y flores” (Guerrero, 2023, p. 41). Cabe mencionar que este texto se acompaña de sendas entrevistas a un grupo más amplio de artistas urbanos, entre cuyas voces se cuentan la de Herenia González, Luciana Arenas, Nuter, Pablo López, Blacksay, Denisse Escobedo (India), Yuca024, Leo Monzoy, Marilú Muñoz (Luszka) y el propio César I. Guerrero (Dr. Newro).

Por su parte, el muralista, columnista e investigador independiente Polo Castellanos, en su texto “Muralismo y arte público, campos de batalla contra el neocolonialismo” agrega una perspectiva distinta a nuestro mapeo sobre el fenómeno (2023). Interesado en rastrear los alcances y derivas del movimiento pictórico público del proyecto vasconcelista hasta nuestros días, a través de una concepción un tanto maniquea Castellanos vuelve la mirada al pasado para destacar la intromisión de los valores colonialistas estadounidenses en su devenir.

Alrededor de 1959, José Gómez Sicre (1916-1991), un siniestro personaje a cargo del Departamento de Artes Plásticas de la *Panamerican Union*, antecedente de la Organización de Estados Americanos, comenzó a poner las reglas de

lo que artística y políticamente era correcto para el Arte Moderno de acuerdo con su punto de vista: suprimir la figuración, la tradición, la historia y, por supuesto, la política (Castellanos, 2023, p. 46).

Esta nueva ruta – despolitizada y tendiente a la abstracción – que en México sentó sus bases en el llamado grupo de “Ruptura”, fue apagando de a poco el furor por los preceptos y búsquedas de la Escuela Mexicana de Pintura y el Movimiento Muralista Mexicano. Sin embargo, destaca Castellanos, “la tradición muralista, como el agua, encontró las grietas del sistema para seguir fluyendo y replanteando su existencia en el espacio público” (2023, p. 47). De ahí que, a partir de los años sesenta, esta se extendiera por las calles de barrios populares, obreros y campesinos, y se diversificara cada vez más en prácticas comunitarias gracias a colectivos setenteros como Tepito Arte Acá o el Taller de Investigación Plástica (TIP). Y es que, como para este autor existe una constante guerra cultural – la cual es parte de una estrategia neocolonial de las potencias mundiales por borrar la historia, la cultura, las expresiones y la memoria de los pueblos –, el espacio público es uno de sus principales campos de batalla. Así, con la conciencia de que a un pueblo sin memoria es fácil someterlo, invadirlo y colonizarlo, a Castellanos – al igual que a Guerrero – le preocupa tanto la proliferación de un arte políticamente correcto y deslavado de contenido, como la noción de una supuesta democratización del espacio público. Cuando, en realidad, este sigue controlado por poderes políticos y económicos alineados a ideales neoliberales. En este sentido, apuntando a las pintas decorativas que hoy abundan en la Ciudad de México y que derivan de eso que Guerrero llama “actos de politiquería y acarreo de votos” (2023, p. 41) y Castellanos “terrorismo cultural de Estado” (2023, p. 47), ambos autores apelan al regreso de ese carácter contestatario y revolucionario del arte público primigenio.

En esta misma línea, en el texto “Robo, plagio y destrucción. Creadores y artistas vulnerados” Pablo Ángel Lugo (2023) – Doctor en Arte y primer y único Perito en Arte Público del Consejo de la Judicatura Federal – afirma que, en muchas ocasiones, el arte público

en México es utilizado como herramienta de propaganda y comercialización, realidad que ha generado importantes conflictos entre política y cultura. Ejemplo de esto es que “quienes se dedican al arte público se enfrentan a la disyuntiva de producir creativamente o ser mano de obra para agencias publicitarias que, aprovechándose de la estrategia de aparentar que es arte, evitan los impuestos por publicidad exterior” (Lugo, 2023, p. 48). Asimismo, subraya que la falta de criterios institucionales para el entendimiento y valoración del arte público, y el consecuente descuido y falta de protección de este – en tanto patrimonio cultural nacional – por parte de autoridades municipales, estatales y federales suponen un gran problema (2023, pp. 48-49).

En la entrevista que desde ANTIDOGMA realizamos con Lugo (2023) y que incluimos mediante un QR para ampliar los contenidos de su texto, el autor ahonda en los entuertos legales – además de resaltar el descontento social generalizado – que, entre 2021 y 2022, desató la medida de Sandra Cuevas – entonces dirigente de la Alcaldía Cuauhtémoc en la Ciudad de México – a través de la cual, so pretexto de realizar trabajos de mejoramiento en mercados públicos, se eliminaron rótulos, murales y demás obras de arte público, sin previo aviso o consulta con la comunidad. Este hecho – que afortunadamente se divulgó mucho en medios y redes sociales – dejó de manifiesto el desprecio y la discriminación a la que se suelen enfrentar quienes hacen arte en las calles. Entre ellos, el autor destaca el caso del reconocido artista urbano Carlos Segovia, alias Sego, a quien, en esa misma cruzada propagandística de la entonces alcaldesa, las autoridades pisotearon sus derechos al borrar con pintura roja su mural “Mujer en diálogo con el progreso”, realizado en el Mercado Juárez. Y es que él mismo, en calidad de perito, acompañó la demanda del artista ante la justicia de la Ciudad de México, sin llegar a resoluciones claramente restaurativas.

Revisiones feministas: recuperaciones, lenguajes y nuevas potencialidades

El feminismo en tanto postura crítica ha supuesto el giro teórico más trascendente de los últimos cincuenta años. Desde ahí, aportando un sesgo distinto, en “Muros que nunca callan: entre el pasado y el presente”, Rocío Castro Jiménez (2023) – escritora, pedagoga y antropóloga de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la UNAM – se aleja de las visiones arriba mencionadas para arrojar luz sobre aspectos más positivos del arte público en la actualidad. Partiendo de la entrevista realizada a Marisol Argüelles (2023), entonces directora del Museo Mural Diego Rivera y actualmente al frente del Museo de Arte Carrillo Gil, la cual también se incluyó mediante un QR en el texto, la autora afirma que, sin importar si se hace legal o ilegalmente, hoy en día existe una toma generalizada de los espacios públicos – sean estos físicos o digitales – por parte de la sociedad civil. Así, destaca cómo esta ya no es mera espectadora sino co-creadora en toda regla de la imaginaria común que viste los muros de nuestra ciudad. Por tanto, a sus ojos, las características más relevantes del muralismo contemporáneo son: intervenir las calles narrando principalmente la cotidianidad y las historias no hegemónicas, y registrar los cambios y las continuidades de esas narrativas en los espacios públicos (Castro, 2023, p. 34).

Para reforzar su decir, Castro aborda ejemplos concretos de murales realizados en las calles de la capital como son “Fuerza y lucha mazahua” y “Orgullo otomí” pues ambos plasman historias de migración y resistencia comunitaria, o aquellos realizados por mujeres privadas de su libertad en el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla. Además, su texto – claramente inspirado por la visión abierta planteada por Argüelles en la entrevista – se detiene de manera particular en dos asuntos. El primero es dejar de manifiesto la participación que tuvo la guatemalteca Rina Lazo en la realización del famoso mural de Diego Rivera “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1947) que resguarda el Museo Mural; el segundo, es vincular y poner a dialogar esa reconocida obra con los graffitis y las pintas realizadas por mujeres – como reacción en contra de las violencias

machistas – en las zonas aledañas a dicho recinto. Pues cabe destacar que, ubicado en la zona centro de la Ciudad de México, ese espacio consagrado al muralismo clásico convive todos los días con los registros que dejan las marchas y las protestas sociales en nuestro país.

Por su parte, Patricia Quijano Ferrer – muralista, tallerista y facilitadora creativa – plasma en un tono auto-testimonial la manera en la que, en calidad de artista-investigadora, recibió su “primer baño de realidad patriarcal” en La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. En su texto “Nosotras en la pintura mural” (2023, pp. 42-43) ella relata cómo en 1999, al querer registrar su tesis de licenciatura con el título “La mujer en la pintura mural”, recibió la negativa por parte de un profesor varón que afirmaba que no existían mujeres muralistas. Si bien su tesis terminó llamándose “Autorretrato: La obra mural de Patricia Quijano”, la cual no se limitó a hacer una narración de su trabajo personal sino que también rastreó y rescató las obras de mujeres muralistas que la antecedieron, entre quienes se cuentan María Izquierdo, Aurora Reyes, Fanny Rabel y Rina Lazo, por mencionar solo algunas.

Sin embargo, más allá de una revisión histórica del Movimiento Muralista Mexicano, la autora también deja de manifiesto la importancia de cuestionar los parámetros del arte mural en términos de contenidos y técnicas de realización para pensar maneras más pertinentes de nombrarlo. Y es que, como la también profesora pudo comprobar a lo largo de sus diecisiete años de dar clases en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, las nuevas generaciones parecen interesarse más por el graffiti mural, las plantillas, las calcomanías y otras expresiones artísticas en las calles. De ahí que, en 2007, ella misma propusiera cambiar el nombre de su materia de “Pintura mural” a “Arte público”, por considerarla una categoría más incluyente (Quijano Ferrer, 2023, p. 43).

Además, en aras de trazar otras genealogías y de ampliar la difusión de esta línea de saberes, es importante subrayar que, para acompañar el artículo de Quijano Ferrer, en ANTIDOGMA también realizamos una entrevista con ella (2023) y digitalizamos su tesis

para incluir ambos materiales en la revista, mediante sendos QR. Y es que su investigación fue un trabajo señero en el rescate de las mujeres muralistas en México y, por tanto, ha servido de sustento bibliográfico para subsecuentes pesquisas. Entre ellas se cuenta la de la Dra. Dina Comisarenco Mirkin; autora que también forma parte de nuestra revisión caleidoscópica con su texto “Las muralistas en México y la invisibilización histórica como violencia” (2023).

En él, a través de una revisión crítica de la historiografía existente, la historiadora del arte, confirmando lo establecido por Quijano Ferrer, deja de manifiesto que el borramiento de las mujeres muralistas en la narrativa oficial durante los siglos XX y XXI no supone simplemente un sesgo inocente, sino una forma de violencia de género franca.

En la historia del arte, estos mecanismos suelen tomar distintas formas tales como el más extremo y frecuente que es la omisión completa de las artistas mujeres y de sus obras públicas de la mayor parte de las narraciones historiográficas, no solo de las panorámicas, sino también de las especializadas en la historia del muralismo mexicano; la sola mención del nombre de las artistas, dentro de un conjunto más amplio de creadores, sin añadir información sobre sus carreras y logros profesionales, sugiriendo así que estos no son significativos; y también, en la poco frecuente reproducción de sus obras, que generalmente no incluye explicaciones escritas sobre sus temáticas y estilos, como sí se suele hacer en el caso de las obras de autoría de los artistas varones (Comisarenco Mirkin, 2023, p. 54)

A decir de esta investigadora, los flagrantes vacíos y olvidos han traído consigo consecuencias muy particulares en el imaginario colectivo: por un lado, impiden el acceso a una genealogía clara y completa del desarrollo del arte público nacional y, por otro, “naturalizan y reafirman el prejuicio que sostiene que la reproducción y las actividades domésticas son los únicos ámbitos de realización personal posibles para las mujeres” (2023, p. 54). De tal suerte que,

con este pequeño pero trascendental giro, Comisarenco exhorta a revertir la desigualdad de género que caracteriza este campo de estudio a través de distintos ejercicios como: la escritura, la investigación, el desarrollo de exposiciones, la intervención en espacios públicos y la educación.

Siguiendo esta línea, pero enfocándose en la realidad contemporánea, la socióloga y graffitera Alejandra Atrisco Amilpas, alias Bixablu, en su texto "Pasos femeninos. Un recorrido por el movimiento artístico mexicano hecho por y para mujeres" (2023) apunta a la manera en la que la toma de espacios públicos para la ejecución de intervenciones artísticas ha ido dejando atrás el sesgo vandálico que le acompañaba, para considerarse, cada vez más, un campo de estudio clave para la comprensión de los procesos culturales de nuestro tiempo. Asimismo, ella exalta el papel preponderante que han jugado las mujeres para impulsar una gráfica mexicana que plasma sobre los muros de nuestra ciudad cuestionamientos entorno a los estereotipos y prejuicios de género, las identidades sexuales, la relación con el medio ambiente y, sobre todo, en torno a la violencia patriarcal.

En este sentido, Atrisco (2023, p. 37) hace alarde de la capacidad organizativa, autogestiva y solidaria mediante la cual, desde hace poco más de diez años, mujeres graffiteras han logrado consolidar una red de festivales entre los cuales destacan "Feminem", pionero en la apertura de espacios para chicas, "Juntas hacemos más", cuya segunda edición logró cerrar una de las vías más importantes de la ciudad de México y el Encuentro Nacional de Mujeres en las Intervenciones en las Calles (ENAMUICA) el cual, encabezado por Citlali Morán, es un interesante esfuerzo que reúne, estudia y da a conocer el trabajo de mujeres dedicadas al arte público.

Sin embargo, consciente de las luces pero también de las sombras, Bixablu reconoce que, de manera un tanto incongruente, algunas de las iniciativas que se consolidan en nombre de la visibilización y del combate a ciertas violencias, continúan replicando lógicas de exclusión para las mujeres creadoras. Pues, en sus propias palabras,

“aunque cada vez hay más mujeres con calidad artística, los proyectos siguen beneficiando prioritariamente a hombres en términos de trato, salario y credibilidad profesional” (2023, p. 37).

Por esto, en lo que a mujeres pintando en las calles de la Ciudad de México se refiere, merece la pena traer a colación ciertas estadísticas. En esta ocasión nos limitaremos a aquellos datos que Patricia Quijano Ferrer comparte en su texto y que obtuvo a partir de las entrevistas que ha realizado con determinados grupos de chicas, a largo de más de cinco años de acompañamiento. Esta labor por la cual la propia Citlali Morán ha investido a la también muralista con el título honorario de “morra mayor” arroja la siguiente numeralia:

El promedio de edad de estas mujeres es de 32 años y llevan un promedio de 4 años participando en las calles. El 50% de ellas son egresadas de alguna escuela de arte o diseño y el otro 50% lo conforman administradoras, antropólogas, geógrafas, ingenieras, teatreras, sociólogas, raperas y algunas sin estudios. Todas reportan haberse conocido a través de las redes sociales. El 50% de ellas se asume como feminista; la otra mitad, sin decantarse, se manifiesta en contra de las que llaman “femichistas”, por considerarlas mujeres patriarcales. En cuanto a su procedencia, 55% son mujeres de provincia, 32% son de la Ciudad de México y 13% son extranjeras que llegaron a la capital, atraídas por las convocatorias de encuentros de mujeres en el arte público (Quijano Ferrer, 2023, p. 43).

En la entrevista que realizamos en 2023 para acompañar el texto “Pasos femeninos...” mediante un QR y complementar así el sondeo caleidoscópico de la cobertura especial, tuvimos la oportunidad de escuchar las voces de la propia Bixablu, AraMeu, Nescia y Citlali Morán, cuatro de esas muchas mujeres que, hoy por hoy, están vistiendo y gestionando los muros de la capital mexicana. Para ellas, sobre todo después de la pandemia, las intervenciones en el espacio público, no solo son una forma de expresión artística, sino también una herramienta poderosa para movilizar a las comunidades y generar cambios sociales, pues visto está que ése que, históricamente, ha sido un territorio negado a las mujeres actualmente está siendo tomado por ellas para plasmar sus creaciones.



Fig. 2 - Proceso de diseño de la portada del número 7 de ANTI DOGMA revista de arte y cultura a partir de la obra *Justicia, paste-up* realizado por Cerrucha en la Ciudad de México en 2019.

Tal es el caso de Cerrucha, artista que se ha posicionado como una de las más visibles dentro del arte feminista en México y cuya presencia también atravesó el número 7 de la revista no solo a través de un artículo y una entrevista – incluida mediante un QR –, sino también engalanando con una de sus piezas la portada.

En el texto titulado “Ser parte de la historia. Entrevista a Cerrucha” la historiadora del arte y candidata a Doctora por la Universidad de Berna, Georgina Sánchez Celaya (2023), comenta cómo su obra aborda de manera explícita la violencia de género y los feminicidios, temáticas que trata a través de intervenciones en el espacio público y en colaboración con colectivos feministas. Y es que el arte de Cerrucha no solo es una denuncia, sino también un acto de resistencia y empoderamiento que vincula la creatividad con el activismo; para ella es crucial habitar las calles mediante “acciones participativas” para hacer frente a algún problema social.

En la entrevista que realizamos a la artista (2023) – adjunta también en la revista mediante un QR – deja claro que le interesan este tipo de prácticas porque considera mucho más divertido desple-

gar los dispositivos de sus piezas o proyectos en espacios abiertos donde no entran en juego las dinámicas de museos o galerías cerradas. Para ella, aunque públicas, estas instituciones operan desde lógicas excluyentes en términos de oferta y de públicos. “Me refiero a que muchas personas no se sienten bienvenidas en estos espacios (...) eso por un lado, y por otro, el mismo mundo del Arte contemporáneo, así, con A mayúscula, aparte de ser muy elitista no le da cabida a la práctica social, que es este arte que hace activismo y que sí tiene algún tipo de incidencia” (Cerrucha, 2023).

En este sentido, Cerrucha lamenta que actualmente tanto la retórica como las medidas de protección del gobierno de la Ciudad de México estén más orientadas al cuidado de los monumentos que a garantizar los derechos y la dignidad de las mujeres que sufren algún tipo de violencia. Por eso, la artista apunta de manera clara y contundente: “los muros (metafóricos) en el espacio público y en las instituciones han crecido y se han multiplicado, impidiendo la comunicación abierta entre sociedad civil y autoridades; de ahí que haya que seguir insistiendo en intervenirlos con nuestras imágenes y consignas. Tenemos que poner el cuerpo, estar presentes y hacernos escuchar” (Sánchez Celaya, 2023, p. 61).

La pieza con la que cerraremos esta revisión caleidoscópica tiene que ver con una relectura feminista de ciertos aspectos legales del arte público. El pasado 16 de agosto de 2019, en la capital mexicana, tuvo lugar una gran manifestación feminista a partir de la cual se suscitaron muchos debates entorno al tratamiento de ciertos monumentos históricos. En el artículo “Derecho de autor, pintas y muros”, Silverio Sandate Morales (2023), abogado especialista en derechos autorales, analiza los eventos acaecidos a través de una lupa muy particular.

La marcha que tuvo lugar en el centro de la ciudad dejó a su paso pintas e intervenciones en diversos muros y monumentos del famoso Paseo de la Reforma. Sin embargo, aquel que más visibilidad mediática tuvo fue la emblemática “Victoria alada” – monumento

mejor conocido como “Ángel de la Independencia” – pues sobre su basamento cientos de mujeres plasmaron su rabia con *sprays* de colores chillantes que alteraron su imagen solemne y le proveyeron de una estética (momentánea) muy interesante. Algunas de las consignas rezaban frases como: “Estado feminicida”, “Nunca más tendrán la comodidad de nuestro silencio”. “La patria mata”, “Con nosotras no se juega” o “No se va a caer, lo vamos a tirar”.

Narra Sandate Morales (2023, p. 33) que, cuando grupos de policí-
as intervinieron con el propósito de detener a las responsables de esas acciones, la multitud de mujeres exclamó un grito unánime y contundente que se escuchó por todo lo alto en las calles: ¡fuimos todas! Un “fuimos todas” que cambió el tenor de la situación ya que no solo hizo imposible la encomienda de las fuerzas del orden, sino que también posibilitó que un acto que en primera instancia fue leído como vandálico, tomara un cariz de manifestación creativa de autoría colectiva.



Fig. 3 - Fotografía de Reyna Aguiar Basurto tomada durante la marcha feminista del 16 de agosto de 2019.

Así, a decir del autor, más allá de la retórica oficial condenatoria, la frase/acción en comentario promovió un análisis crítico que, por un lado, validó preguntas por la pertinencia o no de borrar lo nuevo so pretexto de “limpiar” o “restaurar” la obra subyacente y, por otro, evidenció la relación asimétrica entre las diversas formas de arte público. Ante esto, Sandate Morales establece que:

La Ley Federal del Derecho de Autor nos dice que todas las obras gozan de protección “desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material, independientemente del mérito, destino o modo de expresión”. Asimismo, se atribuye el derecho de “Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella” (2023, p. 33).

Sin embargo, a pesar de estas disposiciones, las pintas de la “Victoria alada” se terminaron eliminando. Y es que, como lo demostró también el perito Pablo Ángel Lugo en su artículo, aunque la Ley no establezca un sistema específico de ponderación o valoración de obras, claramente hay manifestaciones que parecen importar más que otras; o lo que es lo mismo: no todas las manifestaciones artísticas son iguales ante la ley. Realidad que, sin duda, en lo que a arte público respecta, puede dar pie a profundas reflexiones que, no obstante, este caleidoscopio ya no abarcará.

Reflexiones de cierre

El número siete de ANTIDOGMA, en la sección “Las paredes hablan”, destaca el arte urbano y, más concretamente, el muralismo – en sus distintas épocas y facetas – como un vehículo de transmisión cultural. Sin embargo, como se puede observar a lo largo de esta revisión multidisciplinaria, las dinámicas, estrategias, prácticas y contenidos que circundan este fenómeno creativo son tan variados que resulta difícil hacer una lectura homogénea del mismo.

En ese sentido, al ir girando el caleidoscopio, analizamos posturas que sostienen que las paredes, como soportes, permiten una conexión directa con la cotidianidad de las comunidades, exaltando así el poder transformador de estos gritos visuales – capacidad de denuncia, de movilización, de fomento de conciencia crítica etc. –; pero también escuchamos otras, menos optimistas, que se muestran preocupadas tanto por la cosmetización como por cooptación comercial y política – en el sentido más rancio del término – de los espacios comunes.

En esta misma línea, la revista también pone énfasis en la importancia de las colaboraciones entre artistas y comunidades locales, señalando que estas sinergias son clave para que el arte público mantenga su relevancia; y, a su vez, subraya los puntos ciegos de nuestras leyes, evidencia el desconocimiento de las autoridades sobre la materia y denuncia su incapacidad para enfrentar querellas y/o proteger obras o artistas.

No obstante, más allá de este poco concluyente contrapunteo, lo que más deja en evidencia es que el arte público es, a pesar de todo, un espacio de mayor inclusión pues, a través suyo, sectores marginados pueden hacerse visibles, manifestar su rabia ante las injusticias y, ultimadamente, resistir. Lo cual es particularmente relevante en la inmensa, caótica y mágica Ciudad de México, urbe donde movimientos sociales y colectivos de mujeres, jóvenes y comunidades indígenas utilizan el espacio público para manifestar sus luchas y reivindicaciones a través del arte.

Referencias

Atrisco Amilpas, A. (2023, mayo). Pasos femeninos. Un recorrido por el movimiento artístico mexicano hecho por y para mujeres. *ANTI-DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 36-37.

Bolufé, O. M. (2013, 5 de julio). Revisitaciones al muralismo mexicano

desde América Latina y el Caribe. *Niérika*, revista de estudios de arte de la Universidad Iberoamericana, 4 (Re-visiones del Muralismo), 48-67.

Castro Jiménez, R. (2023, mayo). Muros que nunca callan: entre el pasado y el presente. *ANTI DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 34-35.

Comisarenco Mirkin, D. (2023, mayo). Las muralistas en México y la invisibilización histórica como violencia. *ANTI DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 54-55.

Guerrero Martínez, C. I. (2023). Mural, graffiti y los cambios en sus lenguajes. *ANTI DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 40-41.

Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (segunda edición). Bay Press.

Lugo, P. A. (2023, mayo). Robo, plagio y destrucción. Creadores y artistas vulnerados. *ANTI DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 48-49.

Quijano Ferrer, P. (2023, mayo). Nosotras en la pintura mural. *ANTI DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 42-43.

Richard, N. (Ed.). (2000). *Política y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio.

Sánchez Celaya, G. (2023, mayo). Ser parte de la historia. Entrevista a Cerrucha. *ANTI DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 60-61.

Sandate Morales, S. (2023, mayo). Derechos de autor, pintas y muros. *ANTI DOGMA* revista de arte y cultura, 7 (Las paredes hablan), 33.

Material audiovisual

ANTiDOGMA Arte y Cultura A.C. (2023, 26 de junio). *Bixablu, Ara-Meu, Citlali Morán y Nescia: arte urbano, graffiti, gestión cultural y murales* [Video]. YouTube. https://youtu.be/rO5qdTtaHUM?si=M-vAHABNB_XUtIR-X

ANTiDOGMA Arte y Cultura A.C. (2023, 26 de junio). *Entrevista a Cerrucha, fotógrafa, feminista y activista cultural* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/jW8k8IU1-Xs?si=6Aakv7LE4aDCiDQh>

ANTiDOGMA Arte y Cultura A.C. (2023, 26 de junio). *Entrevista a Pablo Ángel Lugo Martínez* [Video]. YouTube. https://youtu.be/lv1SmXy_AaQ?si=htGu3RC1_OoZZqf-

ANTiDOGMA Arte y Cultura A.C. (2023, 26 de junio). *Entrevista a Patricia Quijano, muralista y artista plástica* [Video]. YouTube. https://youtu.be/47XBG_obXRY?si=GKR210VI1DYSx_Ms

ANTiDOGMA Arte y Cultura A.C. (2023, 26 de junio). *Herenia, Luciana, Nuter, y Blacksay, artistas: ilustración, arte urbano, plástico, graffiti, murales* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/l7qu7lkJKy8?si=5xNApoYWpFdIcNkl>

ANTiDOGMA Arte y Cultura A.C. (2023, 26 de junio). *India, Yuca024, Leo Monzoy, Luzka, y Dr. Newro: arte urbano, graffiti, murales y gestión cultura* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/sKo-A63Rjwjg?si=bY2AGV25VSoxynJS>

ANTiDOGMA Arte y Cultura A.C. (2023, 26 de junio). *Marisol Argüelles directora Museo Mural Diego Rivera y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo* [Video]. YouTube. https://youtu.be/laj-DYojdOfg?si=t3pa1C-zyp_3deKi

Varda, A. (Directora). (1981). *Mur murs* [Documental]. Ciné-Tamaris.

El arte urbano como agente de transformación del espacio público del Barrio de Jalatlaco en el centro histórico de Oaxaca

A arte urbana como agente de transformação do espaço público do bairro de Jalatlaco, no centro histórico de Oaxaca

Urban art as an agent of transformation of the public space of the Jalatlaco neighborhood in the historic center of Oaxaca

Luz Cecilia Rodríguez Sánchez

Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, México

RESUMEN

El arte urbano ha surgido como una forma significativa de expresión cultural en entornos urbanos, transformando el espacio público y facilitando la apropiación y resignificación de diversos lugares. Este artículo explora el impacto del arte urbano en el centro histórico de Oaxaca, México, específicamente en el Barrio de Jalatlaco, donde en las últimas dos décadas las múltiples intervenciones gráficas han modificado notoriamente la imagen urbana, condición que lo ha hecho acreedor a la denominación de Barrio Mágico. Dadas las peculiaridades del caso, se buscó analizar las características y evolución del arte urbano en esta área. La investigación incluye los resultados obtenidos en un levantamiento y catalogación de 140 intervenciones identificadas en el último bimestre del 2024, destacando su diversidad técnica y temática, y su contribución a la construcción de un paisaje urbano dinámico y contemporáneo, que nos habla de la capacidad que tiene el arte urbano para resignificar espacios y dotarlos de una nueva identidad.

Palabras clave: arte urbano, espacio público, centro histórico, imagen urbana, Oaxaca

RESUMO

A arte urbana surgiu como uma forma significativa de expressão cultural em ambientes urbanos, transformando o espaço público e facilitando a apropriação e a resignificação de diversos lugares. Este artigo explora o impacto da arte urbana no centro histórico de Oaxaca, México, especificamente no Barrio de Jalatlaco, onde, nas últimas duas décadas, as múltiplas intervenções gráficas modificaram notoriamente a imagem urbana, condição que lhe rendeu a designação de Barrio Mágico. Dadas as peculiaridades do caso, procuramos analisar as características e a evolução da arte urbana nessa área. A pesquisa inclui os resultados obtidos em um levantamento e catalogação de 140 intervenções identificadas nos últimos dois meses de 2024, destacando sua diversidade técnica e temática, e sua contribuição para a construção de uma paisagem urbana dinâmica e contemporânea, o que nos fala da capacidade da arte urbana de resignificar espaços e dar-lhes uma nova identidade.

Palavras-chave: arte urbana, espaço público, centro histórico, imagem urbana, Oaxaca

ABSTRACT

Urban art has emerged as a significant form of cultural expression in urban environments, transforming public space and facilitating the appropriation and resignification of diverse places. This article explores the impact of urban art in the historic center of Oaxaca, Mexico, specifically in the Barrio de Jalatlaco, where in the last two decades the multiple graphic interventions have notoriously modified the urban image, a condition that has earned it the designation of Barrio Mágico (Magic Neighborhood). Given the peculiarities of the case, we sought to analyze the characteristics and evolution of urban art in this area. The research includes the results obtained in a survey and cataloging of 140 interventions identified in the last two months of 2024, highlighting their technical and thematic diversity, and their contribution to the construction of a dynamic and contemporary urban landscape, which speaks of the ability of urban art to resignify spaces and give them a new identity.

Keywords: urban art, public space, historic center, urban image, Oaxaca

Luz Cecilia Rodríguez Sánchez es Profesora investigadora de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca. Arquitecta con maestría en Ciencias y Artes para el Diseño por la Universidad Autónoma Metropolitana, Doctora en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

<https://orcid.org/0000-0002-1546-9050> | cecil.rs@gmail.com | lrodriguez.cat@uabjo.mx

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© 2025 Luz Cecilia Rodríguez Sánchez

Introducción

El arte urbano como práctica de expresión artística y, por ende, cultural, se ha convertido en un fenómeno que se ha hecho presente en diversas ciudades, bajo diferentes contextos y escalas, por lo cual se ha tornado en un tema que ha sido abordado en el ámbito académico desde diferentes aristas, ya sea desde la historia del arte y la cultura visual, desde la sociología y la antropología urbana, o desde el urbanismo.

Ahora bien, dado el impacto que ha tenido el arte urbano en determinadas ciudades, surge el interés por indagar acerca de cómo estos actos de intervención del entorno se han traducido en prácticas de apropiación del espacio público y en generadores de identidad urbana, al tiempo que han dado origen a nuevos referentes y resignificando ciertos lugares.

De ahí que este trabajo busque reflexionar acerca de la transformación del paisaje urbano a través del llamado arte urbano en un entorno de carácter histórico, como lo es el centro histórico de Oaxaca, México, el cual atraviesa desde hace más de una década un proceso de transformación de su imagen producto de la presencia de intervenciones de gráfica urbana en diversos muros del casco histórico, de manera específica en el Barrio de Jalatlaco (Fig. 1).



Fig. 1 - Ejemplo de arte urbano en el barrio de Jalatlaco, Oaxaca, 2023.
Fotografía: Autora.

Si bien, la presencia de múltiples intervenciones en las fachadas provoca una evidente modificación de la imagen urbana tradicional, también constituye un acto de resignificación del espacio, puesto que transforma la manera en que estos espacios son percibidos, utilizados y valorados, tanto por los habitantes como por los visitantes.

A fin de contextualizar el tema en primer lugar se propone establecer un breve y general marco de referencia, para desde un inicio establecer qué es arte urbano; posteriormente se abordarán los conceptos de centro histórico y espacio público, para así, una vez establecido el andamiaje, poder ahondar en la manera en cómo se ha presentado el fenómeno del arte urbano, en el centro histórico de Oaxaca de Juárez, particularmente en el Barrio de Jalatlaco, para ello realizó un levantamiento y catalogación de las intervenciones concentradas en el área, a través del cual fue posible caracterizar de manera puntual cuáles son las particularidades que ha tenido la intensa presencia del arte urbano en dicho barrio.

Breve caracterización del Arte urbano

Si bien el objetivo de este apartado no es el de exponer un estudio historiográfico sobre el origen, evolución y desarrollo de arte urbano, sí es necesario hacer referencia a ciertas nociones que permitan enmarcar desde qué enfoque es que se aborda el fenómeno del arte urbano.

Para empezar, el arte urbano al que se hace referencia en el presente trabajo es aquel que alude a la gráfica urbana, entendida ésta como todas aquellas intervenciones de carácter gráfico que son realizadas sobre los muros de las fachadas de diversos inmuebles. Así mismo, es importante subrayar que la falta de una definición consensuada o aceptada unánimemente por aquellos que se dedican a su estudio exige que se esboce un marco de referencia para su análisis. Puesto que su naturaleza tan heterogénea e inconstante dificulta una conceptualización única, dada la polisemia

que lo caracteriza. No obstante, para comprender su condición, es importante considerar la larga historia de la comunicación gráfica informal que ha permeado diversas civilizaciones y latitudes, cuyo común denominador reside en su espontaneidad, el anonimato y su efímera existencia que un origen lo definía (Gama-Castro & León-Reyes, 2016), aunque con el paso del tiempo estos atributos se han visto modificados y adaptados a nuevas realidades.

Ahora bien, este fenómeno no es reciente, sino una práctica que ha ido evolucionando, se ha transformado tanto en su cantidad y como en su calidad artística, al mismo tiempo que se ha diversificado respecto a sus escenarios y sus públicos. Como ya se mencionó anteriormente, el arte urbano al que se hace referencia es aquel que se manifiesta como gráfica urbana, puesto que el arte urbano es un concepto bastante amplio que involucra diversos tipos de intervenciones y expresiones que van desde el *graffiti* hasta instalaciones o performances (Abarca, 2009), se tiene como común denominador que se manifiesta en un espacio público por iniciativa exclusiva del artista, sin control institucional.

Si bien esta definición, resulta actualmente un tanto ortodoxa, dado que desde sus inicios a la fecha se trata de un fenómeno que ha evolucionado y ha dado lugar a diferentes variantes, como lo es la inherente ilegalidad que los caracterizaba en su origen, actualmente no es una condicionante del mismo, pues en diversas ciudades existe un acuerdo previo entre artista y propietario para materializar la intervención, que en ocasiones es previa solicitud del mismo propietario del inmueble. De ahí que Bengsten (2017) señale que, a diferencia de la concepción original que lo ligaba a la ilegalidad, ahora el arte urbano puede llegar a involucrar patrocinios y encargos directos. Por lo tanto, la percepción del arte urbano y la manera de entenderlo varía a partir de la perspectiva que se tenga ya sea como artista, como autoridad, como crítico, o como espectador, lo que imposibilita, y al mismo tiempo hace inviable, el intento de generar una definición unívoca. Sin embargo, a fin de allanar el camino, para los fines de este texto, y en línea con

las palabras de Bergsten (2017), este trabajo define el arte urbano como intervenciones gráficas efímeras en muros exteriores de acceso público.

En lo que respecta a su origen, el arte urbano emerge a finales del siglo XX como una evolución del *graffiti*, buscando mayor aceptación social, siendo uno de los puntos de inflexión la exposición "*Post-Graffiti*" realizada en 1983 en la Sidney Janis Gallery, en Nueva York (San Juan, 2018). Este evento marcó el inicio de la institucionalización del *graffiti*, antes definido por la ilegalidad e informalidad, puesto que la intervención efímera y clandestina de muros se transformó en un "*proceso artístico*" consensuado entre artistas, propietarios y autoridades, lo que a su vez se vio impulsado por campañas publicitarias que vieron en este tipo de intervenciones una estrategia efectiva de llegar a diferentes públicos. Este cambio de percepción respecto a lo que en un inicio era considerado vandalismo, dio lugar a una nueva connotación: arte urbano (San Juan, 2018, p. 196).

Varios autores han abordado este proceso a través del cual el *graffiti* se convirtió en el preámbulo del hoy denominado arte urbano, por ejemplo, Manco (2002), en *Stencil Graffiti*, describe la evolución de éste hacia el arte urbano, considerando al primero como fase inicial y catalizador del segundo. Lewisohn (2008), aunque identifica el arte urbano como subgénero del *graffiti* destaca sus diferencias, pues establece una línea divisoria al recalcar que el arte urbano se caracteriza por su conexión con el contexto y la interacción con el público, a diferencia del *graffiti*, que suele dirigirse a grupos específicos con un lenguaje y un código particular.

En este sentido, el arte urbano entendido como parte de un proceso de evolución del mismo *graffiti*, no sólo en el aspecto material en cuanto a las técnicas empleadas, sino también conceptual, puede ser considerada como una evolución que se produce con la intención de domesticar el *repudiado graffiti*, a fin

de transformarlo en un acto de intervención del espacio urbano más digerible que no necesariamente fuese equiparable a un acto vandálico o criminal, lo cual supuso un cambio en cuanto a los materiales y a las técnicas empleadas, dando lugar a una diversificación respecto al tipo de intervenciones y a los ejecutores de las mismas.

En un inicio, este acto, no correspondió a una transformación en la manera en cómo era recibido por la ciudadanía y las autoridades, puesto que al implicar una alteración del *status quo*, se reaccionó equiparándolo con el *graffiti* y, por ende, fue criminalizado, condición que ha ido cambiando hasta llegar a ser más tolerado tanto por autoridades como por la ciudadanía misma.

En cuanto a las diferentes categorías que giran en torno al *graffiti*, es un tanto arriesgado intentar determinar una frontera entre ellas, pues no es posible clasificarlas de forma determinante a fin de identificar qué es y qué no es arte urbano. “La diferenciación entre graffiti y arte callejero suele ser arbitraria. El arte callejero [...] a menudo lo practican personas que están o han estado implicadas en la subcultura del graffiti” (McAuliffe, 2012); sin embargo, en el ámbito de lo legal, la diferenciación es un tanto compleja, específicamente en la normativa urbana, pues no hay un acuerdo que establezca una diferenciación, pues es ante todo una cuestión de percepción y valoración subjetiva de carácter personal y cultural.

Por consiguiente, después de este preámbulo general se parte de que el arte urbano es resultado de una intervención premeditada en el espacio público, a través de la cual se manifiesta un modo de apropiación de éste, aprovechando su valor social y urbano. Así mismo, reconoce y enaltece su condición de multifuncionalidad, como lugar de encuentro y expresión, lo cual lo convierte en un medio idóneo para la comunicación cultural, política y social, que le permite acceder a diversos públicos (De la Cruz & Rodríguez, 2015).

Ahora bien, la relación entre arte urbano y espacio público es crucial, puesto que cualquier intervención gráfica, de esta índole, establece una interacción inmediata con el entorno, lo cual constituye desde su inicio, más allá de sus cualidades estéticas, una afectación a la imagen del barrio capaz de generar nuevos significados (García Gayo, 2019).

Binomio urbano: centro histórico y espacio público

Entender la complejidad de un centro histórico, requiere ir más allá de las definiciones formales, como bien lo señala Chatelion (2008) para comprender la esencia de los centros históricos como elementos urbanos, es importante partir de que son resultado de un proceso de evolución y transformación de la forma y de las dinámicas urbanas. Si bien el concepto de centro histórico se formaliza en el periodo de la posguerra durante la primera mitad del siglo XX, a modo de respuesta a los trabajos de reconstrucción que se efectúan en las ciudades europeas y a la expansión urbana que se traduce también en un incremento de la densidad edificatoria producto de los efectos de la revolución industrial, las migraciones del campo a la ciudad y de una serie de cambios que experimenta la sociedad, lo cual se va a manifestar en diversas latitudes. Ante este escenario surge la preocupación y la necesidad de preservar las partes más significativas de las ciudades, entendidas como depósitos culturales y testimonios históricos, en un momento en que estas zonas corrían peligro de verse desbordadas por una serie de transformaciones, que si bien se evidencian en el aspecto físico, también se van a traducir en nuevas dinámicas urbanas, lo cual a su vez tendrá como resultado el surgimiento de una diferenciación entre la ciudad fundacional y la conformación de las periferias urbanas, que si bien en términos espaciales dieron lugar a la consolidación de un centro urbano con cualidades urbano arquitectónicas particulares, lo cual no sólo provocará una diferenciación espacial y geográfica, sino también funcional, en donde las cualidades patrimoniales de los edificios y del conjunto en general se coinvertirán en una determinante para conformar lo que actualmente se denomina como centros históricos.

Ahora bien, las particularidades de los centros históricos están determinadas por dos condicionantes que son la centralidad y sus características inherentes a su historicidad (Melé, 2006). La primera, la centralidad, debe ser vista no sólo desde el ámbito geográfico, sino también como aquel espacio que funge como contenedor de las llamadas funciones centrales propias de la dinámica urbana, y aquellas de carácter simbólico (Melé, 2006). Mientras que la historicidad se construye a partir de la relación entre el pasado y presente, en el modo en que la sociedad contemporánea entreteje lazos con la ciudad heredada, sobreponiendo diferentes temporalidades, en donde coexiste una organización urbana preexistente junto a prácticas y dinámicas urbanas presentes (Melé, 2006).

Justo las características propias a la llamada centralidad, constituyen uno de los detonantes que convierten al centro histórico de la ciudad de Oaxaca en un escenario ideal para el arte urbano, puesto que, al tratarse de una ciudad media, el centro de la ciudad conserva aún las funciones de centralidad, en el entendido de que el núcleo histórico resguarda gran parte de las actividades económicas, políticas y culturales (Hiernaux & González, 2008).

A decir de Mayorga (2012), la importancia del centro respecto a la polis, reside en la capacidad que tiene este lugar como punto de atracción y de influencia con un entorno más amplio, con la peculiaridad de que los centros históricos al conservar su vitalidad garantizan su identidad, condición que resulta de la variedad de usos, así como de la coexistencia y superposición de las actividades, a lo que se suma una característica fundamental que es la de ser “reconocidos, utilizados y apropiados socialmente como espacios de confluencia” (Vega-Centeno, 2017).

Por consiguiente “un centro, no es un punto, es un espacio que se formaliza de diferentes maneras, es un área de concentración de actividades y de relación con otras áreas, y que atrae flujos...” (Mayorga, 2012, p. 125). Siendo esta última condición, una

determinante para que el arte urbano acceda a un mayor número de espectadores, convirtiéndose en el lugar ideal con características únicas, por la diversidad y la cantidad de transeúntes que coinciden en él.

Los centros históricos, concebidos como centralidades de lugar, conservan el predominio del llamado valor de uso, que se traduce en el significado que se le concede a los lugares respecto a sus características estéticas y simbólicas (Beuf, 2016), bajo el entendido, como lo enuncia Delgadillo, la ciudad no puede ser percibida como “un contenedor inerte e inmutable ocupado por sujetos y objetos, sino un producto social derivado de las prácticas, las relaciones, las acciones y las experiencias sociales” (Delgadillo, 2016, p. 23), condiciones que se potencializan en los centros históricos y los convierten en escenarios idóneos para el arte urbano.

En lo referente al significado del espacio público, este varía según el contexto en el que se analice. Para el presente texto, se hace referencia al espacio urbano, caracterizado por sus rasgos morfológicos, simbólicos y funcionales (Rodríguez, 2010). De acuerdo con el Diccionario de Historia Urbana y Urbanismo de María Jesús Fuentes, el espacio público se define como “el espacio no edificado de las ciudades” y comprende lugares como calles, plazas, plazuelas, jardines, alamedas y parques (Fuentes, 1999, p. 47). Por lo tanto, al examinar el espacio público en el centro histórico, es esencial adoptar una perspectiva integral que contemple tanto sus características formales como su función en la vida urbana.

Contextualización del arte urbano en el centro histórico de Oaxaca

El arte urbano, como un fenómeno global, posee ciertas particularidades en el centro histórico de Oaxaca, que son necesarias de tomar en consideración a fin de comprender mejor cómo ha sido su evolución. Si bien puede considerarse como un

fenómeno que surge a inicios del siglo XXI, es relevante enfatizar que en su origen fue censurado, por lo que resulta interesante ver cómo al pasar los años se transitó de la prohibición a la tolerancia, hasta llegar al grado de convertirse en un elemento distintivo del paisaje urbano contemporáneo.

Para contextualizar el caso de estudio, es relevante mencionar que el centro histórico de la ciudad de Oaxaca es un conjunto urbano declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1987, al ser una ciudad fundada en el siglo XVI cuyo casco antiguo comprende 252 hectáreas, poseedor de un importante patrimonio tangible e intangible, acompañado de múltiples expresiones culturales tanto heredadas como contemporáneas, entre las que se encuentra el denominado el arte urbano.

El arte urbano comenzó a manifestarse a través de intervenciones esporádicas y, frecuentemente censuradas, teniendo como principal escenario los muros del centro histórico, gracias a las características urbanas que tiene lo convierten en un lugar ideal para la difusión de mensajes gráficos, que atraen a transeúntes locales y visitantes que se ven atraídos por este tipo de intervenciones convirtiéndose así en cazadores de imágenes.

El origen del arte urbano en Oaxaca se remonta al conflicto social del 2006 entre la llamada Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), la cual es una organización magisterial, y el gobierno estatal. Como parte del movimiento de lucha, la Sección 22 emprendió diversas acciones para presionar a las autoridades a que sus demandas fuesen atendidas, una de ellas fue el plantón permanente que se realizó en el centro histórico, ante la falta de respuesta y la represión ejercida por el gobierno, el movimiento adquirió mayor fuerza e involucró a más actores, movilizando a diversos sectores de la sociedad oaxaqueña a través de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), exigiendo la renuncia del gobernador Ulises Ruiz. Este movimiento duró aproximadamente seis meses, durante los cuales se vivió una

tensión social y política en la ciudad, de ahí que diferentes grupos y colectivos de artistas comenzaran a sumarse y a manifestarse de múltiples formas (Estrada Saavedra, 2016) (Estrada, 2012).

Ante este panorama, fue que surgieron las primeras intervenciones de arte urbano en el centro histórico de Oaxaca, las cuales en un inicio se caracterizaron por un claro mensaje social y político. Los artistas fungieron como voceros del movimiento, utilizando el arte como "instrumento de lucha, comunicación y disuasión" (Estrada, 2012) para llegar a distintos sectores de la población. La intención de estas intervenciones residía en "captar la atención, desafiar la indiferencia y promover la reflexión" a través de una "disputa visual" (Guzzanti, 2024), capaz de generar un "diálogo continuo entre el artista y su comunidad, una forma de resistencia y afirmación cultural" (Guzzanti, 2024).

Durante dicho movimiento se vieron involucrados varios colectivos de artistas, entre los que destacan el de Lapiztola, Asamblea Artistas de Oaxaca (ASARO), Arte Jaguar, y taller Bambú, entre otros (Nahón, 2013). Toda esta serie de colectivos encontraron en el arte urbano una vía que les permitió visibilizar el discurso contestatario del movimiento magisterial, empleando la crítica y la ironía gráfica, a fin de provocar una reacción en la sociedad.

Respecto a las técnicas empleadas por los diferentes colectivos para materializar sus obras destacaron el uso de plantillas (stencil) y pintura en aerosol, la cual resulta una de las técnicas más rápidas y económicas para realizar múltiples intervenciones (Jones, 2015); así mismo, estas intervenciones se caracterizaron por carecer de firmas, con lo que se pretendía que los transeúntes se apropiaran de las obras, y de esa manera fomentar la concientización (Estrada, 2012). Actualmente, las técnicas más comunes son el *stencil*, murales con pintura vinílica, *paste-ups* (imágenes recortadas y pegadas sobre el muro, por lo general en blanco y negro, algunas de ellas recurren al uso del grabado), y carteles (impresiones adheridas a muros que conservan el formato rectangular), a menudo estas técnicas son combinadas en una misma intervención.

Ahora bien, a partir de que el movimiento magisterial concluye, la presencia del arte urbano en las calles de Oaxaca perdura, aunque en un inicio su presencia estuvo permeada por la constatación de censura, intolerancia y, hasta cierto punto rechazo, ello no fue motivo para que los artistas renunciaran a su misión, sino que, al constituir un movimiento contracultural, la censura, por parte de las autoridades, era parte del proceso. Sin embargo, lo que sí va a comenzar a gestarse en los años siguientes al 2006, fue la diversificación de temáticas, las cuales dejarán de tener como tema principal cuestiones políticas, aunque se seguirá utilizando la creatividad como vía para impulsar el cambio y la concientización (de Parres, 2022), se mantendrá como una constante, del mismo modo que comenzarán a multiplicarse intervenciones alusivas a la cultura oaxaqueña, ya sea con imágenes que evocan tradiciones y o costumbres locales.

De igual forma que el arte urbano se mantiene en activo, el centro histórico de la ciudad también continúa siendo el principal lienzo de intervención, lo cual responde a que éste forma parte de un fenómeno paralelo de mercantilización y turistificación, que si bien se acentúa a partir de la declaratoria de Patrimonio Cultural de 1987, hay un evidente crecimiento sostenido en el periodo del 2010 al 2015 (Miguel Velasco et al., 2019) que se ha mantenido por la oferta gastronómica, mezcalera y cultural que ofrece la región.

El Barrio de Jalatlaco un escenario peculiar de arte urbano

Hasta ahora se ha hecho referencia al arte urbano como un fenómeno singular en el centro histórico de Oaxaca; sin embargo, es interesante observar cómo éste se ha manifestado espacialmente, en el sentido de que las intervenciones no se encuentran distribuidas homogéneamente dentro del perímetro correspondiente al centro histórico, sino que se han expresado de forma puntual en determinadas zonas, como lo es el caso específico del barrio de Jalatlaco (Fig. 2).

El barrio de Jalatlaco se encuentra en el límite noreste dentro de la poligonal de protección del actual centro histórico de la Ciudad de Oaxaca, el cual constituyó un barrio de indias perimetral a la fundación española del casco poblacional de la ciudad de Oaxaca, actualmente está compuesto por 37 manzanas en un área aproximada de 33.4 ha. Jalatlaco en su inicio representó un importante centro de población indígena (van Doesburg, 2007), dedicada en su mayoría a la elaboración de artesanías, la alfarería, la curtiduría, entre otros negocios familiares, al pasar del tiempo se convirtió en un barrio popular de carácter principalmente habitacional; sin embargo, cuando comienza a tener un mayor auge el turismo a finales del siglo XX y principios del XXI, se empieza a gestar un proceso de transformación en los usos de suelo, por lo que se evidencia el desplazamiento del uso habitacional y la proliferación de comercios y servicios destinados al turismo, este fenómeno se manifiesta principalmente en las manzanas que ocupan la sección norte a partir del área central (zócalo – Alameda de León), zona que coincide con el Barrio de Jalatlaco (Fig. 3).



Fig. 2 - Ejemplo de fachada intervenida en el barrio de Jalatlaco, en el Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca. 2024. Fotografía: Autora.

El Barrio de Jalatlaco representa una de las zonas de la ciudad que reflejan un proceso de gentrificación y turistificación (Liévano-Díaz, 2024), lo cual se ha traducido en una sustitución de usos de

suelo -habitacional a comercio- y en una expulsión de habitantes originales por nuevos residentes tanto nacionales como extranjeros, lo cual en su conjunto ha tenido efectos en la imagen urbana del antiguo barrio, convirtiéndose en un *cluster* de arte urbano que ha cambiado significativamente su fisionomía por la densidad de intervenciones que se han realizado a lo largo de sus diferentes calles.

La particularidades que confluyen en el barrio de Jalatlaco, tales como sus cualidades formales como son su traza antigua, calles estrechas y empedradas, la presencia de arquitectura de valor cultural, principalmente inmuebles habitacionales, hacen del lugar un entorno peculiar, que al combinarse con el arte urbano lo convirtieron en un barrio singular, al grado de que en el 2023 adquiriera la denominación de barrio mágico, una distinción otorgada por la Secretaría de Turismo de México, la cual se otorga a lugares que “demuestren el espíritu, tradición, encanto, misticismo y esencia de una ciudad” (García Muñoz, 2024), elementos que se fusionaron con la presencia del arte urbano, siendo éste, a decir de García Muñoz (arte callejero, como la autora lo denomina), uno de los recursos turísticos relacionados con la historia que hacen de Jalatlaco un *barrio mágico* (Fig. 4).

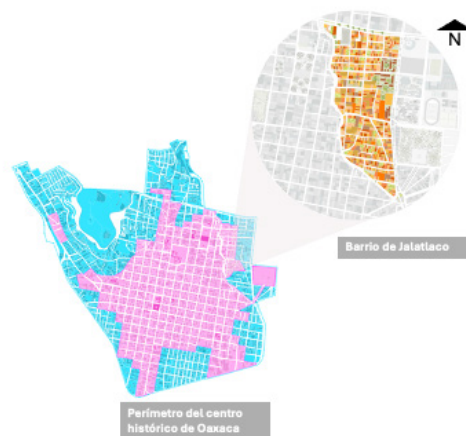


Fig. 3 - Ubicación del barrio de Jalatlaco, en el Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca. Elaboración: Suhey Revilla Marcial.

Haciendo un paréntesis, dado que no es el eje de este trabajo, es interesante mencionar que mientras el Reglamento del Plan Parcial de Conservación del Centro Histórico de la Ciudad de Oaxaca, en el título tercero de imagen urbana, en el artículo 32 referente a las prohibiciones (Municipio de Oaxaca de Juárez, 2023) establece que no está permitido ningún tipo de expresión gráfica dentro del perímetro del centro histórico, mencionado de manera puntual el arte urbano. Lo cual genera cierta controversia, pues mientras un instrumento jurídico municipal lo prohíbe, otro a nivel federal, como es la distinción de Barrio Mágico, lo reconoce como un recurso turístico.

Ahora bien, a fin de dimensionar el impacto que ha tenido el arte urbano en el Barrio de Jalatlaco se realizó un levantamiento y catalogación de las intervenciones existentes en la zona en el periodo de noviembre-diciembre del 2024, para dicho levantamiento se diseñó una ficha de catalogación que permitiera no sólo cuantificar las intervenciones existentes, sino también caracterizar de manera general cómo se está presentando este fenómeno en dicho barrio.



Fig. 4 - Ejemplo de fachada intervención en el barrio de Jalatlaco, técnica paste up. 2024. Fotografía: Autora.

La ficha que se diseñó se divide en tres partes, la primera que recaba los datos generales de la intervención: fecha del levantamiento, responsable, clave asignada a la intervención, ubicación (corresponde a la dirección del inmueble intervenido), croquis de localización y fotografía de la obra. En una segunda sección se concentran los datos particulares, tales como uso de suelo del inmueble, lo cual se consideró importante para determinar la tendencia respecto al tipo de inmuebles más atractivos para estas intervenciones, los usos de suelo se dividieron en: restaurante, galería, hotel, comercio, habitacional y otros. El segundo reactivo fue el de identificar si la intervención era de carácter formal, o sea que se evidenciaba una previa autorización o solicitud por parte del propietario y el artista, o si era de informal y espontánea. El tercer rubro hace referencia al tipo de material de la fachada, esto para identificar si existía una predilección por algún tipo de aplanado que fuese más atractivo para realizar una intervención, para ello se utilizaron cuatro opciones: aplanado cemento/arena; aplanado cal y arena; cantera y mampostería (muro de tabique sin aplanado). El cuarto reactivo alude al estado de conservación de la fachada, si esta se encuentra en general en buen estado tanto en el aplanado como en su recubrimiento de pintura o muestra un desgaste evidente, se propusieron tres alternativas: bueno, malo y regular. El quinto punto se destinó a la técnica empleada en la intervención, para ello se establecieron cuatro opciones: mural; *paste up*; *stencil* y, una última, que era técnica mixta, dado que en ocasiones se combinan las técnicas antes mencionadas. El sexto reactivo corresponde al área que ocupa a intervención respecto a la fachada, para ello sólo se tomaron en cuenta dos alternativas: intervención total de la fachada, o sea que la obra comprende la fachada completa, ya sea que el diseño involucra a todos los elementos de la fachada, aunque se emplee de fondo el color original de la fachada, o que la intervención sólo ocupe un área parcial de la misma sin intención de dialogar con los otros elementos que la componen, ya sea ventanas o pórticos. El séptimo rubro hace referencia al estado de conservación de la intervención, si esta presenta decoloración, el aplanado se ha desprendido o se encuentra aún en estado íntegro, por lo tanto,

se utilizaron como opciones: bueno, regular y malo. Los reactivos finales de esta sección fueron el octavo, destinado a identificar si la obra contenía elementos propios o relacionados a la cultura oaxaqueña o mexicana, ya sean elementos alusivos a la cultura indígena, prehispánica o a las tradiciones propias de Oaxaca. Y el noveno reactivo destinado a detectar si la intervención estaba firmada por el artista o colectivo, o era de anónima.

Por último, la tercera sección, se dedicó a anotar observaciones que se consideraran importantes o relevantes respecto a la obra, y a registrar el contacto del artista, si es que lo hubiera, puesto que algunos emplean un código QR, o sus contactos a través de redes sociales, principalmente Facebook o Instagram.

Ahora bien, respecto a los resultados que se obtuvieron después de este levantamiento, resultaron bastante interesantes, los cuales permiten caracterizar de cierta forma cómo es que se está dando este fenómeno de manera particular en el barrio de Jalatlaco. En los recorridos se identificaron 140 intervenciones, entre el periodo de noviembre- diciembre del 2024, cabe señalar que este resultado es muy variante derivado de lo efímero que pueden llegar a ser estas obras.

En lo que respecta a la primera sección, los resultados relevantes corresponden a la ubicación y concentración de las intervenciones, las cuales se identificó que tienden a situarse en las calles con mayor presencia de comercios correspondiente a la sección noroeste del barrio de Jalatlaco.

En cuanto a la segunda sección, los resultados permiten identificar las particularidades del caso de estudio: el uso de suelo dominante para este tipo de intervenciones son los de tipo comercial y de servicios (comercios, hoteles y restaurantes y galerías) con un 54%, seguido del uso habitacional con un 32%, aquí cabe señalar que se puede dar el caso que el uso real no sea exclusivamente habitacional, sino que sean inmuebles de alquiler destinados a corta y mediana estancia

(Airbnb), y con un 14 % los que se identificaron como otros, entre estos es de destacarse que se encuentran oficinas administrativas ya sean estatales o municipales. En lo que concierne al acabado que tiene el muro a intervenir, la superficie que prefieren los artistas es el aplanado cemento arena, al concentrar un 94%, seguido de un 6% correspondiente a muros de mampostería. Ahora bien, en cuanto al estado de conservación de las fachadas éstas en su mayoría se encuentran en buen estado con un 76%; 22% están en condiciones regulares y un 2% en mal estado.

En cuestiones más específicas en torno al arte urbano, la técnica preferida para realizar las intervenciones, en el caso de Jalatlaco, es el mural realizado principalmente a base de pintura vinílica, en ocasiones combinada con esmalte o aerosol, ya que este tipo de obras comprende el 78%; seguido de las intervenciones realizadas con la técnica del *paste up* con un 17%, después las técnicas mixtas, y por último, con un 1% se ubicó el *stencil*. En cuanto a las dimensiones de la obra, el 65% son de tipo parcial, o sea solo ocupan menos del 50% del área de la fachada, mientras que las de carácter total corresponden a un 35%. Así mismo, en lo referente al estado de conservación de las intervenciones el 66% se encuentra en buen estado; el 42% en estado regular y el 3% en mal estado. En los últimos rubros encontramos que el 67% hacen alusión a temas relacionados con la cultura y tradiciones oaxaqueñas y mexicanas, mientras que el 59% de las intervenciones se encuentran firmadas.

Como se puede ver todos estos datos permiten caracterizar y comprender de una forma más específica el modo en cómo se presenta el fenómeno del arte urbano en el caso específico del Barrio de Jalatlaco, situación que permitirá más adelante compararla con otras zonas del mismo centro histórico.

Discusión y reflexiones finales

A través de este recorrido general se ha buscado explicar de manera más puntual las especificidades que está presentando el fenómeno del arte urbano en el centro histórico de la ciudad de

Oaxaca, en específico en el Barrio de Jalatlaco. Si bien a simple vista se pueden identificar múltiples intervenciones en la zona, a través de este primer intento de catalogación se pueden obtener conclusiones interesantes, que tal vez en un primer acercamiento no sean tan evidentes, pero que al cruzar datos se logran visibilizar. Por ejemplo, si bien se podría intuir que los usos de suelo relacionados al comercio y a los servicios son los más proclives a tener intervenciones de arte urbano, como un instrumento de atracción, se identificó que diversas casas habitación (se intuye que algunas de éstas funcionan bajo el esquema de Airbnb) han intervenido sus fachadas; sin embargo es interesante observar que varias de estas intervenciones no se encuentran firmadas y tienden a ser más de carácter decorativo u ornamental, por ejemplo, se emplean guirnaldas en torno a pórticos y ventanas, o se recurre a patrones geométricos.

Por otro lado, un hecho evidente fue que, si bien la mayoría de las intervenciones aparentan ser de carácter formal, estas son realizadas principalmente empleando la técnica de pintura mural, mientras que cuando se recurre el *paste up* este suele ejecutarse informalmente y, por ende, ilegalmente. Así mismo, la mayoría de las intervenciones ilegales se ubican principalmente en inmuebles descuidados o abandonados, al mismo tiempo que tienden a ubicarse más en las zonas perimetrales del barrio y no en las vialidades principales.

Otro hallazgo que se pudo identificar es que un porcentaje importante, 67%, hace alusión a elementos inherentes o relacionados con la cultura oaxaqueña o a la mexicanidad, siendo uno de los temas más recurrentes el empleo de catrinas, calaveras y calacas que hacen referencia al día de muertos, tradición ampliamente arraigada en la cultura oaxaqueña, y que se ha convertido en uno de los eslabones para atraer a más turistas durante estas celebraciones (finales de octubre y principios de noviembre). También es recurrente encontrar imágenes relativas a la cultura indígena, a los alebrijes (figuras decorativas talladas en madera que son decoradas muy coloridamente que asemejan

animales fantásticos) o a especies vegetales o animales de la zona como son las cactáceas y el maguey o los saltamontes (Fig. 5).

Todos estos datos nos acercan un poco más a comprender cómo se está llevando a cabo este fenómeno, que en las últimas décadas transformó la imagen del barrio del Jalatlaco, al grado de adquirir características tan peculiares que lo llevaron a ser nombrado como Barrio Mágico, lo cual obviamente obedece a la sumatoria de condiciones que se conjugaron en el lugar, pues de manera previa el lugar poseía una identidad propia de los barrios populares, con casas tradicionales oaxaqueñas coloridas, calles estrechas y empedradas, un pequeña plaza acompañada de su iglesia, lo cual la hacía cumplir con las características del imaginario del típico pueblo mexicano. Estas condiciones se verán complementadas con la llegada de múltiples comercios destinados principalmente al turismo, lo cual necesariamente provocó la expulsión de comercios tradicionales, y por ende de los habitantes originales.



Fig. 5 - Ejemplo de fachada de casa habitación intervenida en el barrio de Jalatlaco, 2024. Fotografía: Autora.

Aunque resulta difícil identificar el momento exacto en qué surgió la proliferación de arte urbano en el barrio, sí se puede intuir que ha sido un proceso paralelo al cambio de uso de suelo y a la evidente gentrificación turística, lo que abre nuevas líneas de investigación en las que se indague si el mismo arte urbano ha sido un promotor de la gentrificación del barrio, puesto que actualmente la densidad de intervenciones en la zona se han convertido en uno de los principales motivos por los cuales los turistas acuden o contratan tours para realizar los recorridos por sus calles.

Ahora bien, determinar si el arte urbano ha tenido un impacto negativo o positivo para el barrio de Jalatlaco, no es una respuesta fácil, pues siempre dependerá desde donde sea juzgado, si se aborda desde el ámbito de la conservación urbana ortodoxa, su efecto sin duda es negativo, pues genera una alteración de la imagen tradicional del conjunto; lo contrario a que si se aborda desde una postura más inclusiva respecto a qué es el patrimonio y se adopta una perspectiva acorde a que el patrimonio es una construcción social que está en un constante cambio (Malavasi, 2017), entonces puede que sea juzgado de una manera menos punitiva, al considerar el arte urbano como una construcción social que habla de un presente y, por ende, no debe ser ignorado. Por consiguiente, la valoración que se le dé a los efectos del arte urbano en el barrio de Jalatlaco, serán divergentes unas de otras dependiendo del enfoque que se adopte, lo que sí es una realidad, es el innegable papel que ha tenido éste en la transformación del paisaje urbano, que por sus dimensiones en cuanto a la cantidad de intervenciones concentradas en el área y su capacidad para generar admiración por su calidad artística y creativa, que los propios habitantes del barrio y de la ciudad de Oaxaca han manifestado, en un estudio previo, un alto nivel de aceptación y de tolerancia, al considerarlo como un elemento de identidad de la imagen de la ciudad (Rodríguez, 2024).

Todo este recorrido, nos lleva a pensar que la presencia del arte urbano, en el paisaje cotidiano, de manera directa o indirecta

ha introducido voces contemporáneas, diversas y, a veces, contestatarias que cuestionan o complementan diversas narrativas, que brindan nuevas formas de entender el espacio, puesto que constituyen una poderosa herramienta para reflexionar sobre lo que sucede, preocupa o inquieta a la sociedad, o al menos a un sector de ésta (Gándara, 2020), al mismo tiempo que permite visualizar múltiples expresiones artísticas y creativas que por diversos motivos no han tenido espacio en los recintos formales e institucionales, llámense museos, galerías etc.

Sin duda, el arte urbano en el espacio público, constituye un modo de apropiación de este, en tanto que representa un proceso mediante el cual los individuos o grupos transforman, reclaman y hacen uso de espacios que, en teoría, son de uso común y están destinados al disfrute de la colectividad; lo anterior no solo implica el uso físico de un lugar, sino también las formas en que los usuarios interpretan, resignifican y modifican el espacio de acuerdo con sus necesidades, deseos, identidades y prácticas sociales, de ahí que el arte urbano represente un medio a través del cual se ejerzan prácticas de apropiación y resignificación de las ciertas partes de la ciudad, como lo es el caso específico del Barrio de Jalatlaco.

Referencias

Abarca, J. (2009). Qué es en realidad el arte urbano. *Tribuna Complutense*, 88.

Bengtsen, P. (2017). The myth of the “street artist: A brief note on terminology. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 3(1), 104-105.

Beuf, A. (2016). Las centralidades urbanas como espacios concebidos: Referentes técnicos e ideológicos de los modelos territoriales del Plan de Ordenamiento Territorial (pot) de Bogotá (Colombia). *Cuadernos de geografía – Revista Colombiana de*

Geografía, 25(2), 199-219.

Chateloin, F. (2008). El centro histórico ¿Concepto o criterio en desarrollo? *Arquitectura y urbanismo*, XXXIX (2-3), 10-23.

De la Cruz, V., & Rodríguez, L. C. (2015). Arte o vandalismo: El graffiti en el Centro Histórico de Oaxaca. *Estudios Sobre Conservación, restauración y Museografía*, 2, 264-292.

de Parres, F. (2022). El arte en el espacio público como la concreción de los imaginarios a través de la historia: Protesta, resistencia y praxis estética. En M. Yokoigawa, G. Cázares Cerda, & M. Rojas (Eds.), *Protesta y resistencia El arte contemporáneo en América Latina* (pp. 17-38).

Delgadillo, V. (2016). *Patrimonio urbano de la ciudad de Mexico. La herencia disputada*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Estrada, M. (2012). La estética de los agraviados: Arte callejero y política. El caso de la Asamblea Popular de los pueblos de Oaxaca. En Bodemer, Klaus (Ed.), *Cultura, sociedad y democracia en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario* (pp. 135-157). Iberoamericana / Vervuert.

Estrada Saavedra, M. (2016). *El pueblo ensaya la revolución. La APPO y el sistema de dominación oaxaqueño*. El Colegio de México.

Fuentes, M. J. (1999). *Diccionario de historia urbana y urbanismo. El lenguaje de la ciudad en el tiempo*. Universidad Carlos III, Boletín Oficial del Estado.

Gama-Castro, M., & León-Reyes, F. (2016). Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión. *Arte*,

Individuo y Sociedad, 28(2), 355-369.

Gándara, L. (2020). *Graffiti*. Eudeba.

García Gayo, E. (2019). El espacio intermedio del arte urbano. *Ge-conservación*, 16, 154-165.

García Muñoz, C. (2024). Nueva oferta turística en México: Los barrios mágicos. *Journal of Tourism and Heritage Research*, 7(2), 28-41.

Guzzanti, F. (2024). Arte Callejero: Un lenguaje visual en las calles de Latinoamérica. *Nodal (Noticias de América Latina y el Caribe)*.

Hiernaux, D., & González, I. (2008). ¿Regulación o desregulación?: De las políticas sobre los centros históricos. *Centro-h, Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, 1, 40-50.

Lewinsohn, C. (2008). *Street art The Graffiti Revolution*. Abrams.

Liévano-Díaz, J. (2024). Las ciudades patrimoniales mexicanas con gentrificación: El caso del Centro Histórico de Oaxaca. *Gremium*, 11(22), 11-22. <https://www.doi.org/10.56039/rgn22a03>

Malavasi, R. E. (2017). El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales. *Diálogos Revista electrónica de Historia*, 18(1), 249-262. <http://dx.doi.org/10.15517/dre.v18i1.25122>

Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. Thames and Hudson.

Mayorga, M. (2012). Espacios de centralidad urbana y redes de infraestructura. *Bitácora* 21, 2, 123-138.

McAuliffe, C. (2012). Graffiti or street art? Negotiation the moral geographies of the creative city. *Journal of Urban Affairs*, 34(2), 189-206. <https://doi.org/0.1111/j.1467-9906.2012.00610.x>

Melé, P. (2006). *La producción del patrimonio urbano*. CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata.

Miguel Velasco, A. E., Martínez, K., Moncada, M., López, R., & Martínez, C. (2019). Los conflictos sociales y su impacto en el turismo. El caso de las ciudades de Oaxaca, México. *Investigación y Desarrollo*, 27(1), 107-136.

Municipio de Oaxaca de Juárez. (2023). *Reglamento del Plan Parcial de Conservación del Centro Histórico de Oaxaca de Juárez*. Gaceta Municipal.

Nahón, A. (2013). Las producciones artísticas en Oaxaca como parte de una memoria visual y colectiva en construcción. *XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología*.
http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_NahonaA.pdf

Rodríguez, L. C. (2024). De la censura a la tolerancia: La aceptación social del arte urbano en el Centro Histórico de Oaxaca de Juárez. *Gremium*, 11(24).

San Juan, J. (2018). Grafiti y arte urbano: Una propuesta patrimonial de futuro. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1, 181-210.

van Doesburg, S. (2007). *475 años de la fundación de Oaxaca: Vol. I*. Ayuntamiento de la Ciudad de Oaxaca.

Vega-Centeno, P. (2017). La dimensión urbana de las centralidades de Lima: Cambios y permanencias en la estructura metropolitana. *Eure*, 43(129).

De la calle al museo: afectos en la instalación *Zapatos Rojos* de Elina Chauvet

Da Rua ao Museu: Afetos na Instalação *Sapatos Vermelhos* de Elina Chauvet

From the Street to the Museum: Emotions in the *Red Shoes* Installation by Elina Chauvet

Cecilia Itzel Noriega Vega

Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México

RESUMEN

Una de las acciones artísticas feministas que ha tenido una relevancia importante en los últimos años, ha sido *Zapatos Rojos*. Dicha instalación participativa fue conceptualizada por la artista Elina Chauvet y consistió en la colocación de zapatos pintados de rojo en las calles y en diversos espacios públicos, con la intención de denunciar los feminicidios. Esta obra se ha reactivado en múltiples contextos y ha sido muy transgresora porque ha logrado darle un lugar al afecto y a la subjetividad. Con el devenir de la obra, se fue transformando y resignificando por las instituciones artísticas lo que ha planteado el reto sobre cómo conservar el carácter transgresor de la pieza en un espacio expositivo. De esta forma, a través del estudio de algunas exposiciones se analizarán varias estrategias curatoriales que se han utilizado para mantener el poder subversivo de la obra.

Palabras clave: *Zapatos Rojos*, feminicidio, arte público, arte feminista

RESUMO

Uma das ações artísticas feministas que tiveram uma grande relevância nos últimos anos foi *Zapatos Rojos*. Esta instalação participativa foi conceitualizada pela artista Elina Chauvet e consistiu na colocação de sapatos pintados de vermelho nas ruas e em diversos espaços públicos, com a intenção de denunciar os feminicídios. Esta obra foi reativada em múltiplos contextos e se mostrou muito transgressora, pois conseguiu dar um espaço ao afeto e à subjetividade. Com o decorrer da obra, ela foi transformada e resignificada pelas instituições artísticas, o que levantou o desafio de como conservar o caráter transgressor da peça em um espaço expositivo. Assim, por meio do estudo de várias exposições, serão analisadas algumas estratégias curatoriais que foram usadas para manter o poder subversivo da obra.

Palavras-chave: *Zapatos Rojos*, feminicídio, arte pública, arte feminista

ABSTRACT

One of the most significant feminist artistic actions in recent years is the artwork *Zapatos Rojos* [Red Shoes]. This participatory installation was conceptualized by artist Elina Chauvet and involved placing red-painted shoes in the streets and various public spaces to denounce femicides. The artwork has been reactivated in multiple contexts and has been transgressive, as it has managed to give a space to affection and subjectivity. Over time, the piece has been transformed and re-signified by museums, posing a challenge on how to preserve the transgressive nature of the work in an exhibition space. Therefore, through the study of several exhibitions, this text will analyze some curatorial strategies that have been used to maintain the subversive power of the work.

Keywords: *Zapatos Rojos*, femicide, public art, feminist art

Dra. Cecilia Itzel Noriega Vega es Profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, Ciudad de México.
<https://orcid.org/0000-0002-8991-935X> | nvci@azc.uam.mx

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Cecilia Itzel Noriega Vega

Introducción

El espacio público ha sido un lugar ampliamente utilizado por el arte feminista. Una de las propuestas que ha ocupado dicho espacio es la obra *Zapatos Rojos* (2009) de Elina Chauvet; dicha instalación consiste en la colocación de zapatos rojos en las calles y diversos espacios públicos, como una protesta ante los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez, ciudad fronteriza al norte de México. A lo largo de los años se ha reactivado en múltiples contextos y ha logrado mantenerse vigente, por lo que han surgido cuestionamientos sobre cómo opera su potencial transgresor y cómo se ha mantenido en el tiempo. Adicionalmente, al reactivarse e introducirse dentro de la institución artística, existe el riesgo de perder su capacidad subversiva; en este sentido, surgen cuestionamientos sobre cuáles son los mecanismos utilizados para mantener su potencial transgresor, y sobre qué estrategias han sido utilizadas desde el ámbito curatorial para conservar el carácter activista y de denuncia de la obra.

A través de este texto, se mostrará que *Zapatos Rojos* es una obra con potencial transgresor, porque permite a partir de la colocación de zapatos rojos en el espacio público darle un lugar a los afectos y subjetividades que surgen de la violencia de género. Con el devenir de la obra y sus reactivaciones, ésta ha incursionado en espacios expositivos, lo que ha obligado a replantear sus formas de operación desde el ámbito curatorial. A través del análisis de la presentación de la obra en diversos lugares museísticos se mostrarán diversas estrategias utilizadas desde la curaduría para conservar su potencial transgresor. Para analizar esta temática se abordará una perspectiva de género, retomando la teoría sobre la violencia de género desde los postulados de la antropóloga Rita Segato, también se incorporarán las teorizaciones de Sarah Ahmed sobre la política cultural de las emociones, así como elementos de la crítica institucional.

Zapatos color carmín

La instalación *Zapatos rojos* se realizó por primera vez en el 2009 en Ciudad Juárez Chihuahua. En esa ocasión se colocaron 33 pares de zapatos pintados de rojo en la Avenida Juárez. Cada par de zapatos fue donado por las mujeres de la comunidad, para después pintarlos de rojo y colocarlos en la calle a manera de protesta por los feminicidios. En la imagen podemos observar el lugar donde se colocó la primera intervención, los zapatos se disponen en la acera y conviven con una intervención mural colocada en un inmueble, que representa a una mujer cuya mirada confronta a las personas espectadoras y se caracteriza por tener varias agujas clavadas en su rostro. Asimismo, podemos observar cómo los transeúntes se encuentran con la obra en su transitar cotidiano.



Fig. 1 - Elina Chauvet, *Zapatos Rojos*, Ciudad Juárez. Registro: Elina Chauvet.

Como se puede observar, la instalación es una obra de arte público, feminista y participativa, que fue conceptualizada por Elina Chauvet, una artista cuya obra se concentra en la lucha contra la violencia de género. En una entrevista la artista comenta que *Zapatos Rojos* es parte de su vida ya que su hermana fue víctima de feminicidio:

Me cambié de ciudad, en esta nueva ciudad no tenía trabajo como arquitecta, decidí dedicarme al arte que era algo que siempre había querido hacer, dejé totalmente la arquitectura, comencé a pintar, murió mi hermana y pues para mí el arte fue una manera de expresar mis emociones (Chauvet, 5 de febrero de 2022).

La obra se dispuso en las calles, de manera desordenada, sin buscar ningún patrón ni forma, de manera que parecía que los zapatos reemplazaban el lugar de las mujeres que no regresaron a casa, los zapatos hacían evidente los cuerpos que han sido víctimas del feminicidio; a través de la ausencia se hace evidente la presencia de estos cuerpos. Los zapatos tienen una importante significación iconográfica, ya que, están íntimamente relacionados con la feminidad, pero también el color rojo remite inmediatamente al color de la sangre. Las personas que transitaban por las calles se encontraban con los zapatos rojos que irrumpían su cotidianidad, invitando a un cuestionamiento sobre el porqué de su presencia. El potencial de esta acción en el espacio público puede estar relacionado con la capacidad de generar una "impresión" tanto en las participantes como en las personas que se encontraban con la pieza en su transitar cotidiano. La impresión desde el campo de la emoción puede implicar actos perceptivos y cognitivos; esto conlleva pensar en que la emoción está en movimiento de adentro hacia afuera y al revés. Sara Ahmed plantea el término de sociabilidad de las emociones y comenta que éstas últimas no son simplemente algo que yo o nosotras tenemos, más bien, a través de ellas o de la manera en que respondemos a los objetos y a los otros, se crean superficies o límites (Ahmed, 2015, p.34) Al momento de involucrarnos con esta obra respondemos ante el objeto, y al mismo tiempo le impregnamos nuestra propia historia.

Una emoción que surge inmediatamente al confrontarnos con esta obra es el dolor que ha generado el feminicidio y ha ocasionado que muchas mujeres ya no regresen a sus casas. El dolor se entiende como una experiencia sensorial y emocional desagradable ante determinados estímulos, siendo una de las reacciones más primitivas, sin embargo, aunque el dolor se siente en el cuerpo también se le atribuye un significado a través de la experiencia. El dolor se ha considerado como un sentimiento íntimo, nadie puede entender lo que se siente o se vive; en este caso es difícil entender lo que significa para cada persona la pérdida de estas mujeres asesinadas, sin embargo, aunque esta experiencia de dolor sea solitaria y privada, esa privacidad está ligada a la experiencia de ser en los demás. En otras palabras, la soledad del dolor es lo que obliga a que tengamos que revelárselo a otra persona (Ahmed, 2015, p. 47-57).

La disposición de los zapatos rojos en las calles le da un lugar al dolor que ha producido el feminicidio, pero también nos confronta directamente con esta problemática. La emergencia de esta obra coincide con el contexto de los feminicidios de Ciudad Juárez ocurridos desde 1993. El aumento de los asesinatos en la zona está relacionado de manera directa con la globalización que ocurrió en las últimas décadas de siglo XX. En Ciudad Juárez, numerosas industrias transnacionales instalaron sus maquiladoras, utilizando mano de obra mexicana, para posteriormente ser ensamblada en otros países. Las mujeres fueron contratadas por las industrias maquiladoras, la mano de obra se pagaba muy barata y las ganancias eran muy elevadas. Esto obligaba a que las mujeres trabajaran largas jornadas e incluso laboraran horas extras. De esta manera, el incremento en feminicidios responde en gran parte a las políticas estatales, a la falta de recursos familiares y a los bajos salarios producto del desarrollo del proyecto globalizador que agravó las condiciones de vulnerabilidad y pobreza de las mujeres.

Adicional a esta condición económica particular y a los procesos globalizadores, la situación estratégica de Ciudad Juárez como

1 El Segundo Estado se refiere a las organizaciones relacionadas con el tráfico de drogas que ejercen un poder y control sobre las decisiones que se toman en la zona (Segato, 2006).

frontera con los Estados Unidos la convierte en una de las ciudades más codiciadas, pero también de las más violentas. Esta zona está afectada por el tráfico de drogas y la trata de personas, ya que es punto de tránsito con Estados Unidos. De esta forma, no se trata sólo de una violencia producto del capitalismo y de una cultura machista, sino como apunta Rita Segato, este tipo de violencia hacia las mujeres podría tratarse de un crimen de Segundo Estado – un estado que se encuentra al margen de la ley, pero cuyas decisiones son efectivas (Segato, 2006). El Segundo Estado¹ en Ciudad Juárez es quien ejerce el verdadero control y donde el estado no tiene posibilidad de gobernar. Achille Mbembe propone que la soberanía es el poder político supremo que corresponde al Estado, el cual se define como la capacidad para indicar quién tiene la importancia y quién no la tiene, quién no tiene valor y quién puede ser sustituible (Mbembe, 2011). Este Segundo Estado en Ciudad Juárez tiene la capacidad de ejercer dominio sobre los cuerpos. Rita Segato propone que lo que ocurre en gran parte en Ciudad Juárez, se trata de una violencia expresiva que esconde relaciones entre los cuerpos y las fuerzas sociales de un territorio; una violencia que genera reglas implícitas que están al margen de la ley pero que son efectivas (Segato, 2006). Esta suma de factores que incluye tanto los procesos de globalización como el Segundo Estado, han sido determinantes en la construcción de cuerpos desechables, excluidos dentro de dicho marco económico y político.

La emergencia de *Zapatos Rojos* responde a esta compleja situación de los feminicidios tanto en Ciudad Juárez como en otros territorios ya que el problema de los feminicidios en el espacio público se encuentra en múltiples contextos, aunque cada espacio tenga sus propias particularidades y condiciones. La situación de violencia de género en el espacio público podría estar vinculada con la relación que tienen las mujeres con la ocupación del espacio público; históricamente ha existido una división entre lo público y lo privado, entendiendo lo privado como lo íntimo y lo que se oculta, mientras que lo público se asocia con la visibilidad. De manera simbólica las mujeres han ocupado el espacio privado y aunque

han incursionado en lo público, ha sido un espacio que conlleva una lucha a lo largo de la historia; las mujeres “deben” transitar en determinadas calles, a determinadas horas y de diversas formas, si no lo hacen de esta manera, corren el riesgo de ser violentadas. Aunque cada espacio tiene sus propias condiciones sociales, es una situación que se comparte. Adicionalmente, la violencia de género en el espacio público tiene condiciones más particulares. Celia Amorós explica que la violencia que ocurre en el espacio doméstico tiene un componente sexual, con una sensación de dominio y control donde el agresor es fácilmente identificado por ser parte del núcleo de la familia (Amorós, 2005). Esto difiere a lo que ocurre en el espacio público ya que es muy difícil identificar al agresor y normalmente hay impunidad.

Por tales motivos, la instalación nos confronta directamente con el miedo que vivimos las mujeres al transitar por las calles y ser violentadas, el miedo se percibe como una reacción emocional ante una amenaza que puede identificarse y se relaciona con el futuro, sin embargo, también depende de las historias pasadas, lo que sabemos, lo que nos han dicho, o lo que hemos experimentado produce esas asociaciones que nos generan miedo. En estas condiciones hay narrativas que nos recuerdan que las mujeres debemos estar alertas al salir de casa porque “la seguridad aquí se vuelve una cuestión de habitar el espacio público o de no moverse en el espacio público” (Ahmed, 2015, p. 116). Este sentimiento está presente, y la obra actúa como un dispositivo que nos confronta con el miedo al pensar que cualquier mujer podría ser víctima de feminicidio, la obra lo hace evidente y tangible.

Asimismo, resulta vital su incursión en las calles y en cualquier lugar de lo público, porque funcionan como una forma de apropiación del espacio. En este sentido, la instalación también nos hace pensar en la posición que ocupan nuestros cuerpos en el espacio público. Judith Butler establece una diferencia entre “precariedad” entendida como la necesidad que tenemos de los demás para poder sobrevivir, es algo constitutivo a lo humano, nadie puede

sobrevivir en absoluta soledad. Por su parte, la “precariedad” se refiere a las condiciones sociales que ocasionan que determinados grupos se encuentren en una situación de desventaja (Butler, 2004). En este caso las mujeres latinas que se unen en estas acciones se encuentran dentro de la precariedad, determinada por una cuestión de género, pero también por una estructura social y racial que coloca a las mujeres en una situación de vulnerabilidad. De esta forma, la relación que tienen los cuerpos de las mujeres en el espacio público está mediada por estas circunstancias.

Reactivación de la instalación

Como hemos mencionado esta obra se inició en Ciudad Juárez, sin embargo, al ser una obra de corte conceptual tiene la posibilidad de reactivarse en muchos otros espacios. Utilizo el concepto de reactivación y no de réplica, porque cada vez que se realiza la obra hay algo que cambia, que se adapta al contexto y nunca resulta igual. Para que la obra pueda realizarse, la artista ha sistematizado varias instrucciones sobre cómo realizar la obra; las personas o colectivos que desean reactivarla establecen contacto con la artista y ella comparte varios lineamientos que incluyen: la cantidad actual mínima de zapatos es de 100 pares, la disposición de estos no puede formar figuras y se debe conservar una distancia de un cuerpo entre cada uno de los zapatos. También se establece que se debe dar crédito y no realizar ningún tipo de lucro con la obra en cuestión. Las personas que reactivan la pieza deben comprometerse a difundir la instalación y compartirla a la artista 1 par de zapatos. A veces en la convocatoria pública que se realiza para la donación se solicitan los zapatos ya pintados de rojo o bien se donan y las colectivas después los intervienen. Asimismo, en otras ocasiones, se convoca directamente a llevar los zapatos a la instalación. Esto permite cierta flexibilidad en la forma de operación, pero también conserva la identidad de la obra.

Es importante mencionar que esta obra inició de manera disidente, se intervinieron las calles de Ciudad Juárez, sin ningún tipo permiso, posteriormente, al momento de difusión de la obra en tanto

entidad artística, se permitió la incursión en los diferentes espacios mucho más controlados. La obra ha tenido varias reactivaciones en diferentes estados de México, pero también en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Ejemplo de lo anterior son: la instalación realizada en el 2012 en el Paso Texas-México, en Chihuahua; en el 2013 en Turín Italia, Lecce Italia y Bergamo Italia. La instalación también se realizó en el 2016 en Oaxaca, y en Gotemburg Suecia. En el 2017 en Roma Italia; en el 2018 se presentó en Francia; en De Paul University en Chicago; en la Universidad Olmeca en Villahermosa Tabasco y en Chile, la obra también se ha realizado en varias ocasiones en la Ciudad de México; se presentó el 7 de marzo del 2019 en el Pórtico Exterior del Museo Memoria y Tolerancia y el 1 de noviembre de 2020 en el Zócalo de la Ciudad de México; en el 2023 en la Universidad Iberoamericana y la FES León. Estas son sólo algunos ejemplos de las múltiples reactivaciones que ha tenido en varios contextos y escenarios, lo que da cuenta que, aunque los escenarios son diferentes, la violencia es constitutiva del género, hablar de género es hablar de violencia, tal como lo propone Rita Segato (Segato, 2003). En la imagen podemos observar la instalación realizada en Malgrad de Mar España, se muestra la disposición de zapatos rojos en las calles y cómo los transeúntes se encuentran con la obra en su incursión por la calle.



Fig. 2 - Elina Chauvet, *Zapatos Rojos*, Malgrat del Mar, España en el 2016. Registro: Elina Chauvet.

La forma de trabajo implica un acto colaborativo y de participación; los grupos feministas han permitido a las mujeres establecer conexiones entre su experiencia y sus afectos para examinar cómo están relacionados con las estructuras de poder (Ahmed, 2015, p. 262). Para lograr disminuir la problemática de la violencia de género no se puede realizar mediante la desvinculación, sino que se deben reconocer los afectos de las historias de violencia, injusticia y desigualdad. Aquí es donde la obra es muy potente, ya que le da ese lugar al afecto, a la subjetividad, que nos hace sentir acompañadas, no es algo que yo sólo experimenté, sino que es algo que les pasa a muchas mujeres, se comparte el dolor y el miedo, pasa de ser experimentado en lo individual a ser compartido colectivamente.

Como se comentó previamente, en las instrucciones se establece que se debe enviar a la artista un par de zapatos que fueron utilizados en la instalación, con esto Elina ha constituido una obra de arte construida con la donación de los zapatos de las múltiples instalaciones. Dicha obra se ha exhibido en varios museos como el Museo Regional de Guanajuato en la exposición colectiva *Vivas Estamos, Estamos Vivas, Violentómetro Artivismo y Género en la CDMX* en el 2023 co-curada por Karen Cordero y Cecilia Noriega en el contexto del Festival Internacional Cervantino 2023 (Fig. 3) y también se ha presentado en varias ocasiones en el Museo Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México. Esta situación implica un tránsito de una instalación realizada en el espacio público a su exhibición en el museo, lo que implica ciertos cuestionamientos sobre cómo llevar una obra pensada para las calles a un espacio museístico.



Fig. 3 - Instalación *Zapatos Rojos* en el Museo Regional de Guanajuato 2022 en el contexto de la exposición *Vivas Estamos, Estamos Vivas, violentómetro, activismo y género en la Ciudad de México*. Fotografía de Cecilia Noriega.

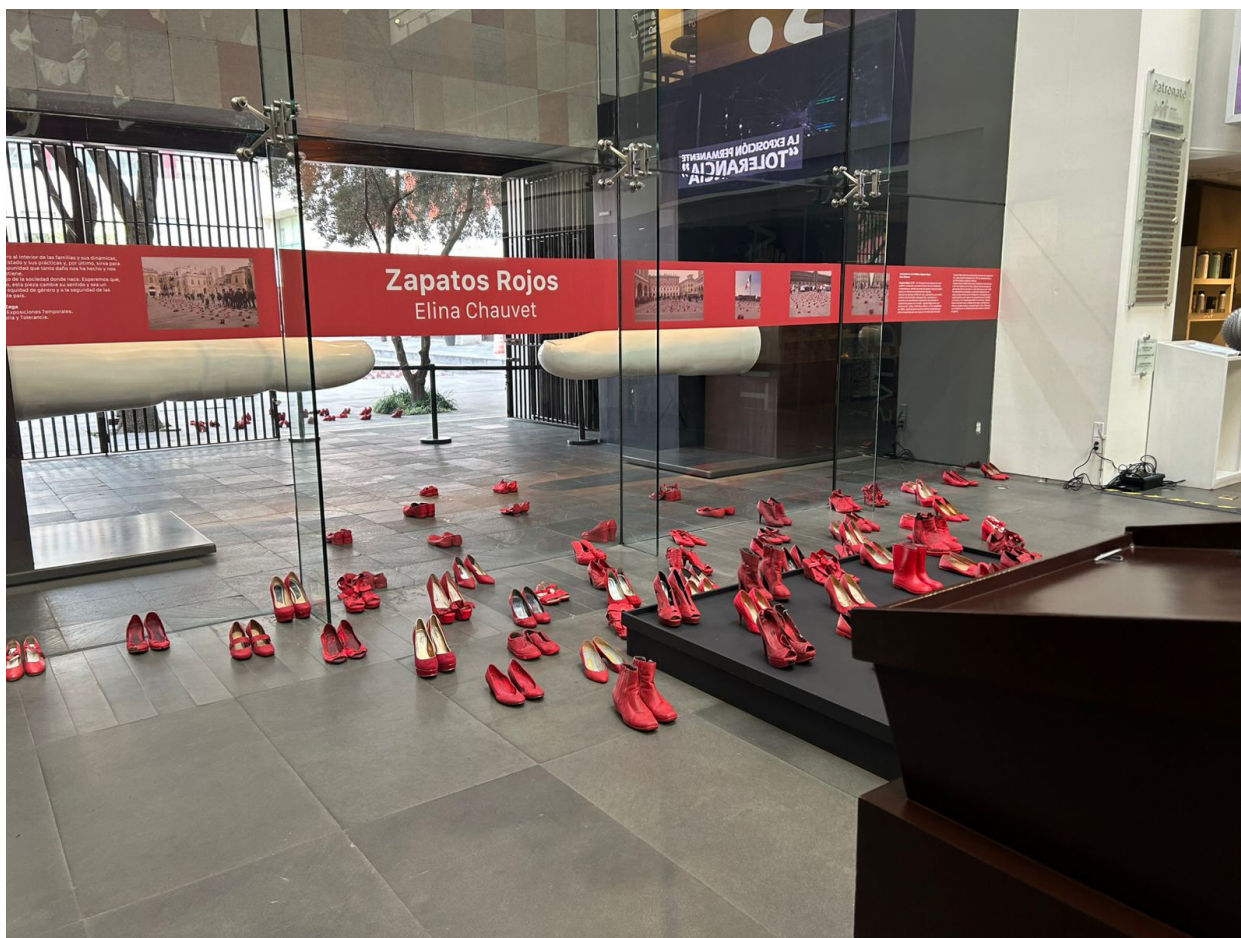


Fig. 4 - Instalación *Zapatos Rojos* en el Museo Memoria y Tolerancia 25 N 2024. Fotografía de Natalia Chauvet.

La institución artística se constituye como el sistema que legitima las producciones artísticas; por su parte, la industria cultural es una estructura institucional de formas de subjetivación que someten al individuo al poder y a la totalidad del capital (Expósito, 2008, p. 29). Cuando una obra se traslada de las calles y de diversos espacios públicos a la galería o museo se corre el riesgo de eliminar su poder subversivo y disidente, al convertirse en un objeto de contemplación estética e incluso en algunos casos, forma parte de las dinámicas capitalistas, pero ¿qué ocurre con la exhibición de *Zapatos Rojos* en los museos? ¿cómo logra en estas acciones conservar su carácter subversivo al encontrarse en una institución museística?

En ambos casos, a pesar de que la obra se coloca dentro de la institución artística y de forma concreta en museos, es una obra que se generó a partir de la vinculación con la comunidad y la participación de las mujeres, los zapatos pertenecen a las instalaciones realizadas por las mujeres y colectivas, no son sólo objetos de contemplación estética, sino que son resultado de la participación de la comunidad y de una red de participación mucho más grande. En el caso de la exhibición en el *Museo Memoria y Tolerancia* realizada en el contexto del 25 N podemos darnos cuenta de que la obra se acompaña con fotografías de otras instalaciones, generando un diálogo expansivo y colectivo.

En el caso de la presentación de la obra en la exposición colectiva *Vivas estamos, estamos vivas, violentómetro, activismo y género en la Ciudad de México* y entendiéndola desde una propuesta de curaduría feminista, la exhibición se convirtió en un activismo en sí mismo, un punto de partida para la acción, que vincula el espacio interior del museo con el espacio público. Paralelamente a la muestra en el museo se presentaron dos activaciones en el espacio público (Fig. 5), generando así otros espacios de enunciación que desdibujan los límites entre el interior y exterior del recinto institucional, convirtiéndose en un activismo que expande otros lugares de memoria.



Fig. 5 - Reactivación en la Universidad Iberoamericana, 25 N 2022. Fotografía de Cecilia Noriega.

Conclusiones

Zapatos Rojos es una instalación que ha dado cuenta de la problemática del feminicidio, su potencia política radica en darle lugar a los afectos y subjetividades a través de un acto participativo que involucra a la comunidad. Los zapatos son un depósito de afectos y representan el cuerpo de las mujeres que no lograron regresar a casa, son pasos ausentes que evocan a la presencia. Esta obra ha logrado reactivarse en múltiples contextos a lo largo de varios años, adaptándose a cada espacio temporal, pero reconociendo que la violencia de género resulta un problema global.

Adicionalmente, como parte de las instrucciones que ha establecido la artista para la realización de la obra es necesario donar un par de zapatos, con lo que ha conformado una obra de arte que se ha exhibido en diversos museos. La manera como esta obra continúa

siendo subversiva a pesar de encontrarse en un espacio expositivo, es porque cada uno de estos zapatos se generó a través de un acto participativo, cada zapato representa a la colectividad y les da un lugar a las narrativas de las mujeres sobre la violencia. Con el devenir de la obra y sus múltiples reactivaciones, la instalación de *Zapatos Rojos* también se ha introducido en los museos; a través del análisis de algunas de las exposiciones donde se presentó, cada zapato que se encuentran en la sala expositiva establece vínculos con las instalaciones realizadas en el espacio público, de manera que se constituye como una propuesta extensiva y ligada también a un compromiso activista que desdibuja los límites entre las calles y espacios públicos con el interior de museos. Esto logra subvertir las formas artísticas, al ser una obra que representa a una colectividad, además rompe como la sala de exposición como un lugar contenido y acrítico, para convertirse en un activismo capaz de incidir en otros contextos.

Referencias

Ahmed S. (2015) *La política cultural de las emociones*. UNAM.

Amorós C. (2005). Dimensiones de poder en la teoría feminista. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25, 11-34.

Butler, J. (2004). *Vida precaria, el poder del duelo y la violencia*. Paídos.

Expósito, M. (2008). Introducción. In *Producción cultural y prácticas instituyentes, líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficante de sueños.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género, entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.

Segato, R. (2006). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinas en Ciudad Juárez, Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Universidad del Claustro de Sor Juana.

Entrevistas

Chauvet, E. (5 de febrero de 2022). Entrevista a Elina Chauvet sobre *Zapatos Rojos*.

archiva_mutante: la borradura, la grieta y la ciudad

archiva_mutante: o apagamento, a fissura e a cidade

archiva_mutante: the erasure, the rupture and the city

Andrea Sarahí Chávez Pérez

investigadora independiente, México

Isis Mariana Yépez Rodríguez

investigadora independiente, México

RESUMEN

En el presente trabajo abordaremos las obras *Borré las paredes de las pintas* (2019) y *Nuestra victoria* (2019-2020) de Diana Cano y Julieta Gil, dos artistas mexicanas contemporáneas cuyas perspectivas capturan un mismo suceso: la “Revolución de la Diamantina” o “Revolución del Glitter”, una serie de protestas feministas que comenzaron a mediados de agosto de 2019 en las que el monumento al Ángel de la Independencia fue pintado por los graffiti de las consignas de la marcha feminista. Tomamos ambas obras como si fuesen dos expedientes del archivo de la Ciudad de México de lo que fue deliberada y fehacientemente borrado por las autoridades capitalinas: las pintas de las protestas feministas en las paredes y monumentos históricos que buscan denunciar la violencia de género en el país. Consideramos que las obras de las artistas impulsan el cuestionamiento de la memoria histórica mientras se tejió la subjetividad y colectividad en el espacio público.

Palabras clave: espacio público, Ciudad de México, feminismo, graffiti, protestas

RESUMO

Neste artigo, abordaremos as obras *Borré las paredes de las pintas* (2019) e *Nuestra victoria* (2019-2020) de Diana Cano e Julieta Gil, duas artistas mexicanas contemporâneas cujas perspectivas captam o mesmo evento: a “Revolución de la Diamantina” ou “Glitter Revolution”, uma série de protestos feministas que começaram em meados de agosto de 2019, em que o monumento ao Anjo da Independência foi pintado por graffiti de slogans de marcha feminista. Tomamos ambas as obras como se fossem dois ficheiros do arquivo da Cidade do México, deliberado e fidedignamente apagados pelas autoridades da capital: os graffiti de protestos feministas em muros e monumentos históricos que procuram denunciar a violência de gênero no país. Consideramos que as obras das artistas impulsionam o questionamento da memória histórica, ao mesmo tempo que tecem a subjetividade e a coletividade no espaço público.

Palavras-chave: espaço público, Cidade do México, feminismo, *graffiti*, protestos

ABSTRACT

In this paper, we will address the works *Borré las paredes de las pintas* (2019) and *Nuestra victoria* (2019-2020) by Diana Cano and Julieta Gil, two contemporary Mexican artists whose perspectives capture the same event: the 'Revolución de la Diamantina' or 'Glitter Revolution', a series of feminist protests that began in mid-August 2019 in which the monument to the Angel of Independence was painted over by graffiti of feminist march slogans. We take both works as if they were two files from the Mexico City archive of what was deliberately and reliably erased by the capital authorities: the graffiti of feminist protests on walls and historical monuments that seek to denounce gender violence in the country. We consider that the artists' works push the questioning of historical memory while subjectivity and collectivity were woven in public space.

Keywords: public space, Mexico City, feminism, *graffiti*, protests

Andrea Sarahí Chávez Pérez es investigadora independiente y Maestra en Antropología por el Goldsmiths College, University of London.
<https://orcid.org/0009-0001-2544-4754> | andrea.vez111@gmail.com

Isis Mariana Yépez Rodríguez es investigadora independiente y Maestra en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid.
<https://orcid.org/0000-0001-8507-5789> | isismyr@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Andrea Sarahí Chávez Pérez, Isis Mariana Yépez Rodríguez

Introducción

archiva_mutante es un colectivo formado por Andrea Chávez e Isis Yépez. Consideramos a la ciudad como un archivo amplio, en constante transformación y que cuestiona aspectos críticos en torno a las formas de sociabilidad y habitabilidad. Nos interesa rescatar las microhistorias que ofrecen una narrativa contrahegemónica para llegar a las otras historias, deseos y huellas que construyen la ciudad.

archiva_mutante es una propuesta curatorial que tiene como objetivo impulsar una lectura abierta y feminista de la ciudad, de manera que se expongan y detonen conversaciones en torno a la misma. La llamamos *archiva* (en femenino) porque se contrapone al acceso limitado, tradicional y patriarcal del archivo. Éste se puede entender como una figura patriarcal que esconde, que olvida, que desaparece. Sin embargo, al tiempo que esconde, deja ciertos rastros y grietas que pueden permitir una lectura del archivo distinta, donde se entretelen otras categorías de interpretación, como la vulnerabilidad, lo íntimo, lo borrado y lo que no se habla. Con *archiva_mutante* proponemos una lectura que posibilite otras sensibilidades, desde el cuerpo, desde el deseo, desde los afectos, de ahí que elijamos nombrarla *archiva*.

Proponemos adentrarnos a la ciudad como una *archiva*. Esto implica decodificar, leer, reescribir, observar, escuchar y sentir los espacios invisibilizados/borrados como los testigos materiales de una ciudad que muta. Lo *mutante* implica, entonces, un cuerpo, este caso la ciudad, en construcción.

Nos interesa rescatar las microhistorias que ofrecen una narrativa contra hegemónica para llegar a otros relatos, deseos y rastros en la *archiva* que también construyen la ciudad. Se busca escribir la ciudad desde nosotras, desde una geografía que implica al cuerpo y a la vida cotidiana como parte de las historias que nos conforman y que conforman a esa *archiva* que es abierta, colectiva, afectiva y cambiante.

¿Cómo podemos leer a la ciudad como una archiva? ¿Quién decide lo que permanece o no en ella? ¿Quién y qué determina la acción de borrar y ocultar? ¿En qué momentos se activa y por qué razones?

Decodificar la ciudad como si fuese una archiva implica reescribir, escuchar y sentir los espacios invisibilizados/borrados. Consideramos a las borraduras como agentes históricos a los que hay que consultar como si fuesen archivos para poder conocer las historias que las narrativas hegemónicas dejan fuera.

Consideramos que las grietas, intervenciones y borraduras de esos otros archivos, entendidos como agentes históricos a los que hay que escuchar, como los monumentos, las calles y los edificios, nos permiten entender las relaciones de éstos con sus habitantes, especialmente cuando se trata de hablar sobre la injusticia y la memoria, que fácilmente son borradas de la ciudad. Esto nos llevó a pensar en las prácticas artístico-políticas que comenzaron con los movimientos del 8M en la Ciudad de México a partir del 2019. Este tema nos interpela porque como mujeres, nuestras propias experiencias urbanas cotidianas están profundamente marcadas por el género, ya que éste determina cómo nos movemos por la ciudad, cómo vivimos nuestros días en ella o sobrevivimos a ella y la forma en que habitamos los espacios desde nuestros cuerpos. Es así que elegimos dos piezas de artistas mujeres contemporáneas para abordar estos planteamientos: la obra de Julieta Gil, *Nuestra victoria* (2019-2020) y Diana Cano, *Borré las paredes de las pintas* (2019).

La pieza de Julieta Gil expone el paso de la protesta por la ciudad a través de la intervención de los monumentos históricos. Mientras que la obra de Diana Cano remueve el monumento y se concentra en el mensaje de las consignas, separando la escritura del muro (Chávez, 2023, p. 182). Ambas obras se produjeron a raíz de la “Revolución de la Diamantina” o la “Revolución del Glitter”. Estas protestas denunciaron la falta de atención de las autoridades a los casos de violencia contra las mujeres por parte de la policía y

exigían al Estado, entre otras cosas, declarar una Alerta de Género y la promulgación de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia ya que en México ocurren diez feminicidios al día y, según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) el 72.9% de las mujeres se sienten insegura (INEGI, 2023, p. 5).

En México, el 70% de las mujeres han experimentado una situación de violencia, ya sea de tipo sexual o psicológica (Equis, 2023, p.7) por lo que proponemos este ejercicio visual comparativo como una expresión que recopila los dolores y las exigencias de las mujeres mexicanas que vivimos en constante amenaza de acoso y abuso sexual, feminicidio y desigualdad.

La Revolución del Glitter

A mediados de agosto de 2019, varios miembros del cuerpo policiaco de Ciudad de México fueron señalados por violación de una menor en Azcapotzalco. La primera protesta se dio afuera de la Secretaría de Seguridad Ciudadana (SSC) para exigir justicia contra los cuatro presuntos elementos. En esa manifestación le fue arrojada diamantina rosa a Jesús Orta Martínez, entonces titular de dicha instancia. La fotografía del titular de la policía capitalina con diamantina rosa se viralizó y fue acompañada, a menudo, por encabezados con los sustantivos “ataque”, “agresión con diamantina”. Las declaraciones subsecuentes, tanto por parte de Orta como de la entonces jefa de Gobierno ahora presidenta, Claudia Sheinbaum, sólo agravaron la situación, ya que, por un lado, expresaron un profundo desconocimiento sobre el aumento de agresiones sexuales por parte de la policía y, por otro, amenazaron con abrir carpetas de investigación hacia las manifestantes.

En consecuencia, se convocó a una segunda manifestación el 16 de agosto y se les solicitó a las manifestantes que llevaran diamantina

rosa y morada, de ahí que se le nombrara como la “Revolución de la Diamantina” o la “Revolución del Glitter”. En la segunda protesta el Ángel de la Independencia fue pintado con consignas de repudio al incremento alarmante de casos de feminicidio y agresiones contra las mujeres y los casos impunes.

“Las pintas”, como coloquialmente son llamadas, tanto por la gente como por la prensa, propiciaron que una parte de la sociedad capitalina se indignara por ver al monumento intervenido; mientras que a otros les resultó inconcebible que el repudio lo propicia un muro pintado, más no la vida e integridad en peligro constante de las mujeres. El debate suscitó la petición de mantener un archivo con las pintas, antes de que fueran borradas (Santamaría, 2019). Posteriormente, el 28 de agosto el colectivo Restauradoras con Glitter se reunió con la Secretaría de Cultura para formalizar la petición.

Las críticas desaprobatorias de esta intervención reflejan la implantación del sistema patriarcal en nuestra cultura, pues prioriza el valor del monumento como institución al colocarlo por encima del valor de los cuerpos vivos de las mujeres (Chávez, 2023, p. 183).

La presencia de las mujeres en el espacio público es un suceso que responde a un proceso relativamente reciente (Kern, 2020), en el que a las mujeres burguesas se les permitió un primer acercamiento al espacio público en tanto se relacionara con una feminidad propia del siglo XIX, es decir a poder comprar: “los espacios de consumo estaban abiertos a las mujeres porque no desafiaban las asociaciones de la mujer con el hogar y la esfera doméstica” (Kern, 2020, p. 101). En un mundo definido por la propiedad privada, como afirma el geógrafo Don Mitchell (2023), “el espacio público adquiere una relevancia excepcional” (Mitchel, 2023, p. 34), por lo que la presencia de las mujeres en las calles expresando sus deseos y exigencias son una manera de “tomar” y “hacer” el espacio público para reclamar su representación más allá del consumo.

El Ángel feminista en los medios y redes sociales

Los medios de comunicación y redes sociales tildaron a las asistentes de la marcha de *delincuentes, locas, terroristas y feminazis* a consecuencia de las pintas en los monumentos. Una de las primeras reflexiones sobre los encabezados de las notas periodísticas de este suceso es que se refirieron a la protesta como “feminista”, asumiendo que todas las mujeres que asistieron reconocen el feminismo y comulgan en una sola línea de éste. Además de anular la diversidad de la marcha sobre las diferencias y discusiones en torno a: incluir o no a las personas trans, el grado de radicalidad, recurrir a la violencia e inclusive realizar las pintas. De esta manera, las voces al interior de la marcha, sus denuncias y su búsqueda de justicia, quedaron silenciadas bajo la unificación de ésta y bajo el peso histórico del monumento. Al homogeneizar a la protesta se excluyen otras expresiones fundamentales de la marcha como la sororidad y solidaridad generada en el transcurso de la marcha, al compartir testimonios dolorosos de pérdida por la ineficiencia de las políticas públicas para brindar seguridad a las mujeres mexicanas.

En el libro *La Manifestación*, Olivier Fillieule y Danielle Tartakowsky explican la relación entre la manifestación y los medios de comunicación. Es común que éstos últimos exploten el aspecto de novedad y espectacularidad de las marchas. Los autores señalan que “muy a menudo las acciones espectaculares y la violencia deslegitiman la causa” (2015, p. 136-139), por lo que la cobertura de las protestas de mujeres en Ciudad de México enfatizó los actos de los grupos de choque, lo que distanció a gran parte de la sociedad mexicana de reconocer y empatizar con las causas legítimas del movimiento.

Pareciera ser que las críticas y ataques de los medios y redes sociales en contra de las mujeres que protestaron se vinculaban a que las demostraciones excesivas de rabia no responden al “deber ser” tradicional femenino y eso justifica desestimar su forma de (re)

apropiarse del Ángel de la Independencia. Ejemplo de ello fueron comentarios como:

Feminismo no es ponerse al tú por tú con el varón [sic]. La mujer nunca debe perder la clase, la delicadeza y el respeto a sí misma [sic], ¡hablando y actuando como una delincuente sin educación! (Ponce en Salas Sigüenza, 2021, p. 68)

La autora de *Cuando la revolución es en femenino es vandalismo* (2021) menciona que calificar de “vandalismo” las intervenciones de los monumentos refleja una construcción de género tradicional y de “refinamiento” femenino que en México están íntimamente ligados con el ideal de blanquitud (Ponce en Salas Sigüenza, 2021, p. 69). Sin embargo, sólo quienes se encuentran en posición de ser escuchadas, pueden exigir sus derechos desde una postura de diálogo. Mientras quienes están en los márgenes necesitan de otros mecanismos para hacerse escuchar, y muchas veces, transgreden los valores de la democracia neoliberal: “diálogo y paz.”

En los años subsecuentes, otra crítica común a las marchas del #8M (abreviatura del 8 de marzo, Día Internacional de las mujeres) ha señalado la falta de consideración de las protestas hacia los trabajadores de limpieza de los espacios públicos. La cineasta argentina radicada en México Luciana Kaplan aborda esa tensión en su documental *Tratado de invisibilidad* (2024). La documentalista entrevista a algunas mujeres que trabajan limpiando los espacios públicos de la ciudad de México para indagar y conocer sus rutinas, quejas y posturas. En una escena en la que se muestra una protesta finalizar, dos mujeres recogen los carteles pegados de los muros y del suelo tras la protesta. Una de las trabajadoras dice a la cámara que si ella hubiera perdido a su hija o a alguien cercana por la violencia también estaría ahí; mientras que otra mujer entrevistada dice que preferiría que no hicieran tanto relajo, a lo que Kaplan la interpela con la pregunta –¿y si las autoridades no te hicieran caso, ¿qué harías? – La escena termina con ese silencio para que el espectador interprete la respuesta.

Julieta Gil

Nuestra Victoria (2019-2022) de Julieta Gil es una serie de fotogrametrías que representan las intervenciones al Ángel de la Independencia en 2019. Esta serie fue galardonada en 2020 con el premio Lumen Prize Gold Award Winner. Y en el 2024 una de las piezas de la serie fue adquirida en la colección del departamento de la fotografía del Victoria and Albert Museum.

“México Feminicida” es la primera frase que se vislumbra en la pieza representada en esta serie de Gil. Dicho enunciado fue una pinta ubicada en el basamento del monumento del Ángel de la Independencia acompañada de otros mensajes, consignas y reclamos plasmados por mujeres y disidencias feministas durante la “Revolución de la Diamantina”. En el momento en el que el monumento histórico fue intervenido por la sociedad, el significado de éste cambió completamente. Como menciona la periodista Mercedes Gómez (2021), el Ángel de la Independencia pasó de ser un símbolo institucional a uno de representación civil: “El Ángel Feminista”.

Tras sólo unas horas de las protestas, el “Ángel Feminista” fue rodeado por un muro para su “restauración” y pronta limpieza de todo tipo de intervención. Fue ahí donde grupos de mujeres fotógrafas, restauradoras, artistas y activistas ingresaron al perímetro para realizar un registro del monumento. Entre ellas, Julieta Gil quien con el apoyo de la fotógrafa Livia Radwanski, realizó un registro de 360° del Ángel. Posteriormente, la artista construyó una imagen digital 3D utilizando fotogrametría, una técnica que, por medio de las fotografías, traduce la forma, dimensión y precisión de cualquier objeto a un modelo 3D.

En la serie *Nuestra Victoria* (2019-2002) una luz y fondo rosados rodean a cada una de las piezas. De esta manera Gil confiere a la pieza una especie de espacio sagrado virtual donde nadie puede taparlo, ni borrarlo, ni censurarlo. La artista utiliza la tecnología para

reconstruir un fragmento de memoria ficcionada: “si no existe una forma de documentación pura, entonces tomemos la ficción como una manera de resistir y cambiar las narrativas” (Gil & Guerrero, 2020).



Fig. 1 - Julieta Gil, *Nuestra Victoria I*, 2019-2020. Impresión digital sobre papel algodón, montada sobre sintra 6mm y marco de haya alemana. Cortesía de la artista.

Mediante este ejercicio visual, la ficción permitió hacer permanente la intervención de la lucha de las mujeres que existió en un lapso efímero y que movilizó al Estado a actuar con una premura pocas veces vista. De esta manera, Gil reivindica la victoria alada como un triunfo de las mujeres que generó la movilización inmediata del Estado para borrar los rastros de la protesta. Mediante esa captura pudo reinventar el monumento al sustituir los materiales resistentes del monumento por materiales temporales como el papel.



Fig. 2 - Julieta Gil, *Nuestra Victoria IV*, 2019- 2020. Impresión digital sobre papel algodón, montada sobre sintra 6mm y marco de haya alemana. Cortesía de la artista.

En contraposición con la construcción de monumentos, que reproducen ideas obsoletas y símbolos caducos que ya no nos representan, *Nuestra Victoria* alude a la construcción de monumentos más fluidos de acuerdo con la época y convulsiones que vivimos. Retomando la idea a la geógrafa feminista Jane Darke, "Todo asentamiento es una inscripción en el espacio de las relaciones sociales de la sociedad que lo construye [. . .]. Nuestras ciudades son el patriarcado escrito en piedra, ladrillo, vidrio y hormigón" (Darke en Kern, 2021, p. 25).

¿Qué importancia tiene un monumento cuando los ideales que defiende son insuficientes, anacrónicos y parecen descontextualizados? Como menciona la artista, su pieza repara en construir un monumento "otro" que, intervenido por la multitud, vaya acorde a las problemáticas acontecidas, pero ignoradas por el Estado.

Para Antonio Negri y Michael Hardt (2004), la "multitud" se manifiesta como contrapoder (p.304). Para ambos autores, "multitud" no es una masa uniforme, más bien se compone de

una multiplicidad de cuerpos y singularidades que no cesan de metamorfosearse hacia nuevas formas de existencia (2002, p. 164-166). Es decir, la “multitud” está basada en la libertad de las singularidades que convergen en la producción de lo común, como una red abierta y distribuida. Es esta “multitud” que se ejerce como contrapoder, entendido éste como aquel que representa los movimientos encaminados a la defensa de la sociedad frente a los que ejercen el control social. Por lo tanto, la intervención del Ángel en “La Revolución de la Diamantina” fue realizado por subjetividades que actuaron de manera colectiva y libre que visibilizó la potencia del monumento y fue resignificado con la creación de nuevos posibles símbolos de contrapoder por una “multitud” de mujeres, feministas y cuerpos diversos atravesados por potencias intelectuales y materiales de razón y de afectos con singularidades y problemáticas propias que convergieron en la defensa de una sociedad harta de la violencia, frente a la indiferencia de los que esgrimen la hegemonía visual y discursiva.

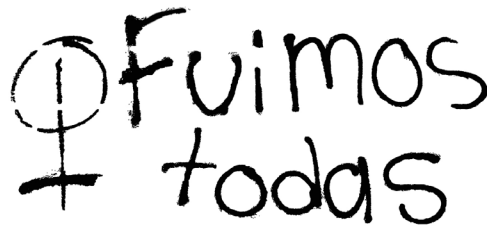


Fig. 3 - Diana Cano, *Borré las paredes de las pintas*, 2019. Cortesía de la artista.

La obra de Diana Cano tiene como ejes rectores la memoria, el olvido y el error como recurso creativo. Su serie de fotografías *Borré las paredes de las pintas* fue expuesta en 2024 en la Galería Mal d3 Ojo de Ciudad de México como parte de una exposición individual titulada *Procesos a muro*.

En estas fotografías se observa a las pintas de las protestas de la "Revolución de la Diamantina" aisladas del soporte material en el que fueron realizadas; es decir, Cano remueve la pared, ventana, columna o monumento para dejar únicamente la frase del mensaje escrito: "Vivas, libres y sin miedo", "Edo Méx feminicida", "Si mañana no regreso quémalo todo", entre otros. Al desplazar el objeto/lugar en el que fueron pintados los mensajes, la artista subvierte el enfoque; en lugar de concentrarse en la transgresión al monumento, dirige la atención al propio mensaje. De esta manera, la artista suprime la polémica que las pintas suscitaron en la opinión pública, medios y redes sociales y permite que el significante sea el protagonista al extirpar el orden simbólico de los monumentos. (Chávez, 2023, p. 190-191).

En la serie de fotografías *La urgencia de borrar* (2019 - en proceso) y *Borré las paredes de las pintas* (2019), Diana Cano mantiene el interés en las consignas escritas durante la marcha, pero enfatiza la rapidez del gobierno para removerlas y no en cuidar la vida misma de las mujeres, o el debido proceso de las denuncias de agresiones contra nosotras. En palabras de la artista, "las autoridades centran su atención en la desaparición de los reclamos puestos en paredes, monumentos y plazas, por encima de los casos de violencia género" (2019).

Jesús Antonio Esteva Medina, entonces titular de la Secretaría de Obras y Servicios (Sobse) de la Ciudad de México, informó que la restauración del Ángel de la Independencia tuvo un costo de 22.4 millones de pesos; 14.4 millones correspondieron a la parte estructural y el resto a la rehabilitación, limpieza e iluminación arquitectónica (Aristegui Noticias, 2021).



Figs. 4, 5 - Diana Cano, *La urgencia de borrar*, 2019. Cortesía de la artista.

Quizás, el nivel de indignación de algunos sectores de la sociedad corresponda a la amenaza que la materialidad de las pintas produce respecto a su permanencia. Las pintas funcionan como una marca de memoria, difíciles de borrar, que incorporan las experiencias de mujeres al entramado de historias que se narran en los muros.

La pandemia
es machismo

Fig. 6 - Diana Cano, *Borré las paredes de las pintas*, 2019. Cortesía de la artista.

A diferencia de otras formas de protesta como la proyección de la frase “México Feminicida” en la fachada de Palacio Nacional o el zepelín que sobrevoló las vallas, muros y paredes del #8M de 2022, las pintas en el Ángel resultan más transgresoras en tanto a la amenaza de su permanencia.

De acuerdo con el filósofo francés Jacques Rancière (2011), la distribución de lo sensible es el “sistema de hechos autoevidentes de la percepción de los sentidos que revela simultáneamente la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las respectivas partes y posiciones dentro de él” (p. 12). Bajo esta lectura, las autoridades capitalinas realizaron una curaduría de lo que se puede y no mostrar en este caso, se apresuraron a borrar las pintas, mientras que Diana Cano revierte ese ejercicio de censura y muestra aquello que fue deliberadamente borrado. (p. 193-194)

La potencia del objeto: el monumento como huella

En el *Mal de Archivo*, Derrida (1997) define al archivo como aquello que requiere ser depositado en algún sitio para consultarse. Si el archivo necesita de un lugar para guardar los fragmentos de historia, ¿en dónde colocamos las experiencias personales? ¿Cómo registramos nuestros dolores, aspiraciones e injusticias? (Chávez, 2023, p. 195).

El monumento, al igual que el archivo, es una huella de fragmentos que suele interpretarse como verídica. Ambos son parte de un sistema de representación, resguardo y lectura por medio del cual el pasado parece ser depositado en el presente. Griselda Pollock lo define como un objeto con fisuras, desparejo y contradictorio del pasado (2013, p. 179).

Para Salas Sigüenza, el monumento es un lugar de memoria en donde el “Estado decide quién y cómo se le recuerda, y lo que la

sociedad asimilará, naturalizará y perpetuará” (Salas Sigüenza, 2021, p. 57). El Ángel es un lugar de memoria que forma parte de una tradición inventada, que define y responde a especificidades que destacan la desigualdad de raza, clase y género.

Podríamos pensar que no existe una relación entre archivo y monumento. Sin embargo, el monumento y el archivo poseen características muy similares. Ambos son espacios de reclusión, cristalización, clasificación de la memoria, y por tanto de olvido. William Brinkman-Clark en *El archivo negro* hace un parangón entre la penitenciaría y el archivo, exponiendo que “el muro equivale al estante o al cajón del archivo como el escondite a la celda de la penitenciaría; todos son espacios de agonía, lugares donde se practica el olvido” (2012, p. 159). Ambos sistemas recluyen, clausuran y vigilan; uno lo hace por medio del régimen penitenciario a los sujetos, mientras que el archivo lo hace con los objetos. En ambos regímenes el sistema consigna a los cuerpos/objetos y determina que deben ser controlados para ser útiles (Chávez, 2023, p. 195-196).

Brinkman-Clark menciona que “en la pared, en el cajón y en la celda, el objeto permanecerá siempre objeto; lo que el régimen teme es el recuerdo, la memoria, la interpretación”. Brinkman-Clark lo nombra “la potencia del objeto”. Por lo tanto, el acceso que tenemos al archivo y al monumento es ilusorio, puesto que ambos están bajo el control del Estado. La apropiación del monumento no es posible porque hay mecanismos de vigilancia y control que impiden cualquier cambio sobre éste. El monumento del Ángel de la Independencia fue erigido para recordar el aniversario de la Independencia de México y al colocar sobre él otras demandas, la función del monumento se transforma y ahí surge el peligro para el Estado: en la pérdida de control sobre la potencia del monumento (Brinkman-Clark, 2012, p. 159).

Aunado a ello, el monumento representa muchos de los valores del Estado Nación, por lo que intervenirlo también implica poner

en duda las estructuras de poder que se ejercen en las ciudades y cuestionar la memoria histórica que se elige resguardar y la que no.

Es importante recalcar que “monumento” proviene del latín *monumentum*, y de la raíz *men-mon*, que está presente en verbos como *monere* (que significa advertir, recordar), mente o memoria. Por tanto, un monumento podría ser entendido como un medio para el recuerdo o la memoria. La RAE, por su parte, lo define como una obra o edificio que por su importancia histórica o artística toma bajo su protección el Estado. Para el caso que nos ocupa, un monumento se podría entender como un objeto que archiva memoria, una memoria elegida, en este caso, por el Estado.

En este sentido, la catedrática Priscila Echeverría Alvarado concluye que el monumento recuerda a lo políticamente correcto; pero también, por exclusión, a aquello que se pretende que se olvide por lo que es la figura de la memoria del olvido (2020, p.73). Por su parte, para Salas Sigüenza, el monumento es un *lugar de memoria* en donde el “Estado decide quién(es), cómo se le(s) recuerda, y lo que la sociedad asimilará, naturalizará y perpetuará” (2021, p. 57). Salas Sigüenza menciona que un *lugar de memoria* sirve como mecanismo definitorio de una *comunidad imaginaria* que responde a especificidades de raza, clase y género.

Conclusiones

La premura de limpiar al Ángel de la Independencia no fue por una preocupación de conservación; por el contrario, fue para evitar su potencia y la creación de nuevos símbolos de contrapoder. Lo que le preocupó al Estado no fue la intervención *per se* del monumento, si no su reinterpretación. Por lo tanto, el hecho de que el Ángel haya sido re-creado por efecto de la “multitud”, fue una pérdida posible y futura del control del Estado ya que fue un cuestionamiento a los valores de éste y su legitimidad tambaleó. Por unas horas el Ángel

se despatriarcalizó y de ahí vino el peligro para el Estado, pues ¿puede existir un Estado despatriarcalizado?

La importancia de las obras expuestas es que nos permiten conocer las huellas de aquello que ha sido fervientemente borrado. En *archiva_mutante* vemos estas piezas como si fuesen expedientes de las historias no contadas, aquello de lo que conformará la historia a contrapelo, las microhistorias que conformaron la resistencia. Walter Benjamin menciona que “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal cual como realmente ocurrió... Significa apoderarse de un recuerdo tal cual como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin, 2009). En este sentido, estas obras son interpretaciones de un instante de la movilización colectiva de las mujeres, de un momento antes del peligro, de ahí su importancia.

Estas artistas nos muestran un rastro de la incomodidad y la rabia que sentimos día con día, con cada acoso, violación, feminicidio. *archiva_mutante* es una invitación a seguir compartiendo nuestras subjetividades al re-interpretar las ciudades, regresemos su potencia desde un lugar desautorizado, creativo, colectivo, libre y despatriarcalizado.

Referencias

Aristegui Noticias. (2020, 14 de octubre). Restauración del Ángel de la Independencia costó 22.4 millones de pesos. *Aristegui Noticias*. <https://aristeguinioticias.com/1410/mexico/restauracion-del-angel-de-la-independencia-costo-22-4-millones/>

Benjamin, W. (2009). *Estética y Política*. Las Cuarenta.

Brinkman-Clark, W. (2012). El Archivo Negro. Operaciones penitenciarias y archivísticas en el Palacio de Lecumberri. *Historia y Grafía*, 19(38), 127-169. https://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/17/pdf_14

Cano, D. (2019). *La urgencia de borrar / The urgency to erase*.
<http://www.dianaecano.com/laurgenciadeborrar/>

Chávez, A., & Yépez, I. (2023). "archiva_mutante: Hacia una ciudad despatriarcalizada" en Bajo el Volcán. *Revista del Posgrado de Sociología*, BUAP.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.

Echeverría Alvarado, P. (2020). La invisibilidad del monumento, el archivo y la memoria del olvido. *Revista Rupturas*, 10(2), 69-99.
<https://www.scielo.sa.cr/pdf/rup/v10n2/2215-2989-rup-10-02-69.pdf>

Equis. (2023, julio). *Centros de justicia para las mujeres. Informe Nacional 2018-2021*. <https://equis.org.mx/wp-content/uploads/2023/10/CEJUM-Informe-Nacional.pdf>

Fillieule, O. (2015). *La Manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*. Siglo XXI.

Gil, J., & Guerrero, V. (2020, 14 de agosto). Julieta Gil y Verónica Guerrero: entrevista. *Mujeres Mirando Mujeres*. <https://mujeresmirandomujeres.com/julieta-gil-veronica-guerrero-entrevista/>

Gómez, M. (2021, 19 de agosto). Julieta Gil: Nuestra Victoria. *Este País*. <https://estepais.com/galeria/julieta-gil-nuestra-victoria/>

INEGI. (2023, 16 de abril). *Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana, Primer Trimestre 2023*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ensu/ensu2023_04.pdf

Kaplan, L. (Directora). (2024). *Tratado de invisibilidad*. [Documental]. Contingente Fílmico, Mil Millones, ISB Fillms.

Kern, L. (2020). *Feminist City*. Verso.

Kern, L. (2021). *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Bellaterra.

Mitchell, D. (2003). *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*. The Guildford Press.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.

Rancière, J. (2011). *The Politics of the Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum.

Santamaría, V. (2021, 11 de marzo). Las restauradoras del glitter: Pintas, ángel y violencia contra mujeres. *Animal Político*. <https://animalpolitico.com/sociedad/restauradoras-glitter-pintas-angel-violencia-contra-mujeres>

Salas Sigüenza, I. (2021). Cuando la revolución es en femenino, es vandalismo. La Revolución de la Brillantina y la pugna por la memoria. *Sociología y tecnociencia: Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico*, 11(1), 55-77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7822691>

Activación de antimonumentos como práctica hegemónica de cuidado y neutralización en la Ciudad de México

A ativação dos antimonumentos como prática hegemônica de cuidado e neutralização na Cidade do México

The Activation of Antimonuments as a Hegemonic Practice of Care and Neutralization in Mexico City

Samuel Hernández Dominicis

Universidad Iberoamericana, México

RESUMEN

Este artículo analiza las transformaciones que, desde 2019 hasta el presente, ha experimentado la práctica de colocar vallas frente a edificios y monumentos durante las protestas feministas en la Ciudad de México. Para ello, se exploran marcos conceptuales más allá de la Historia del Arte, con el objetivo de socializar enfoques teórico-metodológicos alternativos para el estudio de las prácticas visuales en el espacio público. En un primer momento, se evidencian las limitaciones analíticas de los acercamientos realizados desde el campo artístico. Luego, se identifican estrategias recurrentes en estas manifestaciones, como el montaje, el palimpsesto y el parasitismo. Finalmente, se analiza cómo las prácticas hegemónicas de cuidado y preservación de espacios con valor patrimonial o cultural en la CDMX implican, simultáneamente, la activación y la neutralización de ciertos antimonumentos.

Palabras claves: antimonumentos, hegemonía, estética de la protesta, neutralización

RESUMO

Este artigo analisa as transformações que a prática de colocar cercas em frente a edifícios e monumentos durante os protestos feministas na Cidade do México tem sofrido desde 2019 até o presente. Para isso, explora referenciais conceituais para além da História da Arte, com o objetivo de socializar abordagens teórico-metodológicas alternativas para o estudo das práticas visuais no espaço público. Primeiramente, são destacadas as limitações analíticas das abordagens oriundas do campo artístico. Em seguida, identificam-se estratégias recorrentes nessas manifestações, como montagem, palimpsesto e parasitismo. Por fim, analisa-se como as práticas hegemônicas de cuidado e preservação de espaços com valor patrimonial ou cultural na Cidade do México implicam, simultaneamente, a ativação e a neutralização de certos antimonumentos.

Palavras-chave: antimonumentos, hegemonia, estética do protesto, neutralização

ABSTRACT

This article analyzes the transformations that the practice of placing fences in front of buildings and monuments during feminist protests in Mexico City has undergone from 2019 to the present. To do so, it explores conceptual frameworks beyond Art History, aiming to share alternative theoretical-methodological approaches to the study of visual practices in public space. First, the analytical limitations of approaches from the artistic field are highlighted. Then, recurrent strategies in these demonstrations, such as montage, palimpsest, and parasitism, are identified. Finally, the analysis shows how hegemonic practices of care and preservation of spaces with patrimonial or cultural value in Mexico City simultaneously involve the activation and neutralization of certain antimonuments.

Keywords: antimonuments, hegemony, aesthetics of protest, neutralization

Mtro. Samuel Hernández Dominicis (Cuba, 1987): Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (2011) y Máster en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana de la CDMX (2019). Investigador, docente, crítico de arte y curador. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). En los últimos años, su trabajo de investigación ha estado centrado en la reflexión sobre la construcción del pueblo y el enemigo como categorías discursivas de los procesos populistas y totalitarios. Actualmente, cursa estudios doctorales en el Departamento de Literatura de la Universidad Iberoamericana, CDMX.

<https://orcid.org/0000-0001-7640-7366> | shdominicis@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Samuel Hernández Dominicis

Prólogo

Para AMTA la gratitud infinita por su inquebrantable paciencia.

Este trabajo más que un artículo académico en propiedad, pretende habitar un espacio entre la escritura como gesto político y la indagación como proceso. Un esbozo reflexivo sobre un objeto de estudio que no solo está muy cercano en el tiempo del observador, sino sobre todo en constante transformación. En apenas dos años de haber señalado el fenómeno, no se ha logrado sistematizar la forma en la que se desarrolla la práctica, debido a que esta se ha transformado una y otra vez a partir de las propias lógicas de la ciudad, las formas de habitarla y las dinámicas hegemónicas de cuidado y regulación de los cuerpos en la misma. Por ello, a modo de prólogo, comienza el texto con un sucinto recorrido temporal que acerque la lectura al marco problémico.

En los últimos años, la Ciudad de México (CDMX) ha sido testigo de una vertiginosa transformación visual en su espacio público, especialmente en torno a los temas vinculados con el uso público de las fachadas de sus principales edificios y monumentos. Entre los distintos elementos que han contribuido a esta situación podemos señalar, en primer lugar, las intervenciones ciudadanas que sobre estos han tenido lugar durante marchas y protestas de la ciudadanía. Intervenciones, pintas, destrucciones y modificaciones generalmente efímeras que generan cierta incomodidad en los discursos hegemónicos. Y, posteriormente, la paulatina y cada vez más recurrente instalación de estructuras de madera y metal, colocadas alrededor de estos enclaves a modo de cerco con el propósito de protegerlos de las posibles acciones que las personas que toman el espacio público puedan realizar. Una paulatina bunkerización que, sin explicación necesaria, puede durar desde días hasta años.

Para hablar de las protestas feministas en la CDMX, se parte del año 2019 como fecha significativa en el marco cronológico reciente. Bajo el #NoMeCuidanMeViolan se articularon marchas y concentraciones que durante el mes de agosto y noviembre increparon la violencia policiaca. El detonante, la denuncia de violación por parte de una menor a cuatro policías en la alcaldía de Azcapotzalco. La primera fue el 12 de agosto, realizada desde la Secretaría de Seguridad Ciudadana (SSC) hasta la Procuraduría General de Justicia de la CDMX. La segunda, cuatro días más tarde, se replicó en más de quince ciudades del país. En la capital mexicana la concentración iniciada en la Glorieta de Insurgentes, terminó convertida en un bloqueo en torno a la avenida homónima con intervenciones sobre el Ángel de la Independencia. Y finalmente, el 29 de noviembre se replicó el performance *Un violador en tu camino* en el Zócalo capitalino, realizado por primera vez cuatro días antes en Chile. A partir de estos hechos se ha verificado un movimiento de continuidad interrumpida en lo que a marchas anuales se refiere. Sobre todo, realizadas con una mayor articulación de las diversas colectivas feministas, así como con una cada vez mayor cobertura mediática.

Desde las primeras manifestaciones la amplia cobertura mediática por medios nacionales e internacionales fue un aspecto significativo. Algunos se encargaron de construir una narrativa que destacaba el carácter violento de las protestas y los saldos de las mismas como actos vandálicos, mientras que invisibilizaban las causas o les restaban importancia. Otros de mayor alcance internacional, por el contrario, señalaron las fallas del sistema judicial, las peticiones de estas mujeres, así como su hartazgo ante la situación y la importancia de su lucha.

A partir de este momento y en las sucesivas manifestaciones, lo que comenzó como una medida preventiva con carácter temporal al colocar vallas para evitar daños se fue consolidado como una plataforma de expresión más, resignificada por la propia ciudadanía. Estas superficies, inicialmente concebidas como barreras de

protección, fueron reapropiadas como soportes de inscripción y denuncia. En cada uno de los paneles a lo largo de estos años se han plasmado consignas, mensajes y reclamos que resignifican su función original. Así, más allá de ser simples soportes divisorios colocados para el cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX, estas estructuras han evolucionado hacia nuevas formas de “antimonumentos”, donde la memoria colectiva y las demandas sociales quedan registradas.

Las pintas feministas, como se han denominado estas intervenciones, destacan por su impacto visual y por su cercanía formal se han asociado al graffiti. Desde esta mirada, el ejercicio social se confunde con una práctica artística tradicionalmente *underground* y contrahegemónica; la cual se asume desde la visión tradicional del campo artístico como un elemento disruptivo propio de la creación contemporánea a partir de la segunda mitad del siglo XX ya bastante domesticado. Pero también, la relación que se establece por la semejanza conecta el gesto de la protesta con nociones como desobediencia civil y vandalismo; lo que respalda la retórica discursiva que se ha generado para demostrar cuán reprochable es su ejecución a nivel social y sobre todo para señalar negativamente la acción de las colectivas en el cuidado y la preservación del espacio público, el cual atenta contra el disfrute por parte de la ciudadanía.

Es importante señalar que a diferencia de la práctica artística mencionada, las pintas no discriminan superficies ni buscan encontrar lugares privilegiados de exhibición. Las intervenciones que ocurren durante marchas y protestas ocupan una gran diversidad de soportes donde no solo destacan paredes, cristales, calles y banquetas, edificios -patrimoniales o no, monumentos históricos, sino cualquier otro elemento intervenible durante los recorridos de las marchas como pueden ser jardineras, bancas, paradas de buses, cajeros automáticos etc. Razón por la cual estas acciones no solo cargan con los prejuicios históricos del medio expresivo que emplean, sino que son asumidas por el discurso

hegemónico como agresiones al espacio público donde se realizan. No es extraño encontrar entre los señalamientos más comunes las referencias a estas como un atentado a la ciudad, su belleza y sobre todo su historia o valor patrimonial. De ahí que sus gestoras sean tachadas en reiteradas ocasiones de ignorantes, vándalas, destructoras sin civilidad, delincuentes, etc.

Esta es una de las razones que ponen de manifiesto como una primera urgencia para la investigación abandonar los enfoques tradicionales que, para abordar el fenómeno desde el campo disciplinar de la Historia del Arte, asumen estas prácticas como “artísticas”. En este sentido, rescatar producciones que desde otras disciplinas ya han incorporado nuevos enclaves teóricos a la discusión sobre las pintas se hace muy necesario. Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo “Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: las pintas feministas como práctica estética” de la Dra. Selma Rodal Linares. En este, la autora concentra su mirada en las pintas realizadas sobre el Ángel de la Independencia de la CDMX en agosto de 2019 y señala cómo estas poseen un potencial de carácter performativo para exhibir otras formas de vivir y decir (p. 255). El hecho de no provenir del campo de las artes visuales, sino de la filosofía y las letras, incide positivamente en que sus referentes sean mucho más variados y que la idea de lo estético no se ancle en las consideraciones tradicionales de la mencionada disciplina. No es de extrañar que su indagación concluya con enunciaciones contundentes sobre el poder de estas prácticas, el cual radica no solo en hacer visible la borradora de las narrativas oficiales sino también en la apertura de un lugar donde pueden surgir nuevas experiencias de lo político (p. 257).

La transformación del espacio urbano

Desde el año 2019 puede constatararse en la cobertura mediática realizada la colocación de vallas, inicialmente superficies de madera

y posteriormente de metal, como práctica hegemónica de cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX. Era común entonces que cuando terminaba la manifestación o marcha, se procedía a la limpieza tanto de las diversas superficies intervenidas como de las vallas que habían protegido edificios y monumentos por parte del personal del sistema de limpia de la Secretaría de Obras y Servicios de forma simultánea. Un ejercicio de borrado masivo tenía lugar de forma inmediata que, en su afán de ser efectivo y fugaz, no distinguía superficies ni métodos para su tratamiento. Lo que evidenciaba como el interés por la conservación de elementos patrimoniales o artísticos no era una de sus prioridades.

En fechas más recientes se ha comprobado que esta situación ha cambiado. Ante la ocurrencia de marchas y manifestaciones, las vallas se vuelven a colocar ante enclaves de interés urbano sin que las intervenciones realizadas con anterioridad hayan sido removidas. Se conservan así en cada una de sus superficies los trazos de las intervenciones anteriores, combinándose así diversas inscripciones y temporalidades. En la ubicación aleatoria que reciben cada una de las planchas que conforman el cerco, se comprueba la acumulación y superposición de mensajes a lo largo del tiempo. Los restos de las inscripciones anteriores, aunque escindidos y dispersos, continúan siendo legibles. Y es esta coexistencia aleatoria de fragmentos de escritura lo que produce un montaje visual que no solo reactiva las demandas del pasado, sino que las mantiene vigentes en el presente. La parte activa el todo y a la vez denuncia la sustracción, exhibe su violencia. Como resultado, estas estructuras se convierten en palimpsestos urbanos, donde la memoria y la protesta se entrelazan mediante su montaje en un discurso polifónico que clama justicia social.

Como ya se ha manifestado en el propio análisis, este fenómeno desafía las categorías estéticas tradicionales desde una perspectiva teórica. Pero antes de generar nuevas herramientas para la reflexión, es posible considerar y conectar las ya existentes en

otras disciplinas para abonar el terreno propicio a las nuevas miradas que exigen este tipo de acercamientos. De ahí que sea pertinente regresar al texto *La invención de lo cotidiano*, donde Michel de Certeau (1980) plantea que las prácticas cotidianas de apropiación del espacio constituyen una forma de resistencia. En la parte titulada “Prácticas de espacio”, el autor aborda cómo en la vida cotidiana las personas utilizan estrategias de resistencia sutiles para subvertir las estructuras de poder y control impuestas por las instituciones. Por ejemplo, la forma en que un sujeto camina o navega por la ciudad puede convertirse en una manera creativa o incluso subversiva de hacer uso del espacio frente al diseño urbano y las propias normas sociales. *El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que “habla”* (112). Estas prácticas cotidianas, que pueden parecer insignificantes, son para de Certeau una forma de resistencia contra las estructuras que buscan ordenar y controlar la vida de los individuos, ya que permiten a las personas subvertir, transformar y apropiarse del espacio y de los sistemas establecidos de manera invisibles, pero profundamente significativas. Esta idea es clave para entender cómo la ciudadanía resignifica las vallas que el gobierno ha impuesto como barreras al intervenir sus superficies protectoras durante las marchas y las manifestaciones. Transforman su función original y de esta forma, transgreden la norma establecida.

Del mismo modo en *Sculpture in the Expanded Field*, Rosalind Krauss (1979) contribuye a comprender la transformación del monumento a partir de la modernidad y sobre todo en la segunda mitad del siglo XX hacia formas alternativas de inscripción en el espacio público. Para ello, la autora aborda cómo el propio concepto de escultura se ha expandido más allá de los límites tradicionales, particularmente en su relación con el espacio público y el monumento. La clave para entender el abordaje de Krauss para sostener esta expansión está en su discusión sobre la “escultura expandida”, que aparece a lo largo de su ensayo, pero específicamente en la parte donde analiza las formas de inscripción en el espacio público. Krauss introduce así un enfoque sistemático para pensar en la escultura fuera de su forma tradicional (en

pedestal, materializada en un objeto autónomo). En esta sección, describe cómo los artistas de la década de 1970 comenzaron a crear obras que ya no se limitaban a la escultura como una representación estática, sino que exploraban las relaciones entre esta, el espacio y la experiencia del espectador.

El concepto de monumento, tradicionalmente asociado con la conmemoración y la autoridad, se amplía al considerar obras que funcionan más como intervenciones temporales o como transformaciones del espacio público. En lugar de ser estáticas y celebratorias, estas formas de escultura se inscriben en el espacio público de manera dinámica, cambiando la percepción y la interacción del público con su entorno. Krauss utilizó en su ensayo los ejemplos de Robert Smithson, creador de la *Spiral Jetty* (1970), y la obra de Richard Serra, para ilustrar cómo la escultura puede convertirse en un proceso relacionado con el tiempo, el cambio y el contexto, en lugar de ser un objeto monumental en un lugar fijo. Esto abre la puerta a concepciones más amplias de lo que un monumento puede ser, conectando el concepto con prácticas que transforman o activan el espacio público en vez de simplemente ocuparlo.

Por lo tanto, en *Sculpture in the Expanded Field*, Krauss nos ayuda a comprender cómo la conceptualización de un monumento se ha desplazado hacia estas nuevas formas de inscripción en el espacio público, basándose en la temporalidad, la experiencia y la interacción, en lugar de la permanencia y la conmemoración tradicionales. Y, desde esta mirada, las vallas inscritas adquieren otra connotación: una dimensión que se mueve entre la escultura en el campo expandido, el monumento que activa el espacio y afecta a las personas que por este transitan o el antimonumento en el sentido desafiante del presente a las categorías modernas. Sin desconocer la propia performatividad que su generación *in situ* conlleva, así como las relaciones que a posteriori su efímera vida puede activar tanto en las experiencias como en las formas de habitar la urbe.

Probablemente de todas las vallas intervenidas, el gesto colectivo que tuvo lugar sobre la estructura de acero – de tres metros de alto por 250 metros de largo – que se colocó frente al Palacio Nacional el 6 de marzo de 2021 durante el gobierno del presidente Andrés Manuel López Obrador sea uno de los mejores ejemplos para comprender esta transformación antes señalada. La conversión de la misma por parte de la ciudadanía en un antimonumento, por su carácter efímero y contingente, cuya superficie mediante la inscripción de los nombres de las desaparecidas dio cuerpo a las víctimas de feminicidio en México. Y a la vez, debido a su espacio finito, evidenció la imposibilidad de listarlas a todas. Presencia y ausencia ancladas a la inscripción en las vallas como lápidas temporales que durante su permanencia dieron cuenta del dolor más allá de los cuerpos de las y los dolientes.

Definiciones como *performance*, monumento, intervención pública, *site specific* etc. solo evidencian la limitación propia de cada uno de los conceptos para analizar estas prácticas. La necesidad de pensar desde un ámbito expandido donde lo escultórico se transforma, como lo hace la propia idea de monumento, se hace evidente. Incluso la propia retirada de las vallas transformadas en memorial da cuenta de ello y contribuye a la crisis de las denominaciones.

Hacia otras metodologías de análisis frente a las nuevas estrategias visuales

Debido a que los abordajes desde la Historia del Arte tradicional, que asume las pintas como grafitti o murales, está sesgado y limitado desde su propio punto de partida es necesario rearticular el arsenal teórico metodológico disponible para poder reflexionar en torno a estas. Incluso, cualquier otro acercamiento que parta de estas como obras de arte está condenado al fracaso por establecer de antemano sus propias condiciones de imposibilidad. Para reflexionar en torno a estos antimonumentos es necesario recurrir a otros marcos teóricos que integren conceptos de estudios

visuales, teorías de la huella y la inscripción en Derrida, así como nociones de montaje y parasitismo. Renovar los análisis no implica necesariamente partir de cero, sino más bien un ejercicio de revisión relacionar que permita articular el conocimiento previo en aras de producir nuevos acercamientos.

Cuando Walter Benjamin aborda el cine en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), señala el montaje como una estrategia para resignificar el material preexistente. Sobre todo, al establecer la forma en que el montaje cinematográfico produce nuevos significados al reorganizar fragmentos de la realidad para el espectador. Esto transforma tanto la percepción como la experiencia del mismo. De ahí que señale cómo el cine introduce una nueva forma de entender el arte, al recomponer esta realidad de forma no lineal y por tanto desafiar la continuidad de la percepción tradicional. El montaje no solo hace accesibles determinados aspectos de la realidad en forma distinta a la percepción habitual, sino que también los reorganiza en una configuración completamente nueva, alterando su significado original.

Esta concepción está influenciada tanto por las técnicas que empleaba Bertolt Brecht en su teatro épico, así como por la obra del cineasta soviético Sergei Eisenstein que utilizaba el montaje dialéctico a partir de la yuxtaposición de imágenes con el objetivo de generar nuevas interpretaciones. El montaje para Benjamin no solo va a ser una forma de descomponer la realidad, sino que también va a permitir su reconfiguración crítica. Por eso podemos hablar de una resignificación del material preexistente. Algo semejante a lo que ocurre con la colocación de las vallas a partir de unidades previamente intervenidas, las cuales en su nuevo orden visual adquieren otra connotación. El montaje de fragmentos de textos e intervenciones visuales termina por crear nuevas narrativas de protesta en el tejido urbano.

En *De la gramatología* (1967), principalmente en la segunda parte del libro, titulada “La “violencia” de la letra: de Lévi-Strauss a Rousseau”, Jacques Derrida introduce la idea de la escritura como una huella siempre en transformación. El concepto de huella (*trace*), se convierte en un elemento clave a lo largo del desarrollo del texto y se relaciona con la metafísica de la presencia y su crítica. En su argumentación, el autor señala cómo no puede entenderse la escritura como la simple transcripción de un significado fijo. Por el contrario, esta está en constante transformación y diferimiento. De ahí que la escritura, más que un elemento secundario entendido como la representación del habla, introduzca una dinámica de ausencia y desplazamiento. Por ello el significado nunca queda fijado por completo. La huella no es una presencia; es la marca de una ausencia, la diferencia misma que permite el significado, pero que nunca es plenamente capturada en una presencia absoluta. Esta reflexión genera un importante cuestionamiento a la visión tradicional que coloca la escritura en segundo lugar frente a la palabra hablada, es decir descentra la primacía del logos para mostrar que el signo siempre está abierto a reinterpretaciones. Es decir, no es nunca definitivo o unívoco.

Las vallas, como superficies de múltiples intervenciones, funcionan entonces como palimpsestos urbanos que van registrando de forma acumulativa la memoria de la protesta. Y esto sucede tanto de forma individual, en relación con cada plancha colocada, como en la nueva dinámica de lectura que se establece a partir de su colocación aleatoria. Como superficie de y para la inscripción, al hacerse presente en su materialidad esta da cuenta de la propia ausencia denunciada.

Aunque la biología como ciencia aporta la idea del parasitismo y nos permite utilizar su comportamiento para problematizar el objeto de estudio de este ensayo, el filósofo, historiador de la ciencia y ensayista francés Michel Serres (1930-2019) fue conocido por la utilización de un enfoque multidisciplinario a tono con esta reflexión. Su obra, que asume una perspectiva no jerárquica del

conocimiento, exploró entre otros aspectos la comunicación y la traducción. En su texto *Le Parasite* (1980), parte del empleo de la metáfora que da nombre al libro para analizar la comunicación y la relación entre emisores y receptores. En este explica cómo ciertos sistemas pueden apropiarse de estructuras existentes para subvertir su función original. Esta idea aparece a lo largo del texto, pero sobre todo se aborda en el análisis que realiza del parasitismo en la comunicación y la organización social.

Serres explica que el parásito no solo interrumpe un sistema, sino que tiene la capacidad de reorganizarlo en su propio beneficio. Por ello no solo puede verse la acción de este como una alteración de las estructuras establecidas, sino también como una transformación que produce algo nuevo. Digamos, por ejemplo, la inversión de una jerarquía de poder o incluso llegando a cambiar las reglas del juego. A nivel comunicativo, el ruido que introduce el parásito en un canal no es solamente interferencia. Puede convertirse en una nueva fuente de significados e incluso en una nueva norma dentro de un sistema. Como cuando un invitado desplaza al anfitrión y al apropiarse de la hospitalidad ofrecida se vuelve dueño de la situación.

Cuando se traslada el análisis a los sistemas políticos y económicos, se entiende entonces como los actores periféricos e incluso los oportunistas pueden infiltrarse en las estructuras dominantes y así transformarlas desde dentro. En este sentido, las intervenciones en las vallas gubernamentales parasitan su función restrictiva para convertirlas en plataformas de expresión ciudadana. El parásito interrumpe, perturba, desvía; pero al hacerlo, abre un nuevo espacio, instauro un nuevo orden, funda un nuevo sistema de relaciones. Lo que buscaba separar, contener, impedir la inscripción sobre monumentos y edificios, termina así magnificando la protesta.

Montaje, huella, palimpsesto y parasitismo se convierten en nociones claves para abordar el potencial desafiante y transgresor

de las pintas. Pero también dan cuenta de las relaciones que las pintan activan con las superficies que las portan. De ahí que sea necesario complejizar el análisis a partir de las amenazas que su propia operatoria activa. Es decir, esta nueva performatividad que se expresa en la protesta ciudadana que tiene lugar en el espacio público puede ser absorbida por las mismas estructuras a las que busca desafiar. Lo que puede comprobarse en el análisis sobre la cooptación y regulación de las manifestaciones públicas que Judith Butler realiza en *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015).

Para abordar la normatividad del espacio público y la regulación de los cuerpos reunidos, la autora señala cómo cuando los estados o instituciones incorporan ciertas demandas dentro de sus mecanismos sin alterar sus fundamentos, la protesta termina siendo absorbida por estos. El acto de la protesta se vuelve legible dentro del marco del poder y es esto mismo lo que a veces lleva a su neutralización. Las narrativas del gobierno al regular, institucionalizar o enmarcar las protestas pueden desactivarlas como fuerza radical de cambio. Lo que sucede, por ejemplo, con la recolocación de las vallas intervenidas como ejercicio de cuidado hegemónico.

La resignificación hegemónica de la protesta

Cómo puede entenderse este cambio en la actitud del Gobierno en materia de significados y sobre todo cómo impactan estas inscripciones en la urbe fuera de la celebración de marchas y protestas, son algunas de las preguntas iniciales que han motivado esta exploración. Las cuales también permiten repensar el alcance de los acercamientos que en materia de visualidad y arte público la comunidad académica ha desplegado ante estas prácticas. Durante la realización del I Seminario Nacional del Grupo de Arte Público en México el Dr. Carles Méndez señaló en una conferencia magistral¹

1 Carles Méndez: Narrativas urbanas y poesía de intemperie. Martes 29 de octubre de 2024. Universidad Iberoamericana, CDMX. <https://www.youtube.com/watch?v=JgUBhbm4zXg>

la posibilidad de tomar la urbe como un campo problemático desde la discusión estética, donde las intervenciones sobre ella implican tanto las formas de hacer como del sentir y pensar la ciudad. Desde la premisa de la ciudad como libro, concentró su presentación en las potencialidades de la textualidad en la superficie de la ciudad. Y sobre todo, la posibilidad de asumir la urbe como la confluencia de distintos textos dispuestos de forma entrelazada para ser leídos como realidades de la ciudadanía.

No debe olvidarse que en los últimos dos años la forma en que se colocan las vallas ha experimentado ciertas transformaciones, sobre todo a partir de la polémica generada en torno al muro que se erigió frente al Palacio Nacional en el gobierno del expresidente Andrés Manuel López Obrador. Aunque hoy se continúan empleando estas estructuras con el mismo fin, a diferencia de ocasiones anteriores estas se elevan ya intervenidas. Por un lado, se reducen los costos asociados a la limpieza y restauración de las superficies y, por otro lado, se limitan los espacios susceptibles de ser intervenidos en las vallas. La posibilidad de la inscripción sobre las mismas como gesto disruptivo se neutraliza, y con ello su potencia política desestabilizadora. Por otro lado, al reincorporar estas intervenciones a las calles como parte del paisaje urbano y mantener en ellas sus inscripciones, se diluye su impacto inicial. La resistencia, de la cual estas daban cuenta, se transforma en una estética de protesta regulada. Se convierten en parte de la rúbrica de lo permitido y con ello corren el riesgo de perder su fuerza crítica. La misma estructura que buscaba dismantlar las ha estetizado al incorporarlas a sí misma y con ello termina por neutralizarlas.

La manera en que el Gobierno ha incorporado estas intervenciones a la narrativa oficial, cooptando su efectividad como mecanismo de resistencia se convierte en un aspecto crucial de este fenómeno. En un giro paradójico, las vallas intervenidas han sido reappropriadas como evidencia del pluralismo y la tolerancia estatal frente a la protesta. Esta estrategia de resignificación hegemónica puede interpretarse desde la perspectiva de Antonio Gramsci (1971)

en *Cuadernos de la cárcel*, donde la hegemonía se consolida mediante la absorción de discursos opositores dentro del marco institucional. Al integrar las vallas intervenidas como parte del paisaje urbano, el gobierno reduce su capacidad disruptiva y las convierte en un testimonio controlado de la protesta.

El concepto antes señalado que menciona Butler como “estética de la protesta regulada” refuerza esta idea, mostrando cómo la institucionalización de ciertas expresiones contestatarias puede socavar su potencial transformador. De este modo, las intervenciones en las vallas pueden leerse como una forma de catarsis simbólica que, lejos de desafiar el poder hegemónico, lo legitiman. La activación de las expresiones antimonumentales que resultan de la intervención de las vallas como práctica hegemónica de cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX da cuenta de ello.

Entender por qué se mantienen estos fragmentos de trazos visibles como cadáveres expuestos, a modo de Tzompantli contemporáneo, desnuda una operatoria política que sustenta la validez del discurso hegemónico. El mismo que sustenta la necesidad de protección de la urbe ante las mujeres, entendidas como vándalas, y su acción. Las mismas vallas que en su superficie evidencian las consecuencias que su colocación frente a monumentos y edificios buscan evitar, manifiestan tanto su necesidad como efectividad. Que la acción active las expresiones antimonumentales, no le quita su carácter hegemónico y regulador al haber normalizado antes el gesto político como agresión y atentado. Y ahí radica precisamente su poder neutralizador, su posible victoria.

A nivel comunicativo se recapitaliza la acción de colocar vallas de metal por parte del gobierno de la CDMX y se resignifica como práctica necesaria para la preservación del orden. Se materializa en ellas el encargo social que tiene el estado frente a la ciudadanía. No debe olvidarse que como operatoria estas son colocadas antes de la realización de las marchas en fechas conmemorativas -lo que acentúa

su carácter preventivo- y son retiradas generalmente días después de la conclusión de las marchas o protestas. Es esta misma situación la que ha llevado a que muchas mujeres y colectivas exijan que se tomen con ellas y sus cuerpos las mismas medidas de salvaguarda y protección que se activan ante edificios de interés gubernamental y monumentos. Sobre todo, señalando que los millones de pesos del erario público que se invierten en la bunkerización temporal de la urbe y sus espacios, deberían destinarse a la financiación de programas que incidan en la reducción de las desapariciones, los feminicidios, así como los casos de violencia de género. Situación que por un lado denuncia la falta de presupuesto para temas de género, pero que desde la analogía reconoce la acción como práctica de cuidado y preservación.

Conclusiones

El análisis de las vallas intervenidas y de la transformación que su colocación en la Ciudad de México a partir del año 2019 hasta la fecha ha experimentado, demuestra que el espacio público es un territorio en constante disputa simbólica. Lo que inició como una estrategia gubernamental de protección a edificios y monumentos se convirtió en una plataforma de expresión ciudadana que, con el tiempo, ha sido progresivamente neutralizada por el mismo aparato estatal. La activación de ciertas expresiones antimonumentales como parte de las prácticas hegemónicas de cuidado y preservación de los principales dispositivos simbólicos de la CDMX, no es percibida por parte del gobierno como una amenaza.

La resignificación de estas estructuras en el espacio público por el discurso oficial permite observar cómo operan los mecanismos de cooptación y absorción de la protesta en el discurso hegemónico. Sin embargo, este gesto no elimina del todo su carácter como potencia desestabilizadora. La persistencia de estas intervenciones también muestra que la memoria colectiva y las demandas de justicia encuentran formas de resistir y seguir presentes en la

ciudad. En tanto signos, su significado nunca queda fijado por completo y estos están siempre abiertos a reinterpretaciones. Su presencia da cuenta a su vez de la ausencia que denuncian. Es por ello que el estudio de estos “antimonumentos” y cómo se (re) activan invita a repensar la relación entre arte, activismo y poder, así como a desarrollar nuevas metodologías de análisis para abordar las prácticas visuales emergentes en el espacio urbano.

Referencias

Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.

Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.

Certeau, M. (1990). *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer I*. Universidad Iberoamericana.

Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. Siglo XXI.

Gramsci, A. (1971). *Cuadernos de la cárcel*. International Publishers.

Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, 8, 31-44.

Méndez, C. (2024, 29 de octubre). *Narrativas urbanas y poesía de intemperie*. Universidad Iberoamericana, CDMX. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JgUBhbm4zXg>

Rodal, S. (2021). Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: Las pintas feministas como práctica estética. *Plataforma Abierta De Libros Y Memorias Académicas - PALMA*, 209–262. <https://cipres.sanmateo.edu.co/ojs/index.php/libros/article/view/364>

Serres, M. (1980). *El parásito*. Grasset.

Cartografías visuales de Said Dokins. El archivo y el artista en el ámbito de lo público

Cartografias visuais de Said Dokins: O arquivo e o artista no âmbito público

Visual Cartographies of Said Dokins: The Archive and the Artist in the Public Realm

Minerva Anguiano González

UNIR, La Universidad en Línea, México

RESUMEN

En este artículo se analiza la práctica del artista mexicano Said Dokins, quien, a través de su obra, cartografía visualmente el espacio público mediante su distintivo estilo de caligrafía, registrando y transformando los lugares que interviene. La obra de Dokins se presenta como un archivo visual en constante construcción, en el que sus intervenciones actúan como documentos efímeros del ámbito público, generando un diálogo entre la memoria, el lugar y la comunidad. Asimismo, se destaca la importancia e impacto de la obra de Dokins, cuyas intervenciones han alcanzado diversos espacios alrededor del mundo, incluyendo contextos marcados por complejas problemáticas políticas que afectan a múltiples capas de la sociedad.

Palabras clave: caligrafía, espacio, intervención, archivo

RESUMO

Este artigo analisa a prática do artista mexicano Said Dokins, que, por meio de sua obra, cartografa visualmente o espaço público através de seu estilo distinto de caligrafia, registrando e transformando os locais que intervém. A obra de Dokins é apresentada como um arquivo visual em constante construção, no qual suas intervenções atuam como documentos efêmeros do espaço público, gerando um diálogo entre a memória, o lugar e a comunidade. Da mesma forma, destaca-se a importância e o impacto da obra de Dokins, cujas intervenções alcançaram diversos espaços ao redor do mundo, incluindo contextos marcados por complexas questões políticas que afetam múltiplas camadas da sociedade.

Palavras-chave: caligrafia, espaço, intervenção, arquivo

ABSTRACT

This article analyzes the practice of Mexican artist Said Dokins, who, through his work, visually maps public spaces using his distinctive calligraphy style, documenting and transforming the places he intervenes. Dokins' work is presented as a visual archive in constant construction, where his interventions function as ephemeral documents of the public realm, fostering a dialogue between memory, place, and community. The significance and impact of Dokins' work are also emphasized, as his interventions have reached diverse spaces worldwide, including contexts shaped by complex political issues that affect various layers of society.

Keyword: calligraphy, space, intervention, archive

Dra. Minerva Anguiano González es historiadora del arte y actualmente se desempeña como curadora e investigadora en Fábrica de Exposiciones. Es curadora independiente y docente de la UNIR. Ha trabajado en múltiples exposiciones nacionales e internacionales, especializándose en el arte moderno y contemporáneo latinoamericano. Ha escrito diversos artículos y capítulos de libro. Actualmente se dedica a la edición de su libro *Antes de que nos olviden: Historias de cuerpos enfermos*.

<https://orcid.org/0000-0002-8193-8564>

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Minerva Anguiano González

Cartografías visuales de Said Dokins. El archivo y el artista en el ámbito de lo público

La modernidad, lejos de borrar el pasado, acumula sus huellas, convirtiendo la ciudad en un archivo de historias superpuestas.

-- Huyssen, 2003, p. 15

Era finales de la década de los 1990 cuando Said Dokins fue testigo de la profunda transformación de la ciudad en la que creció y donde aún vive. El entonces Distrito Federal, hoy Ciudad de México, y su zona conurbada transformaban su paisaje, marcado por el evidente deterioro tras 20 años de profundas recesiones económicas y un crecimiento exponencial, todo esto frente a la imagen de la ciudad moderna y consumista promovida por las políticas neoliberales, exacerbadas por el TLC, hoy conocido como T-MEC.

Said pertenece a la generación que conoció la ciudad-ruina. Fue en ese entorno donde, ante su mirada, comenzaron a forjarse nuevos espacios sobre los cimientos del desastre, los temblores y la precariedad. Quizás en esos años nacieron sus primeras preguntas ontológicas y estéticas: ¿Qué se disputa en el espacio público? ¿Qué historia se narra entre estos muros, en las calles y sobre las banquetas? ¿Qué se esconde en las grietas que aparecen intermitentemente en esta ciudad que nunca deja de moverse, asentarse, hundirse?

Puede que imaginen que me tomo demasiadas licencias al suponer estas preguntas, pero nada más alejado de la realidad. En las diversas pláticas que he sostenido con el artista, Said enuncia sus primeras experiencias como sus viajes en el metro y en los cuales esquivaba a la seguridad para hacer sus primeras pintas. Habla de sus "compas" y de cómo se desplazaban juntos de un punto a otro de la ciudad. Su referencia constante a diversos espacios revela su carácter antropológico: es un artista cuya única condición estática es el movimiento, el viaje. Recuerda pláticas breves en encuentros casuales y menciona lugares que, inevitablemente, obligan al escucha a volver al mapa en algún momento.

Desde joven, Dokins mostró un interés profundo por el espacio público y por lo que ocurre en la calle: el metro, los grafismos, el diálogo, el ir y venir entre el norte y el sur, entre lo prehispánico, lo colonial, lo moderno. Todo ello confluyendo en la ciudad: autos, ruido, tráfico, fierros sonando, policías, compas, gritos, música, olores. Ahí estaba él, preguntándose sobre cada detalle, pero no solo del espacio público, sino también de quienes lo construyen, de quienes deciden —o no— habitarlo. Y cuando lo hacen, ¿cómo lo hacen?

Podríamos decir entonces que la obra de Said comienza a encontrar sentido a partir de los que perfila poco a poco como sus intereses constantes, entrecruzados en mayor o menor medida, pero consistentes. Para fines de analizarlos propongo enunciarlos como: la arqueología del espacio, en la cual participa de la oralidad y el trabajo directo con comunidades y personas; y el espacio como cartografía, donde cuestiona el mapa, lo que en él se representa y se diluye. Su obra se aglutina por medio de la caligrafía, que es la unidad conceptual a la que se adhiere su interés por hacer aparecer lo polivocalico y lo polivalente.

La arqueología del espacio

Partiremos de la idea de arqueología que plantea Michel Foucault en su texto *La arqueología del saber* (2002). En esta obra, el autor desarrolla un método crítico para analizar discursos, mostrando cómo, a través de la arqueología, se pueden desmontar nociones — a las que llama *a priori* — que han permanecido arraigadas en el ámbito del "saber". Asimismo, introduce el concepto de *archivo* como un sistema de reglas que determina qué puede ser dicho en un tiempo y espacio específicos. Para Foucault, el archivo no es una mera acumulación de documentos, sino la configuración de discursos que estructuran la producción de conocimiento y sus condiciones de posibilidad. Dokins, en sus obras, penetra los discursos en los cuales descubre la arbitrariedad, inventa un archivo de lo no dicho y hace aparecer el afecto. En la serie *Palimpsestos del devenir*, esta práctica arqueológica del espacio queda expresada de manera muy transparente.

Durante una de sus estancias en 2010 en Tijuana, México, ciudad caracterizada por su complejidad geopolítica y por la migración y

las singularidades que de ella se desprenden, Said participó en una serie de acciones colectivas que se tradujeron en diversas prácticas estéticas y artísticas. Una de las primeras exploraciones que el artista suele hacer en el espacio, es reconocer las condiciones de la ciudad, lo transita, lo explora y busca establecer conversaciones con la comunidad para profundizar sobre lo que ahí se disputa. En este particular caso, Dokins entabló vínculos con personas que, por diferentes razones, se establecieron en la ciudad durante su trayecto hacia Estados Unidos, migrantes que en el tránsito decidieron asentarse en Tijuana. A través de estas conversaciones conoció sobre sus lugares de origen, su condición migrante, los motivos o anhelos que los incitaron a desplazarse y las expectativas que tenían del futuro. Entre las conversaciones, el artista logra reconocer que la idea de la muerte es recurrente, la muerte que paradójicamente da sentido a la vida se transforma en una palabra que al tiempo es un signifiante.

El trabajo arqueológico y de archivo se manifiesta en el proceso, cuando el artista recupera palabras, frases clave y algunos objetos simbólicos que los entrevistados deciden donar. A partir de este archivo, Said produce una intervención participativa y polifónica. Así, otorga potencialidad al discurso de lo no dicho, de aquello que subyace bajo la capa de polvo de la política migratoria, que se filtra entre las grietas y sigue cubriendo millones de voces.

En palabras de la historiadora del arte Claudia de la Garza: "Al registrar estas historias individuales, escribirlas y empalmarlas con su caligrafía, Dokins pone en tensión las condiciones de visibilidad/invisibilidad de estos relatos: las palabras, yuxtapuestas sobre el muro, cubren como un velo caligráfico la imagen. La transparencia del soporte deja ver a través de las letras, como una tenue línea". El artista hace aparecer una voz que convierte en concepto y en símbolo, que de otra manera se diluiría o quedaría soterrada. El artista revierte la condición del poder del archivo del Estado en un archivo configurado desde la potencialidad. A su obra lo acompañan los retratos de los protagonistas: un músico, un pintor, un bolero, son algunos de los actores que aparecen, nos observan y observamos y a través de los cuales, podemos imaginar que la muerte quizás los ha rozado en tantas dimensiones que es imposible deslindarla de su vida, paradójica realidad de los desplazados.



Fig. 1 - Said Dokins, *Palimpsestos del devenir* (2017). Instalación: acrílico sobre muro, aerosol sobre papel, video, fotografías y objetos, dimensiones variables. Reescritura y registro de una serie de acciones colectivas realizadas en el marco del Festival Entijuanarte 2010, en tres momentos: "El signo de la muerte y la historia", "Momentos del devenir individual" e "Inscripciones etéreas". Exposición: *Escrituras en Fuga*, Centro de las Artes San Luis Potosí. Curaduría: Claudia de la Garza. Fotografía: Leonardo Luna.

En la serie *Historias de una palabra*, la arqueología que Said hace del espacio, nuevamente se pone de manifiesto. En esta serie de intervenciones que ha realizado el artista alrededor del mundo, Said insiste en recuperar las narrativas comunitarias que le permitan reconocer cómo se significa el espacio, evitando los apriorismos de las narrativas que se imponen sobre un territorio, en su lugar, se vuelca a lo no visible, lo no narrado. Tal fue el caso de su intervención en el Barrio comunal o *Quartiere Ettore Ponti* en Vía Tucino de Milán en 2019. Esta serie de viviendas tuvo su origen en el esfuerzo del régimen fascista de Benito Mussolini, que buscó solucionar el problema de la vivienda para los sectores más desfavorecidos, pero al tiempo detentar orden y modernidad. El resultado fueron edificios racionalistas en los cuales confluyeron los históricamente desplazados o menos favorecidos, con todas las implicaciones que esto conlleva. El artista recuerda que durante el periodo que estuvo en el barrio, pudo reconocer la notable división y escepticismo ante su presencia:

Este proyecto se trató de crear un espacio confortable para el conocimiento y la memoria. El diálogo con las personas de Vía del Turcino me hizo pensar en la anécdota como forma de conocimiento, la persona se siente más en confianza contando algo y pueden llegar a darnos información muy profunda que de otro modo se autocensurarían.... El proceso no fue fácil, al principio creían que yo era uno más de esos políticos que prometen cosas, después se dieron cuenta que solo se trataba de compartir. (Dokins, s.f.)

Para poder abrir las conversaciones, Dokins trabajó en colaboración con Biokip Lab. A través de entrevistas, encuentros y diversas actividades, logró establecer un diálogo profundo con la comunidad del barrio, particularmente a través de las voces de las personas mayores, quienes relataron los horrores de la guerra y el fascismo, así como las nuevas experiencias que afrontan. Fue a través de sus conversaciones que se hizo evidente que la población que hoy habita el espacio se enfrenta a desafíos que adicionalmente a la precariedad económica y el hacinamiento, producen divisiones y tensiones muy complejas. La región cuenta con una población

migrante que no se ha integrado del todo al país, ya sea por barreras idiomáticas, religiosas o culturales, aunado a ello destaca que en esta región habitan muchas personas con trastornos psiquiátricos, escasa o nulamente atendidas por el Estado, no obstante, y pese a las intrincadas complejidades del lugar, el artista reconoció un espacio de anhelo colectivo.

El resultado de este trabajo de configuración de archivo arqueológico del barrio fue un mural de escala monumental, en el cual se puede leer el palíndromo "AMA". Cada letra abarca una sección de la pared. Al acercarse la mirada al mural, es posible leer otras palabras o frases, cada una de ellas haciendo referencia al lugar, a lo vivido allí, a los deseos, nombres y, en fin, a una multiplicidad de significados que residen en ese espacio.

Los murales y la elección de la palabra AMA, que es el imperativo de amar, es decir una exhortación al tú, dan cuenta de las tensiones y las contradicciones que subyacen en ese espacio, pero que al tiempo emerge como la palabra del deseo que al devenir parte del discurso por la propia comunidad, se transforma en condición de posibilidad.



Fig. 2 - Said Dokins, AMA, de la serie *Historias de una palabra* (2019). En colaboración con Biokip Labs. Festival: *BLOOP Experience Milano*, producido por Lato Corto, realizado en Via del Turchino, Milán, Italia. Fotografía: Malaka Studio

El espacio como cartografía

Spaces receive their essential being from particular localities and not from 'space' itself.

--Heidegger, 1977, p. 332

En términos llanos, la cartografía es el estudio y la representación gráfica de superficies a través de mapas, planos y otros signos visuales como edificios emblemáticos, lugares simbólicos marcados por historias, es decir, la cartografía no solo se aborda desde la materialidad, sino también desde las ficciones, las construcciones culturales e interpretaciones subjetivas del espacio. Said, al abordar el espacio, lo hace desde la perspectiva de un cartógrafo: reconoce la incidencia de la materialidad y su disposición, pero también reflexiona en torno a que mucho de lo que percibimos se configura a partir de experiencias subjetivas. Como hemos analizado previamente en algunas de sus obras, en ocasiones recurre a la conversación y a la construcción de archivo para dar visibilidad a los actores; en otras, el artista se sumerge en la historia del sitio, explorando los registros que la configuran.

Para hacer emerger la historia que permea los espacios, pero que no necesariamente es visible, Dokins recurre a la técnica heliográfica. La etimología grecolatina de la palabra *heliografía* significa "escritura con el sol" o "dibujo con la luz del sol". El concepto de heliografía fue acuñado en el siglo XIX por Nicéphore Niépce, quien lo utilizó para nombrar su método pionero, por medio del cual logró fijar imágenes mediante la exposición de la luz solar sobre superficies fotosensibles y por el cual se dio por inaugurada la era de la fotografía, de la reproducción mecánica.

Dokins encuentra en la posibilidad de escribir con luz, una potencia expresiva con las que puede hacer aparecer capas narrativas a las imágenes, para ello subvierte la idea de Niépce y en su lugar

propone no solo exponer un espacio, sino que, a través del recurso lumínico en movimiento, escribir una nueva capa significativa. ¿Cómo lo hace? Dokins en colaboración con el fotógrafo Leonardo Luna, ha desarrollado herramientas tecno-lumínicas que adosa a su cuerpo y que funcionan como pinceles de luz. Una vez encuadrada la imagen, Said se desplaza por el espacio que quiere inscribir y con el movimiento de su cuerpo hace aparecer el texto. Los devenires de la escritura con luz les son desconocidos, — así como las historias que configuraron los lugares que habitamos y transitamos —, solo después de cerrado el obturador, el espectador será capaz de descubrir esa nueva capa de escritura, en este caso performática y caligráfica.

El resultado de estos ejercicios de escritura, resultan en un desdoblamiento de la imagen, en la cual el monumento, el paisaje o ese lugar de historia es incidido por un registro contemporáneo que lo hace aparecer de un modo nunca visto, ese registro nuevo trae a ese objeto a una nueva revisión.

Por citar un par de las múltiples heliografías que Dokins y Luna han realizado, me gustaría detenerme en dos de ellas: la primera realizada durante el *Heerlen Murals Festival* en Países Bajos durante el 2017, y la segunda, en la apertura del *OSTRALE Biennale of Contemporary Art* en Dresde, también de 2017. En ambos ejercicios performáticos, el artista recurrió a esta técnica para hacer evidenciar que tanto el monumento del pasado como el evento del presente están colmados de narrativas incompletas.

En la obra *To deploy the natural plan in all its amplitude*, seleccionó el edificio de Radio Kootwijk para superponer una nueva intención narrativa. Este espacio, considerado un monumento en la actualidad, destaca no solo por su arquitectura — comisionada en 1918 a Julius Lutmann — sino también por el propósito que perseguía: establecer comunicación con las colonias en las Indias Orientales Neerlandesas (actual Indonesia). Radio Kootwijk fue ubicado en el desierto de Veluwe, una zona remota con apenas 120

pobladores, en un sitio donde no habría interferencias en las señales de radio. En esos momentos, la radio desempeñaba un papel fundamental en la comunicación entre países, ya que contar con una señal adecuada permitía tomar mejores decisiones militares y también un control sobre sus colonias.

Durante la ocupación nazi, Radio Kootwijk fue fundamental para la resistencia de los Países Bajos, lo que añade una capa sónica a la historia del edificio. No obstante, lo que en algún momento se consideró un lugar de modernidad y progreso, fue eventualmente abandonado. Los adelantos tecnológicos en materia de comunicación satelital hicieron evidente que las frecuencias no llegarían al alcance de lo que se perseguía.

Al paso de los años, la historia del lugar y su impronta arquitectónica hicieron que fuera reconocido como un espacio que debía ser resguardado. Se restauró la torre — parte del complejo — y con ello se cumplió con la misión preservacionista que se había acordado entre las naciones una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. Lo que llama mi atención es cómo narran Said y Luna el proceso de llegar al lugar:

Para realizar este trabajo, pasamos por varias aventuras. Nos estacionamos en un lugar prohibido, luego caminamos 20 minutos por un sendero rocoso, donde los jabalíes estaban listos para atacarnos, finalmente, en medio de la nada, allí estaba la torre. Estaba lloviendo ligeramente, y mientras estábamos tomando fotos, llegó la policía y nos echó del lugar. No sabíamos que estaba prohibido estar allí por la noche y tomar fotos. Solo pudimos hacer dos tomas, pero fue una de las sesiones que más disfrutamos. (Dokins & Luna, 2018)

El periplo de llegar al lugar hace reflexionar en torno a la posibilidad o imposibilidad de acercarse al espacio patrimonial detentado por el Estado, es decir, aproximarse a los monumentos, puede ser una

experiencia que pone en evidencia las dinámicas de poder y control que el Estado ejerce sobre la memoria y el acceso a la historia. Adelantando conclusiones quizás los espacios que se configuran desde el poder están sujetos a aparecer intermitentemente, en principio el Estado los construye y abandona, posteriormente el Estado los conserva y abandona y estos al ser espacios institucionales no son colmados de sentido por las personas, si no por los discursos epocales. Said y Luna lo que producen es un discurso fuera de ese orden, estacionándose donde no se debe, evadiendo a los jahalíes y haciendo escrituras invisibles con luz de manera clandestina.



Fig. 3 - Said Dokins y Leonardo Luna, *To Deploy the Natural Plan in All its Amplitude*, de la serie *Heliografías de la memoria* (2017), fotografía digital. Realizado en Radio Kootwijk, Países Bajos, durante Heerlen Murals Festival. Fotografía: cortesía de los artistas.

El performance de caligrafía de luz y *mapping* analógico realizado por Dokins y Luna en la apertura de OSTRALE Biennale destaca pues se manifiesta como una heliografía del momento, Es decir, no se ancla en espacios históricos, sino que emerge en un evento, en un umbral. Dokins sugiere que, incluso en esos instantes aparentemente neutros, donde no parece haber disputa, se generan discursos, escrituras y en consecuencia devenires.

Para esta heliografía, el artista transitó por el espacio en el momento que las personas asistían a la inauguración. Su presencia en el lugar despertaba preguntas e inquietudes: un cuerpo en movimiento, una danza, un performance. Lo que los espectadores no imaginaban era que, mientras observaban, preguntaban o simplemente caminaban, un texto se estaba inscribiendo en el espacio y se congelaba en ese tiempo.

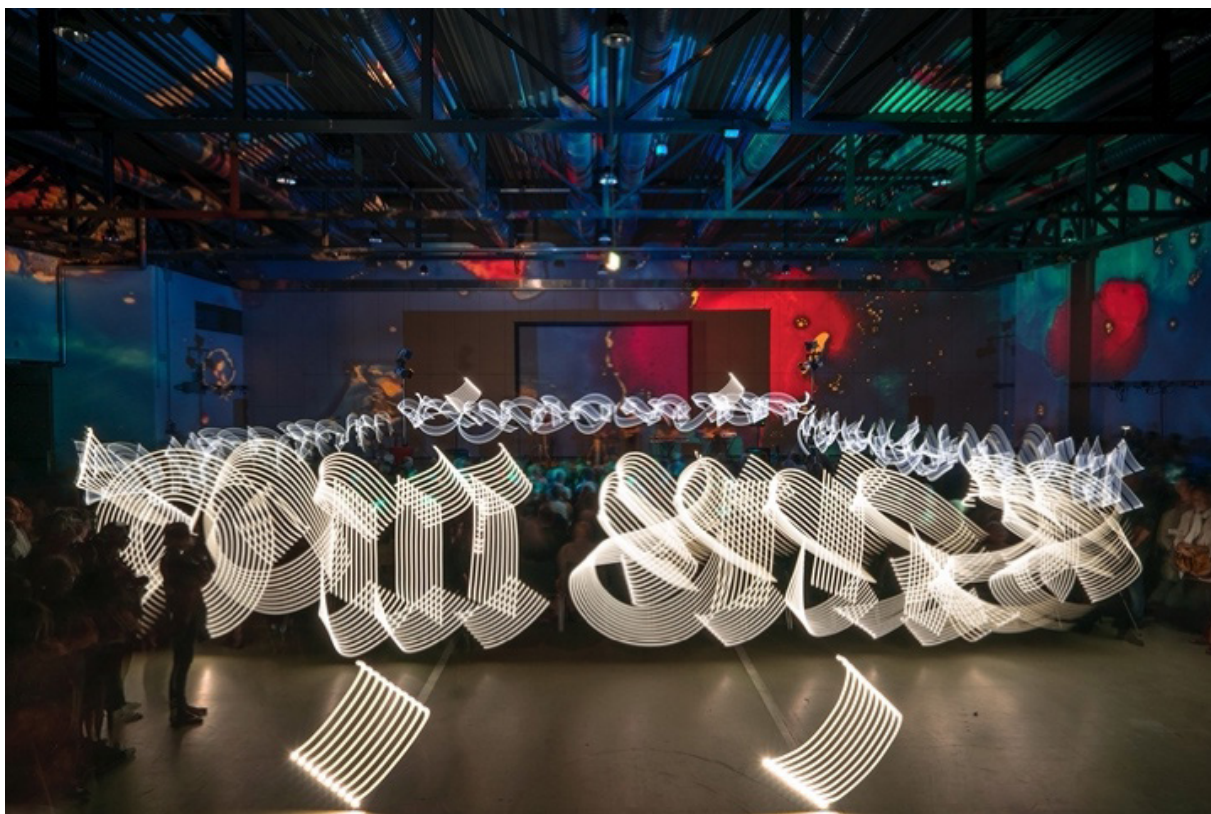


Fig. 4 - Said Dokins y Leonardo Luna, *Heliographies of Memory Series* (2017), performance de caligrafía de luz y mapping analógico, en colaboración con Andrea Hilger durante la apertura de OSTRALE Biennale of Contemporary Art, Dresden, Alemania. Fotografía: cortesía del equipo artístico.

La caligrafía

En las primeras líneas de este ensayo se planteó que el elemento aglutinante, o mejor dicho, el vehículo que cohesiona la poética del artista es la caligrafía, la cual reconoce como una posibilidad expresiva con múltiples capas de textualidad. Said encuentra en la caligrafía una posibilidad de superponer textos o subvertir discursos, y es por ello que la constante en su obra será este gesto escritural, encriptado en muchos casos, pero siempre afectivo.

Con la caligrafía, Said desmonta la idea de la traducción; en su lugar, hace aparecer la escritura como resistencia, como un espacio de clandestinidad y confrontación a las normas establecidas. Esto queda de manifiesto en la pieza *Interferencias*, en la cual trabajó en colaboración con Roberto Palma para el FIESP en São Paulo, Brasil. En esta obra, ambos artistas pusieron en diálogo los contextos Brasil y México para establecer puntos de encuentro: las condiciones de represión policial, las desapariciones y la violencia de género resuenan en ambos espacios, sumadas a la desigualdad y la exclusión como parte definitoria de sus políticas.

Said decide recurrir al *pichação*, una práctica que, en palabras de Teresa Caldeira (2012), es una forma de intervención urbana surgida en São Paulo, caracterizada por ser una escritura en el espacio público para reclamar visibilidad. Caldeira señala que no es solo una variante del *graffiti*, sino una manifestación de resistencia y apropiación del espacio urbano. De este modo, Said y Palma incorporan en *pichação* la palabra "necropolítica", haciendo una clara alusión al concepto de Achille Mbembe (2003), quien se refiere al poder que tienen los Estados o grupos dominantes para decidir quién vive y quién muere.

A esta palabra, los artistas agregan referencias visuales prehispánicas, frases como "*Aprender es morir cada día*" o bien fragmentos de versos de Nezahualcóyotl:

¿Con qué he de irme?
¿Nada dejaré en pos de mí sobre la tierra?
¿Cómo ha de actuar mi corazón?
¿Acaso en vano venimos a vivir, a brotar sobre la tierra?
Dejemos al menos flores.
Dejemos al menos cantos.

Todos estos contenidos, que atraviesan el tiempo y las barreras idiomáticas, se proyectaron de manera monumental en una pantalla en la que se utilizó modelado tridimensional y composición con *ray tracing*. La obra pretende crear un diálogo entre los diversos discursos estéticos de la calle en estas grandes ciudades — CDMX y São Paulo —, al tiempo que reflexiona sobre la condición social y política de ambos países, y tras el inminente aceleramiento radical de la transformación digital.



Fig. 5 - Said Dokins y Roberto Palma, *Interferencias* (2022), proyección pública monumental de arte digital en el edificio FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), São Paulo, Brasil. Fotografía: Eduardo Pellizo.

Reflexiones

Hemos podido revisar muy pocas obras de su amplia producción: grafiti, instalaciones, heliografías, proyecciones, performance, obra sobre papel, tela y medios de cultivo son algunos de los múltiples formatos en los cuales reproduce su poética textual. Caligrafías que dialogan con las occidentales, las orientales, las árabes o las modernas se despliegan sobre el plano expresivo.

Said a través de sus obras pone en evidencia como la memoria se encuentra en permanente disputa, en las cuales existen narrativas que van desde la resistencia social hasta la apropiación política y del Estado del espacio. Por medio de su obra se pone de manifiesto la tensión entre la historia oficial y los microrrelatos, mismos que recupera de quienes han sido desplazados o marginados.

Said mediante el acto de escribir y construir un contra-archivo convierte el acto de escribir en un ejercicio de memoria colectiva y resistencia simbólica. Su obra deviene en una intervención crítica que hace visible lo invisible y resignifica.

A través de su caligrafía y su aproximación al proceso creativo revela las dimensiones afectivas de los territorios. Su trabajo articula una crítica profunda a los procesos de exclusión y despojo, convirtiéndose en un acto de inscripción y resistencia.

Referencias

All City Canvas (2019, 22 de agosto). *Entrevista con Said Dokins* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Zib0XmgzjJ0>

Caldeira, T. P. R. (2000). *City of walls: Crime, segregation, and citizenship in São Paulo*. University of California Press.

Carrillo, A. (2019, 15 de enero). *El caligrafiti rebelde de Said Dokins*. Proceso. <https://www.proceso.com.mx/opinion/2019/1/15/el-caligrafiti-rebelde-de-said-dokins-218602.html>

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Vázquez Pérez José, Trans.; 9ª ed). Pre-Textos.

Dokins, S. (s. f.). *Calligraphy murals, Milan – Public art*. <https://saidokins.com/es/artworks/calligraphy-murals-milan-public-art/?v=267d696eab9e>

Dokins, S., & Luna, L. (2018, 16 de enero). *Said Dokins and Leonardo Luna collaborate with light calligraphy in the Netherlands*. GraffitiStreet. <https://www.graffitistreet.com/said-dokins-and-leonardo-lunas-collaborate-with-light-calligraphy-netherlands-2018/>

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (2ª ed.). Siglo XXI Editores.

Heidegger, M. (1977). Building dwelling thinking. In D. Krell (Ed.), *Martin Heidegger: Basic writings* (p. 332). Harper & Row.

Herrera, E. (2024, 3 de enero) Said Dokins, mexicano cuyas obras de arte urbano exhiben en Grand Palais Immersif, Francia. (n.d.).

Crónica. <https://www.cronica.com.mx/cultura/said-dokins-mexicano-cuyas-obras-arte-urbano-exhiben-grand-palais-immersif-francia.html>

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.

Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>

Museo Casa de Nicéphore Niépce. (s. f.). *Histoire de la photographie*. Recuperado de <https://photo-museum.org/fr/histoire-photographie/>

Said Dokins. (2022, 23 de septiembre). *Large Scale Digital Art Screening at FIESP Building São Paulo. Artists: Said Dokins & Roberto Palma* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3qpd-tdJVi4>

INSCRIPCIONES ENTRE LA PIEDRA Y LA PIEL

Said Dokins

Reside y trabaja en Ciudad de México

Las limitaciones de la plataforma no permiten ver
la versión interactiva de la obra de Said Dokins.
Para verla, Para verlo, descárguelo **aquí**.

Toda escritura es un éxodo, toda frontera un encuentro.

La memoria resiste, migra, se borra y reaparece...

...desde las fisuras, como la luz

Said Dokins es un artista visual, muralista e investigador reconocido por su trabajo multidisciplinario que abarca intervenciones en el espacio público, instalaciones, performance, videoarte y fotografía. Su práctica explora las dimensiones políticas y sociales de la escritura expandida, investigando la interacción entre el texto, el paisaje urbano y la memoria colectiva. A través de la caligrafía, la escritura asémica y el uso de datos biológicos, como cultivos bacterianos y secuenciación de ADN, su obra cuestiona los límites entre lenguaje, cuerpo y tecnología.

Dokins ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en diversas instituciones, destacando *LOADING. L'art urbain à l'ère numérique* en el Grand Palais Immersif en París, Francia (2023), la 11ª Bienal de Caligrafía de Sharjah en Emiratos Árabes Unidos (2023), *Shapeshifters* en la Kunstlinie de Almere, Países Bajos, en 2022 o La primera bienal OSTRALE en Dresden, Alemania (2017), entre otras. Sus murales e intervenciones pueden encontrarse en diversas ciudades del mundo, incluyendo México, Francia, Alemania, Italia y Noruega. Ganador del Premio Iberoamericano de Creación Artística Contemporánea Cortes de Cádiz 2015, su obra forma parte de colecciones de ciudades, museos y galerías internacionales.

Como fundador de la Sociedad Dokins para Nuevas Prácticas Artísticas A.C., su labor se extiende al ámbito de la gestión cultural, promoviendo el arte como una herramienta de transformación social. Actualmente, su investigación se centra en la intersección entre la escritura, el arte urbano, la ciencia y la tecnología, colaborando con instituciones como la Science Gallery y el Laboratorio de Arte, Ciencia y Tecnología del Tecnológico de Monterrey y más recientemente el Laboratorio de Arte Alameda en la Ciudad de México.

Para Dokins, la escritura es un campo de acción política y experimentación, donde la impermanencia de las palabras y la fluidez de la identidad se convierten en una potencia para nuevas narrativas y reinterpretaciones del mundo.

<https://orcid.org/0009-0004-1625-8855>



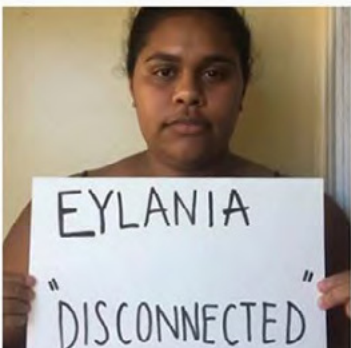
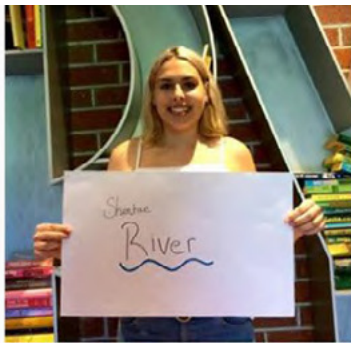
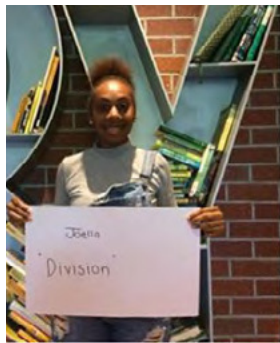














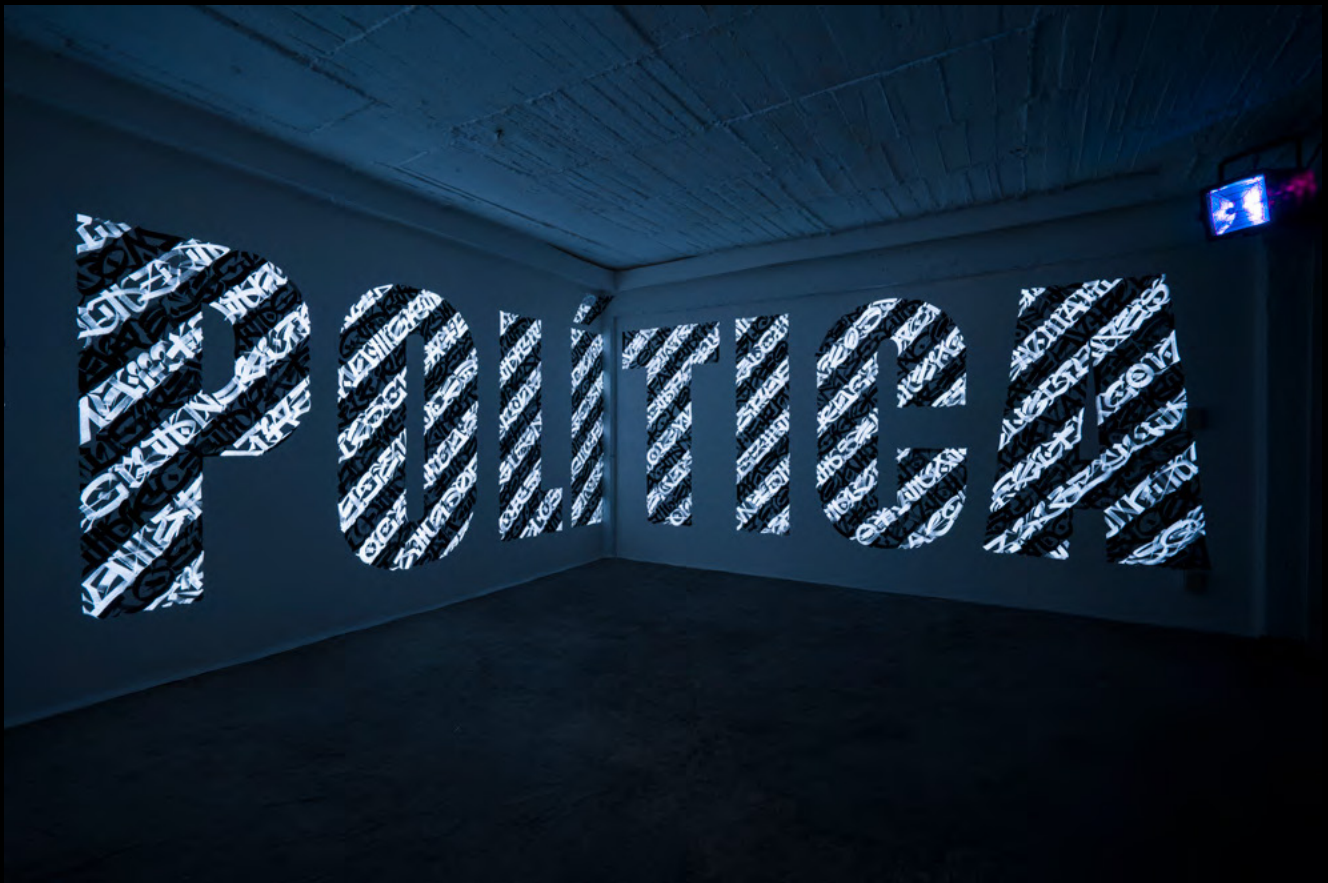
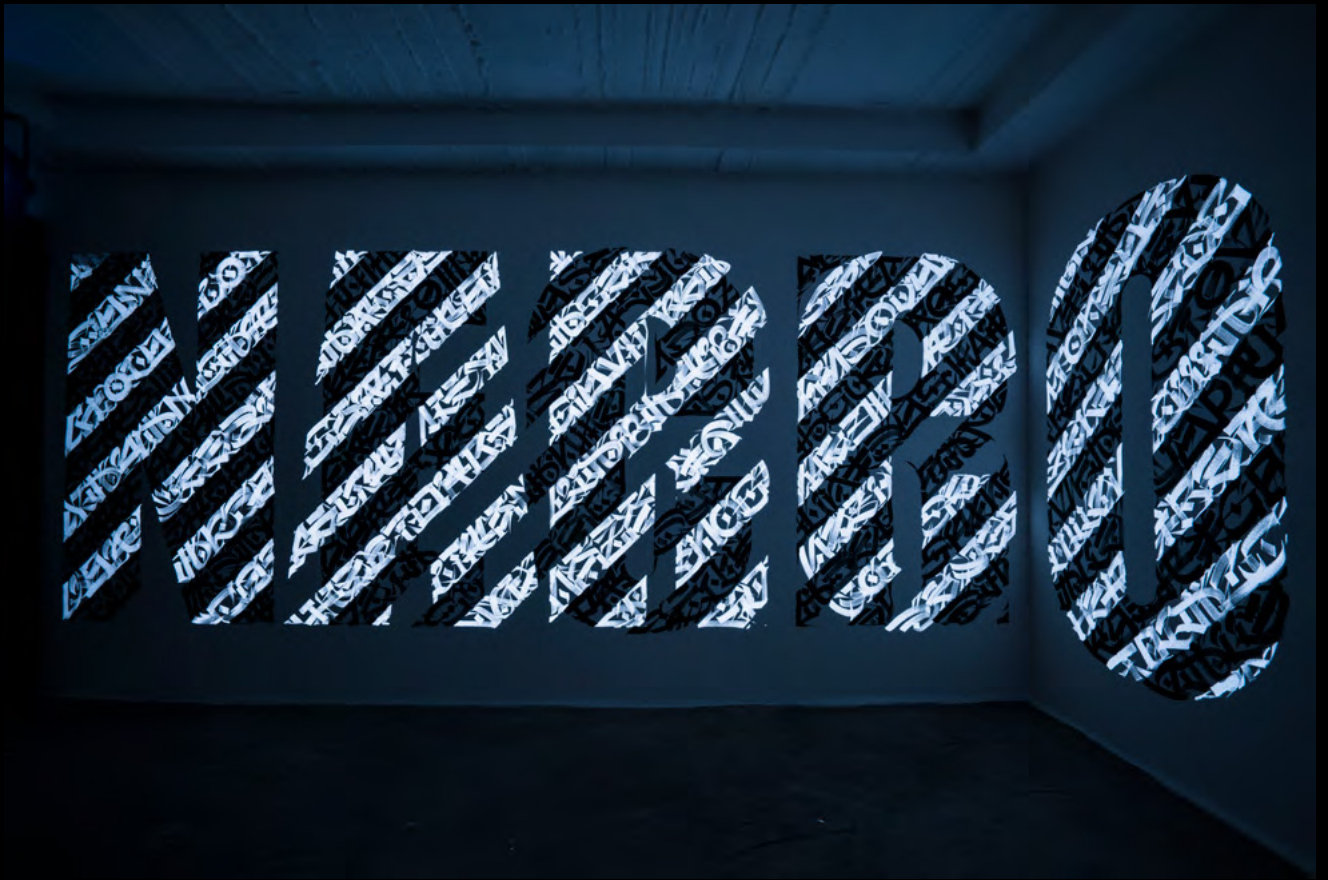
Recorre el reo sus Laberintos
Salida para su Alma
Pero nieblas lo azoran y viento
no hay tranquilidad para el Reposo
o calma...
SIRCURI



Poema "D" LA DESPEDIDA

TE DIGO ADIOS POR SI ACASO TE QUIERO TODAVIA
NO SE SI ME QUISISTE
NO SE SI TE QUERIA
O TALVEZ NOS QUISIMOS DEMASIADO LOS DOS
ESTE CARINO TRISTE APASIONADO Y LOCO
ME LO SEMBRE EN EL ALMA PARA QUERERTE ATI
NO SE SI TE AME MUCHO NO SE SI TE AME POCO
PERO SI SE QUE NUNCA VOY A OLVIDARTE
ME QUEDA TU SONRISA DORMIDO EN MI
Y EL CORAZON ME DICE QUE NO + OLVIDARE
PERO AL QUE DARME SOLO SABRIENDO QUE TE PIERDO
TALVEZ EMPIEZO AMARTE COMO JAMAS TE AME
TE DIGO ADIOS POR SI ACASO CON ESTA DESPEDIDA
MI MAS HERMOSO SUEÑO MUERE DENTRO DE MI
PERO TE DIGO ADIOS PARA TODA LA VIDA
AUNQUE TODA LA VIDA SIGA PENSANDO EN TI.



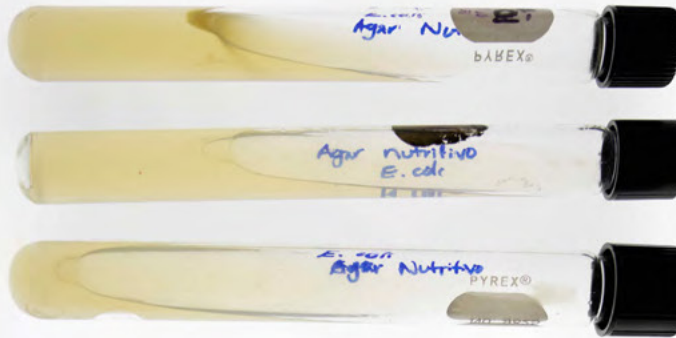




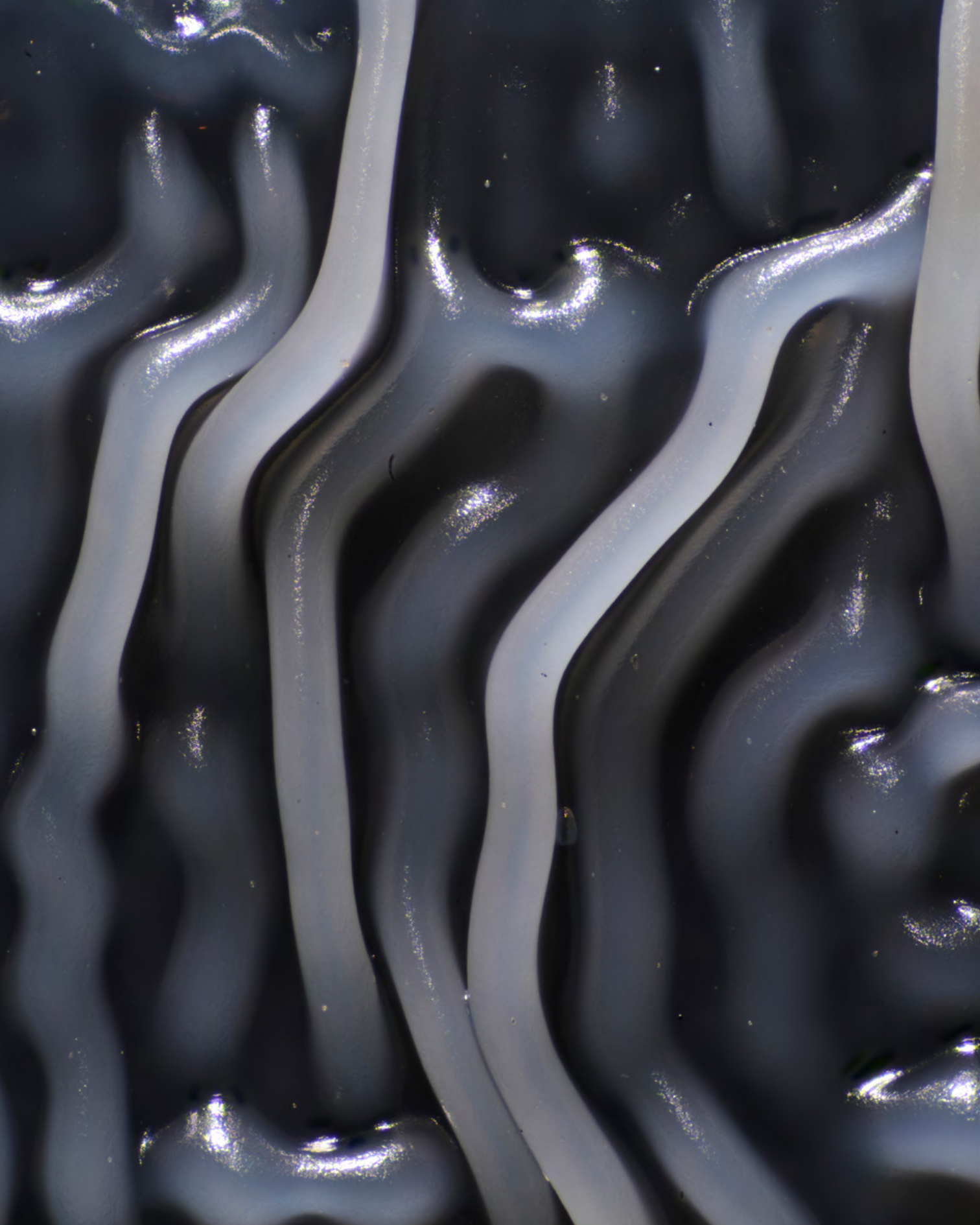
Como una corona que cubre la piel,
se levanta el "Crown".
Javier Sastre











Spread 1

Said Dokins, *Babel*, 2021, Trapani, Italia, Fotografía: Vincenzo Cascone, intervención mural sobre ejemplar del llamado *Incompiuto Siciliano*, estilo que refleja la corrupción del Estado en colusión con las inmobiliarias y la mafia siciliana existen las de 400 ejemplares en Sicilia de estas construcciones con el fin de ser inacabadas, Festival TRAP.

La Iglesia de San Agustín, 2021, Trapani, Italia, Fotografía: Vincenzo Cascone, edificio construido en la época de los templarios por trabajadores locales con piedra de las canteras de Pietretagliate, dominado por símbolos de las tres principales religiones monoteístas, Festival TRAP.

Said Dokins enfrentándose al incompiuto junto al artista local Gabel, uno de sus asistentes, 2021, Trapani, Italia, Fotografía: Vincenzo Cascone, Festival TRAP.

Francesca Gucciardi, Tito Tito y Said Dokins en el recorrido por las salinas de Trapani, 2021, Trapani, Italia, Fotografía: Vincenzo Cascone, Festival TRAP.

Spread 2

Said Dokins, *El orden se derrumba*, 2015, Mexicali, México / Calexico, EE.UU., Fotografía: cortesía del artista, intervención de *graffiti* sobre la línea fronteriza, realizada durante las amenazas de ISIS a EE.UU. y la propuesta de Trump de levantar un muro fronterizo. El barrio de La Candelaria donde se llevó a cabo la intervención se caracteriza por ser un lugar de 'polleros', personas que se dedican a cruzar a los migrantes hacia EE.UU. Proyecto Calle 13 y Galería Fronteriza.

Said Dokins, *NAERHET*, de la serie *Historias de una palabra*, 2018, Stavanger, Noruega, Fotografía: Leonardo Luna, intervención mural con la colaboración con personas del Johannes Læringsenter, un centro de recursos para inmigrantes recién llegados a Stavanger, así como con noruegos sobre la población inmigrante en la ciudad. A través de conversaciones con personas de diversos orígenes, se exploró las nociones de libertad y pertenencia. La palabra legible *NAERHET* / cercanía contiene las palabras que se recopilaban de las entrevistas. Nuart Festival, Space is the Place.

Spread 3

Said Dokins, *Olvido, Explorando la memoria como resistencia*, 2022, Bogotá, Colombia, Fotografía: cortesía del artista, intervención mural, Festival autogestivo Periferia.

Said Dokins (Lapiztola), *Del Barrio*, 2016, Ciudad de México, México, Fotografía: Leonardo Luna, reinscripción del poema de una Natalia de doce años de edad sobre el mercado de La Merced, Wall Dialogue, ATEA.

Alerta mi corazón, el mercado que me vio crecer

Cae poco a poco con crueldad

Mi vida corre aquí, no puedo dejarlo ir

Desde aquí oigo el ruido de las máquinas

Que poco a poco mi mercado destruyen

Señoras y señores sin puesto han quedado

Sean fuertes

Los que amamos el mercado llorando por dentro

Sonriendo por fuera

Corazón marchito.

Esperanza vieja

Spread 4

Said Dokins, *Las lenguas dormidas de Queensland*, de la serie *Historias de una palabra*, 2018, Brisbane, Australia, Fotografía: QUT University, mural en reconocimiento a los aborígenes e isleños del estrecho de Torres originarios de lo que ahora es Queensland, a quienes les fueron arrebatadas sus tierras, desplazados de sus comunidades y privados de su lengua y cultura, Brisbane Street Art Festival.

Recolección de palabras con descendientes de aborígenes y público, 2018, Brisbane, Australia, Fotografía: cortesía del artista, proceso realizado con Alethea Beetson, directora de Digi Youth Arts, organización dedicada a la promoción de la cultura aborígen, Brisbane Street Art Festival.

Spread 5

Said Dokins, *Traslaciones*, 2019, San Luis Potosí, México, Fotografía: Leonardo Luna, instalación de más de 40 metros de lona en el CEART San Luis Potosí, un edificio histórico que funcionó como prisión por más de un siglo. Centro Nacional de las Artes San Luis Potosí, exposición *Escrituras en Fuga*.

Inscripciones de *graffiti* carcelario dentro de las crujías en los años setenta utilizados para *Traslaciones*, 2019, San Luis Potosí, México, Fotografías: Archivo del Centro Nacional de las Artes San Luis Potosí, exposición *Escrituras en Fuga*.

Spread 6

Said Dokins, *Apariciones*, 2012, México, Fotografía: Leonardo Luna, instalación con 580 placas acrílicas inscritas con los nombres de las personas desaparecidas en México entre 1972 y 1998, basándose en información del Comité Eureka y H.I.J.O.S.; las inscripciones aparecen y desaparecen con la intensidad de los rayos ultravioleta. Fuente de testimonio sonoro: Mario Álvaro Cartagena López “Guaymas”, miembro de la Liga Comunista 23 de Septiembre y víctima de secuestro político durante los años 70.

Said Dokins, *Narco/Necropolítica*, 2018–2019, México, Fotografía: Leonardo Luna, instalación en la que los nombres de políticos y narcotraficantes mexicanos se entrelazan para formar las palabras Narco / Necropolítica, encendiéndose y apagándose como referencia a la opacidad del gobierno, Museum of Drug Policy.

Spread 7

Said Dokins, *Apuntes de la frontera* (fragmento), 2019, España / Marruecos, Fotografía: Leonardo Luna, instalación compuesta por registros fotográficos y en video, objetos encontrados o donados, notas y dibujos realizados por el artista durante su travesía por la frontera entre ambos países, explorando la configuración de relaciones en espacios liminales. Centro Nacional de las Artes San Luis Potosí, exposición *Escrituras en Fuga*.

Said Dokins, *Apuntes de la frontera* (fragmento), 2019, España / Marruecos, Fotografía: Leonardo Luna, intervención caligráfica sobre fotografías, notas, fósil, arena y objetos encontrados. Centro Nacional de las Artes San Luis Potosí, exposición *Escrituras en Fuga*.

Spread 8

Said Dokins, *¡Vivan las fuerzas clandestinas armadas!*, 2018, México, Fotografía: Leonardo Luna, instalación con machete inscrito, símbolo de trabajo agrícola, insurgencia y lucha social, evocando referencias históricas como la rebelión de Yanga, la Independencia de México, la Revolución, el EZLN y las guerrillas contemporáneas.

Said Dokins, *Bio-estencil*, 2023, México, Fotografía: Leonardo Luna, instalación (fragmento) con estencil de acero quirúrgico, pinzas y bacterias en medios de cultivo, utilizado para limitar el crecimiento bacteriano. Residencia artística en el Laboratorio de Arte, Ciencia y Tecnología; colaboración con la Dra. Carmen González y Aurea Ramírez (Departamento de Bioingeniería, Tecnológico de Monterrey, Campus Querétaro). Exposición Atentar desde los códigos, Museo Urbano Interactivo

Spread 9

Said Dokins, *Bio-escrituras*, 2023, México, Fotografía: Leonardo Luna, instalación (fragmento) con *Salmonella* sobre medio de cultivo XLD, ejecuciones caligráficas con tinta bacteriológica creada a partir de bacterias patógenas. Residencia artística en el Laboratorio de Arte, Ciencia y Tecnología; colaboración con la Dra. Carmen González y Aurea Ramírez (Departamento de Bioingeniería, Tecnológico de Monterrey, Campus Querétaro). Exposición Atentar desde los códigos, Museo Urbano Interactivo

Said Dokins, *Bio-escrituras*, 2023, México, Microfotografía: Leonardo Luna, macrofotografía de una bio-escritura. Residencia artística en el Laboratorio de Arte, Ciencia y Tecnología; colaboración con la Dra. Carmen González y Aurea Ramírez (Departamento de Bioingeniería, Tecnológico de Monterrey, Campus Querétaro). Exposición Atentar desde los códigos, Museo Urbano Interactivo

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Said Dokins

:CAMPO CRÍTICO

The Lesser of Two Genocides

Marc James Léger

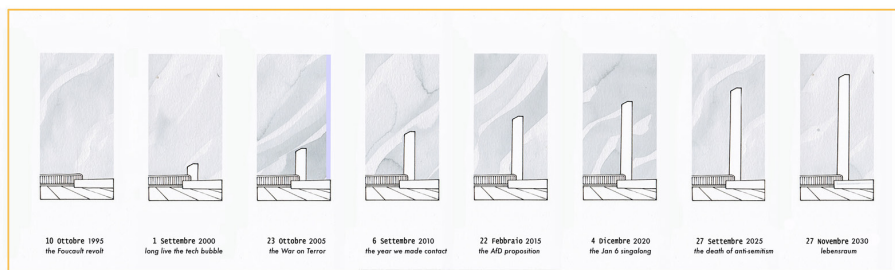
Independent scholar, Canada

The realization of the universality of history has made universal history impossible. Consequently, the idea that the course of history could be thought of as enlightenment, as the liberation of reason from the shadows of mythological knowledge, has lost its legitimacy. Demythologization has itself come to be seen as myth.

– Gianni Vattimo, *The Transparent Society*

The big Other's inexistence is ultimately equivalent to its being the symbolic order, the order of symbolic fictions which operate at a level different from direct material reality. In this sense, the only subject for whom the big Other does exist is the psychotic, the one who attributes to words direct material efficiency.

– Slavoj Žižek, "The Big Other Doesn't Exist"



Life Theft, drawing for *Monument to the Glory of Fascism*, inversion of the Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz *Monument Against Fascism* made for the city of Hamburg 1986-1992, 2024. Image based on a 2011 design by Marco Manini, with the permission of the artist. Concept by Janez Emil Janša.

There have been, throughout the history of modern and contemporary art, countless instances in which artists have represented the labour process or the broader means through which art is produced. In Western art, these were preceded by reflexive and allegorical meta-statements about art's production, usually implicating the artist and the viewer, whether in Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales*, in which the moralizing author addresses his readers directly, obliging them to intellectually complete the work, or in Diego Velázquez's *Las Meninas*, where the artist makes a self-interested bid to have his craft profession elevated by the royals to the status of a liberal art. He did this by selflessly building the viewer, as loyal subject of the monarchy, into the work. Since the industrial era, such works have become ever more intriguing since they not only make moral statements, but take up the revolutionary goal, after the eradication of religious superstition and monarchical rule, of further transforming society. We thus find a nineteenth-century anarchist like Georges Seurat producing pointillist paintings in a methodical, plodding and workmanlike manner, using the latest scientific knowledge about optics and attacking the notion of romantic inspiration by roguishly displaying the work process itself, albeit in an ingenious manner that, after Karl Marx and Friedrich Engels' publication of *The Communist Manifesto*, elaborates the hallucinatory enticements of commodity fetishism. We later find that radical ambitions have dampened somewhat in Roy Lichtenstein's mass cultural Ben-Day dot paintings or in Andy Warhol's "factory" silkscreens and reified superstars, which, to put things in terms of the labour-capital contradiction, represent labour and process from the side of consumer capitalism.

This socialist question of the distinction between workers as a class "in themselves" and as a class "for ourselves" addresses the issue of class conflict in the support-surface tensions of reflexive artworks, with Pop art sellouts pitched against more challenging predecessors, like for example Dziga Vertov's camera-eye experiments in *The Man with the Movie Camera*, which takes the illusionism of film out of the studio and into the streets, Giuseppe

Pinot-Gallizio's industrial paintings, performed mockeries of Abstract Expressionist drivel on rolls of canvas that are sold by the metre, or Marcel Broodthaers' fictional *Musée d'Art Moderne* interventions, which overtly display the mechanisms of art's dissemination, institutionalization and commercialization. Jump cut to more recent times and the conditions for creative resistance to global capital cannot be said to have improved very much, as the artist Andrea Fraser demonstrated in the project *2016 in Museums, Money and Politics*, which charts the role that American art museums and philanthropy play in reproducing the party politics that prop up the kleptocratic, mediocratic plutocracy. Similarly, the activists involved in the Gulf Labor Coalition documented the fact that the conditions of migrant workers building satellite extensions of the Guggenheim and Louvre museums in the Gulf emirates are not much better off than indentured servants.

The focus on creative labour as a key aspect of neoliberalism's offensive against organized labour through the entrepreneurialization of the self and the routinization of flex work has led to countless challenges to culture industry-wide problems, many of which were produced in the context of anti-globalization protest activism and later the Arab Spring and Occupy Wall Street affinity movements. In the latest round of struggles, and after climate activists have sought to stop big oil by gluing themselves to priceless museum art, the marches and encampments have focused on the Israeli onslaught in Gaza and the West Bank. This overt phase of what William I. Robinson refers to as global capitalist "accumulation through genocide" finds neoliberal regimes seeking to rid the world of "surplus humanity" through neocolonial practices of extermination, all the while enriching weapons manufacturers at the expense of taxpayers. When asked at the Democratic National Convention in September 2024 how American voters could be compelled to vote for Kamala Harris rather than Donald Trump, representative Alexandria Ocasio-Cortez suggested that the Democratic Party's version of genocide in Gaza would not be as bad as the Republican Party's version, adding to this the concerns of trans people and women seeking abortions. This use of victim

politics to blackmail people into accepting the terms of the “rules-based” international order that now threatens US/EU/NATO war with Russia and China is not unrelated to intellectual trends in neoliberal academia and the cultural sector, including privilege theory, intersectionality and decoloniality, which are seemingly as congenial to neoconservatives in the CIA and U.S. Army as they are to affinity groups on the new social movement left.

A 2023 study found that among the presentations at the 2022 annual conference of the Universities Art Association of Canada, 3.7 percent were concerned with class and labour issues and 62 percent with identity topics. An additional 16.3 percent addressed body politics, 8 percent community topics and 6.4 percent ecology. The traditional macro-political approaches that at one time informed and complemented the analysis of culture are being systematically redefined by this sector of society in the terms of Indigeneity, intersectionality, queer theory, privilege and whiteness. In the last decade, the Association has begun to recommend to its members the topics that its administrative board believes should be encouraged. For the 2024 conference, for example, the Association recommended:

Sessions that discuss the politics of care, sustainability and ecological arts, deconstructing colonial knowledge systems through intervention and creative production, art and activism, research-creation, transformative artistic pedagogies, queer/trans love, resistance and grieving, crip aesthetics and materialities, absurdity and the subversion of academia through play, intersectional digital practices and virtual place-making, curatorial praxis and art crime.

This non-Marxist petty-bourgeois agenda that readily finds institutional and state accommodation is marked by the tendency at conference for virtue-signalling non-Indigenous presenters to make land claim acknowledgements. In recent years, the UAAC conference has showcased Indigenous keynote speakers and performances, as well as the use of Indigenous languages in its

marketing. This follows similar curatorial trends in the country's major museums, where settler-colonial histories of art are combined with contemporary and contemporaneous Indigenous works. This "unsettling" of Canadian culture does not, on the whole, combine with an anti-imperialist socialist agenda that is focused on labour and class politics. Rather, it tends to prop up the careers of a politically comfortable middle class that specializes in the humanization of class conflict. For instance, in 2024, the International Court of Justice and the International Criminal Court confirmed that what is happening in Gaza is a genocide designed to ethnically cleanse the occupied territories of Palestinians. When pressed in the summer of 2024 to take a stand against the genocide, the UAAC Board of Directors stated its solidarity with the right of students to free speech and to demonstrate on campus, which are basic rights that are already protected by law, even if in the current circumstances measures are being taken to restrict those rights and to censor Palestine solidarity as hate speech. The board did not directly denounce the genocide and did not condemn the state of Israel or Zionism. In other words, the decolonial agenda that has been so strenuously asserted in the case of Canadian settler colonialism was not extended to the current conflict that has produced neo-McCarthyite witch hunts, the conflation of anti-Zionism with anti-Semitism, and the curtailment of the civil rights of those who express solidarity with Palestinians and condemnations of Israel's genocidal occupation. The implication is that these postmodern topics that supposedly challenge dominant paradigms are only advanced when and in ways that do not compromise the interests of this sector of the professional-managerial class, including those of the broader capitalist society.

The de-differentiating impulse of postmodern anti-humanism, which since the advent of Eurocommunism and the New Left has sought to liberate capital from labour and class struggle, replacing the Marxist focus on relations of production with Foucauldian relations of power, universalism with relativism, epistemology with ontology, and politics with the democratic materialism of bodies and languages, has in fact complemented rather than challenged

the order of global capital. In the realm of public art, the removal and recontextualization of statues representing historical figures associated with colonial slavery does not extend to questioning the pluralist interest group politics and “black capitalism” that was developed in the United States in the 1960s and 70s, and that since then has legitimized neoliberalization. The so-called “great awakening” that coincided with the emergence of decolonial theory assails revolutionary bourgeois figures and ideologies, whose universalism was the basis of world-transforming struggles against feudalism. Through the transhistorical prism of race metaphysics and gender essentialism, Western idealism has been conflated with the prevailing tendencies of the societies that produced it, including but not limited to slavery and patriarchy. People like Voltaire, George Washington and Thomas Jefferson, as well as Abraham Lincoln and Karl Marx, are now deemed by postmodernists to be of the same ilk as Royalists and Confederate generals. For obvious reasons, the same standards are not applied to figures like Toussaint Louverture, Frederick Douglass or Frantz Fanon. The thoughts of Sojourner Truth are confused with those of bell hooks and Kimberlé Crenshaw. Michael Eric Dyson has sardonically referred to such “fourth wave” confusion as COVID-1619. Yet, as scholars like Adolph Reed and Walter Benn Michaels have demonstrated, sorting out all the specific interests that divide the social field does not get one any closer to doing something to advance the universal interest that subtends the solidarity of struggles.

In 2014, the Canadian Ministry of Heritage launched a call for proposals for a *Memorial to the Victims of Communism*, to be funded through the Tribute to Liberty charity organization and situated near the Supreme Court on Parliament Hill in Ottawa. Funded in part by the Ukrainian Canadian Congress, which is known for its ties to Ukrainian nationalists and fascists, this monument is designed to honour the eight million people who fled to Canada to escape communist regimes. Many of these, as it happens, were uniting with previous waves of emigrants that had been solicited by Canadian immigration agents. This post-1989 monument reflects

legislation passed in the 2000s in Europe and North America which, ironically enough, seeks to conflate communism with fascism. In 2015, the Quebec-based collective *Les Entrepreneurs du commun* (Entrepreneurs of the Common) responded to this monument with a proposed series of counter-*Monuments to the Victims of Liberty*, which sought instead to acknowledge colonialism on Canadian soil and Canadian imperialism abroad. The demonization of communism is criticized by this group of postmodern leftists for occulting the potential for thinking “in common,” an anarchist version of the neoliberal engineering of knowledge synergy.

In 2023, the unveiling of *The Arc of Memory*, as the memorial is now known, was delayed after the Yaroslav Hunka scandal, which found every member of the Canadian Parliament, at the behest of Prime Minister Justin Trudeau, and in the midst of the NATO proxy war in Ukraine, giving a standing ovation to a former member of the Galicia Division of the Nazi Waffen-SS for the part he played fighting against the Russians during the Second World War. Although the Soviet liberators of Europe lost some 27 million soldiers in the war against fascism – not to mention the sacrifice of some 20 million Chinese on the Pacific front – the UCC has defended Hunka as well as the role played by the Melnyk and Bandera wings of the Organization of Ukrainian Nationalists in both the Holocaust and the “war of annihilation” against the Soviet Union. Construction of the monument was also delayed after it was discovered that 330 of the 553 names to be inscribed on the “Wall of Remembrance” section of the memorial were “potentially” associated with Nazi and fascist groups.

How did the elected officials of a supposedly liberal democracy sink to such complacency? In the 1970s, Canada had a reputation, however dubious, as a leading participant in United Nations peacekeeping operations. Since the 1990s, the post-Cold War peace dividend shifted to an aggressive “peacemaking” policy in which Canada would play a role as junior partner to American foreign policy. Throughout its history, Canada has participated in missions in Siberia, Ghana, Nepal, the Balkans, Honduras, Haiti, Afghanistan, Iraq and Israel, suppressing popular uprisings against aggressor nations. After the defeat of fascism, Canada provided a

haven for tens of thousands of members of the fascist Organization of Ukrainian Nationalists, Ukrainian Insurgent Army and Waffen-SS Galicia Division. Since that time, the government has helped fascist emigres whitewash the crimes of their forebears. This now includes the family history of Canada's Deputy Prime Minister and Minister of Finance, Chrystia Freeland. As for bringing this shameful history to light, the UCC has made every effort to cancel and interfere with Canadian activists who are promoting peace in Ukraine. Just as pro-Palestinian activists have been beat back through countless measures, the small number of Canadian intellectuals, activists and artists who promote peace and genuine security are put on the defensive by conservative and reactionary forces. Through Operation Unifier, the Canadian military has trained some 30,000 Ukrainian soldiers, remaking Soviet fighters into NATO fighters. In 2014, Canada helped the U.S. and Germany make use of the fascist Right Sector as shock troops in the removal of Ukrainian president Viktor Yanukovich. In 2020 and 2021, Canada trained members of the neo-Nazi Azov Regiment, who celebrate the slaughter of Jews and Poles during World War II. Canada's contribution to this proxy war has helped Ukraine evade its commitments to the Minsk II peace accords. This is not surprising since the Maidan coup contributed to the Ukrainian offensive in the Donbas region, which killed 14,000 ethnic Russians and led to the Russian invasion.



Everybody, digital concept sketch for *Monument to the Victims of Capitalism*, cost-effective and sustainable knock-off of the Unisphere, 2024.

To what extent Canada's connection to the current conflict in Ukraine reflects the liberal democratic imaginings of this country's citizens is difficult to discern based on the neoliberal political class, from the social democratic left to neo-fascist conservatives. Against this blob of political regression, the anti-universalist petty bourgeoisie in the contemporary cultural sector fails to advance anything resembling a genuine programme of socialist struggle. If one examines the development since the 1980s of the stretch of land along Ottawa's Sussex Drive between Nepean Point and Wellington, one gets a sense of the nation's cultural and political trajectory. After the Liberal government of Pierre Trudeau repatriated the Canadian Constitution from the commonwealth in 1982, a series of legacy projects was enacted, including the construction of a new National Gallery of Canada in 1985-88. Adjacent to the Byward Market, the stretch of park land known as Major's Hill Park is demarcated by the Rideau Canal and ends at the Chateau Laurier Canadian Pacific hotel as well as the former home of the Canadian Museum of Contemporary Photography, which was completed in 1992. That same year, a Washington, D.C.-style aberration, the *Canadian Peacekeeping Monument*, was built across the traffic circle that abuts the wide terrace that leads to the NGC's main entrance. This monument that marks the end of U.N. peacekeeping and the advent of Canada's misadventures in the War on Terror has three bronze soldiers at its prow, one of them crouching with a radio backpack device and the other standing and holding binoculars. These echo the figures that used to be situated on Nepean Point behind the gallery: atop a tall plinth, the statue of the explorer Samuel de Champlain, with his astrolabe, and at the foot of the plinth, an anonymous native Anishinaabe scout (now named Zibi Annini), with his quiver of arrows on his back. In 2024, a redevelopment plan was implemented to rename Nepean Point Kiweki Point. The statue of Champlain has been removed from its previous "dominant" location, taken off its plinth, and located along a walking path. The reason given by the National Capital Commission is that the statue was not "inclusive and representational of all Canadians." The focus will now be on the landscape rather than the explorer, and the scout will now

oversee the river, according to the NCC, “to look for potential threats.” One wonders what these threats might be. Although the Champlain monument was disarticulated along decolonial lines, the *Peacekeeping Monument* remains intact.

In 1999, a new Embassy of the United States was plunked in Major’s Hill Park, much like the military compound of an invading army. For many years after 9/11, this homunculus was surrounded by barriers that reduced the speed of traffic on Sussex Drive, turning a chic cultural district into something that felt like a war zone. In 2024, after the Liberal government of Justin Trudeau had named two of the most diverse cabinets in Canadian history, and with Great Power Conflict unfolding, a collective of anti-postmodern leftists, Everybody, proposed plans for a *Monument to the Victims of Capitalism*, a steel globe sculpture based on the 1964 World’s Fair Unisphere located at Flushing Meadows in Queens, New York. The work was produced in response to U.S. legislation that conflates communism with totalitarianism, as well as proposed legislation in Canada to include anti-communist pedagogy in high-school curriculum. Since more people were killed by British imperialists in India than all the crimes that can be attributed to communism, and since far more people have been killed by capitalism than any other political system, which continues to organize labour exploitation and privatization as a matter of course, it was suggested that the monument could be situated behind the U.S. Embassy or on the esplanade of the *Peacekeeping Monument*, renamed the *Warmaking Is Peacemaking Monument*.



Everybody, mockup for placement of the *Monument to the Victims of Capitalism* on the lawn behind the *United States Embassy*, 2024.



Everybody, mockup for placement of the *Monument to the Victims of Capitalism* on the esplanade of the *Warming Is Peacekeeping Monument*, 2024.

Just as the proposals for the *Monument to the Victims of Capitalism* were drawn, conservatives, liberals, social democrats, populists, anarchists and postmodernists objected. Here again, the NCC woke-washed Canadian history by “retaining” the project but “transforming” it to be more inclusive through consultations with representatives of different constituency groups, renaming the project *The Monument to the Victims of Victim Politics*. In this instance, a diverse and inclusive array of raised fist sculptures was added to the original globe: red for Indigenous peoples, white for colonial settlers, brown for people of colour, yellow for Asians, and a double set of purple fists for LGBTQIA+ communities, which caused some complaints by the trans community, among others. A feminine version of the bronze fist, which is slightly taller than the others, is coloured pink. Despite the protestations of Everybody, who argued that class cannot be understood in terms of intersectionality, which reduces class to an atemporal identity group and exploitation to discrimination – the goal of socialism is the destruction of class society, not better work conditions and more respect for workers in a system of class domination – a blue (collar) bronze was also added. Since the new landscaping at Kiwekì Point made space for this proposal possible, it was decided to place the monument on this site. Over the course of deliberations that were monopolized by the cultural establishment, who pandered to gullible citizens and micro-aggressed Everybody during meetings, decolonial activists determined that most of the art at the National Gallery was Eurocentric. Eventually, and as a result of the groupthink at the renamed House of the Commons, the National Gallery was dismantled and its collections placed in storage until further notice. After the *Monument to the Victims of Victim Politics* was constructed, the anonymous leader of the “land back” guerrilla group, None of Your Indian Affairs, stated to the media: “You wanted Kiwekì Point, you got Kìwekì Point.” Given the privilege awarded the landscape, the fist sculptures were moored in the Ottawa River, renamed the River of Diversity, with these abstract sculptures celebrating the mysteries of ontology rather than anything anyone in particular has ever achieved, which discriminates against most people, as well as fish, birds, animals, trees, rivers, mountains and rocks that never achieved or even sought to achieve anything quote-unquote “historical.”



Everybody, digital concept sketch for *Monument to the Victims of Victim Politics*, cost-effective and sustainable knock-off of the Unisphere, 43 metres in hight, with bronze fist sculptures, 20, 25 and 30 metres in height, 2024.

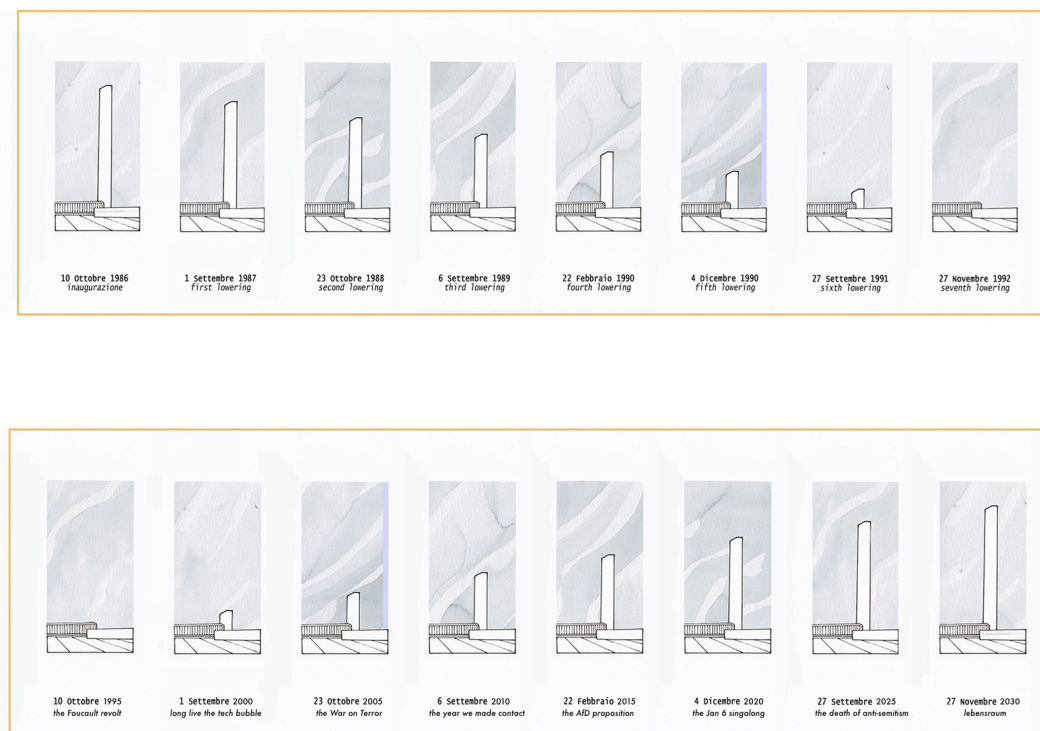


Everybody, mockup for placement of the *Monument to the Victims of Victim Politics* on Kiwekî Point and in the River of Diversity, 2024.

Meanwhile, in Germany, efforts to rehabilitate fascism and to blur the lines between truth and fiction has allowed war hawks in the military and xenophobes on the far right to “speak their truth” and demand that monuments “look like me.” Responsive to the need to recontextualize history according to the demands of the present, the city of Hamburg decided to revisit the controversial Harburg *Monument Against Fascism*, a legendary counter-monument designed by Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz. Due to the rise of neo-Fascism, the city awarded a design competition to these artists, who in 1986 built a 12-metre-high square column covered in lead, a soft surface that allowed people to use a steel stylus with which they could incise anti-fascist statements on its surface. As the scribbled area became illegible, the monument was lowered a few feet into the ground until it disappeared completely in 1992. Since many postmodern leftists have been influenced by the same conservative anti-universalist traditions as capitalist racialists and nihilistic identitarians, and since the alt-right has pioneered its own versions of postmodern transgression, the city of Hamburg authorized the artist collective Life Theft to reverse the counter-monument process, encouraging people to “let their fingers do the goose-stepping” and complete the re-emergence of the renamed *Monument to the Glory of Fascism*, to be completed with a crowning “lebensraum” ceremony hosted by the German chancellor and leader of the Social Democratic Party, Olaf Scholz, the co-leaders of the Alternative for Germany, Tino Chrupalla and Alice Weidel, as well as Sahra Wagenknecht, the leader of the new Reason and Justice red-brown alliance.

Since collective memory is a metaphor and not real, monuments that justify and hasten the forgetting of attacks against communism act as a necessary protection against politics that are INCOMPATIBLE with capitalism. Demographically speaking, since post-Enlightenment schizo-cynicism, pretence misrecognition and pathological narcissism are now closer to the needs of the petty-bourgeois establishment, drunk once again on the “killer cool” culture of the 1990s, as well as vice-signalling opportunism, the zero-sum and means-tested approach to figure-ground and labour-capital relations has been

brought closer to the needs of neoliberal governance, billionaire wealth, endless militarism and the wreckage of the planet. Hooray, socialism is gone!



Marc James Léger is a Marxist cultural theorist living in Montreal. He is the author of several books, including *Brave New Avant Garde* (2012), *Don't Network: The Avant Garde after Networks* (2018), *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory* (2019), *Bernie Bros Gone Woke: Class, Identity, Neoliberalism* (2021) *Too Black To Fail: The Obama Portraits and the Politics of Post-Representation* (2022), and *Class Struggle and Identity Politics: A Guide* (2024). He is the editor of the two volumes of *The Idea of the Avant Garde – And What It Means Today* (2014, 2022), which bring together the writings of 100 of the world's leading artists and theorists in different art fields, including music, film, architecture, literature, theatre, dance and visual arts. <https://orcid.org/0000-0002-6312-7370> | leger.mj@gmail.com

This essay was originally written for the journal of the New Taipei City Art Museum. It was presented in lecture form at the Universities Art Association of Canada annual conference, October 28, 2024, Western University, London, Ontario. See also YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ssgGNbcvFdk>

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Marc James Léger

O menor de dois genocídios

Marc James Léger

Pesquisador independente, Canadá

Tradução:

Victor Gecils Lopes

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rafael Costa de Melo

Universidade Federal Fluminense, Brasil

A constatação da universalidade da história tornou impossível a história universal. Consequentemente, a ideia de que o curso da história poderia ser pensado como iluminação, como a libertação da razão das sombras do conhecimento mitológico, perdeu a sua legitimidade. A própria desmitologização passou a ser vista como mito.

– Gianni Vattimo, *The Transparent Society*

A inexistência do grande Outro equivale, em última análise, a que ele seja a ordem simbólica, a ordem das ficções simbólicas que operam a um nível diferente da realidade material direta. Neste sentido, o único sujeito para quem o grande Outro existe é o psicótico, aquele que atribui às palavras uma eficácia material direta.

– Slavoj Žižek, "The Big Other Doesn't Exist"

Ao longo da história da arte moderna e contemporânea, houve inúmeros casos em que os artistas representaram o processo de trabalho ou os meios mais amplos através dos quais a arte é produzida. Na arte ocidental, estas foram precedidas por meta-afirmações reflexivas e alegóricas sobre a produção da arte, geralmente implicando o artista e o espectador, seja em *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, em que o autor moralizador se dirige diretamente aos seus leitores, obrigando-os a completar intelectualmente a obra, ou em *Las Meninas* de Diego Velázquez, em que o artista faz uma tentativa autointeressada de ter o seu ofício elevado pela realeza ao estatuto de arte liberal. Ele o fez ao integrar desinteressadamente o espectador, enquanto súdito fiel da monarquia, no interior da obra. Desde a era industrial, tais trabalhos se tornaram cada vez mais intrigantes, uma vez que não apenas fazem declarações morais, mas assumem o objetivo revolucionário de, após a erradicação da superstição religiosa e do governo monárquico, transformar a sociedade mais profundamente. Assim, encontramos um anarquista do século XIX como Georges Seurat, produzindo pinturas pontilhistas de uma maneira metódica, penosa e profissional, utilizando os conhecimentos científicos mais recentes sobre ótica e atacando a noção romântica de inspiração ao revelar o próprio processo de trabalho, embora de uma forma engenhosa que, após a publicação do *Manifesto Comunista* por Karl Marx e Friedrich Engels, elabora as tentações alucinatórias do fetichismo da mercadoria. Mais tarde percebemos que as ambições radicais se atenuaram um pouco nas pinturas de pontos Ben-Day de cultura de massa de Roy Lichtenstein ou nas serigrafias “fabris” e super-estrelas reificadas de Andy Warhol, que, para colocar as coisas nos termos da contradição trabalho-capital, representam o trabalho e o processo pelo lado do capitalismo de consumo.

Esta questão socialista da distinção entre trabalhadores como uma classe “em si mesmos” e como uma classe “para nós mesmos” aborda a questão do conflito de classes nas tensões suporte-superfície das obras de arte reflexivas, com a *Pop Art* vendida em oposição aos seus predecessores mais desafiadores, como, por exemplo, as experiências de câmara-olho de Dziga Vertov

em *The Man with the Movie Camera*, que leva o ilusionismo do filme para fora do estúdio e para as ruas, as pinturas industriais de Giuseppe Pinot-Gallizio, que zombam do Expressionismo Abstrato em rolos de tela vendidos ao metro, ou as intervenções fictícias de Marcel Broodthaers no *Musée d'Art Moderne*, que mostram abertamente os mecanismos de disseminação, institucionalização e comercialização da arte. Saltando para tempos mais recentes, não se pode dizer que as condições para resistência criativa ao capital global tenham melhorado muito, como demonstrou a artista Andrea Fraser no projeto *2016 in Museums, Money and Politics*, que mapeia o papel que os museus de arte e a filantropia estadunidenses desempenham na reprodução de políticas partidárias que sustentam a cleptocrática e mediocrática plutocracia. De modo semelhante, os ativistas envolvidos na Gulf Labor Coalition documentaram o fato de que as condições dos trabalhadores migrantes que constroem extensões satélites dos museus Guggenheim e Louvre, nos emirados do Golfo, não serem muito melhores do que as de servos em regime de servidão por dívida.

O enfoque no trabalho criativo como um aspecto fundamental da ofensiva do neoliberalismo contra o trabalho organizado através da empresarialização do eu e da rotinização do trabalho flexível, levou a inúmeros desafios aos problemas de toda indústria cultural, muitos dos quais foram produzidos no contexto do ativismo de protesto antiglobalização e, mais tarde, dos movimentos relacionados à Primavera Árabe e ao Occupy Wall Street. Nas lutas mais recentes, e após ativistas climáticos terem tentado impedir as *big oil* se colando a inestimáveis peças de arte de museu, as marchas e acampamentos focaram na investida israelita em Gaza e na Cisjordânia. Esta fase evidente daquilo a que William I. Robinson se refere como “acumulação através do genocídio” capitalista global, encontra regimes neoliberais que procuram livrar o mundo da “humanidade excedente” através de práticas neocoloniais de extermínio, ao mesmo tempo que enriquecem os fabricantes de armas à custa dos contribuintes. Quando questionada na Convenção Nacional Democrata, em setembro de 2024, sobre como os eleitores estadunidenses poderiam ser compelidos a

votar em Kamala Harris em vez de Donald Trump, a congressista Alexandria Ocasio-Cortez sugeriu que a versão do genocídio em Gaza do Partido Democrata não seria tão ruim quanto a versão do Partido Republicano, acrescentando a isto as preocupações das pessoas trans e das mulheres que procuram abortos. Esta utilização da política de vítimas para chantagear as pessoas a aceitarem os termos da ordem internacional “baseada em regras” que agora ameaça uma guerra dos EUA/UE/OTAN com a Rússia e a China não é alheia às tendências intelectuais na academia neoliberal e no setor cultural, incluindo a teoria do privilégio, a interseccionalidade e a descolonialidade, que são aparentemente tão agradáveis para os neoconservadores da CIA e do Exército dos EUA como para os grupos de afinidade na nova esquerda dos movimentos sociais.

Um estudo de 2023 revelou que, entre as apresentações na conferência anual de 2022 da Universities Art Association of Canada (UAAC), 3,7% diziam respeito a questões de classe e de trabalho e 62% a temas de identidade. Outros 16,3% abordaram políticas do corpo, 8% temas comunitários e 6,4% ecologia. As abordagens macropolíticas tradicionais que uma vez já informaram e complementaram a análise da cultura, estão sendo sistematicamente redefinidas por este setor da sociedade em termos de indigeneidade, interseccionalidade, teoria *queer*, privilégio e branquitude. Na última década, a Associação começou a recomendar aos seus membros os temas que o seu conselho de administração acredita que devam ser incentivados. Para a conferência de 2024, por exemplo, a Associação recomendou:

Sessões que discutem a política do cuidado, a sustentabilidade e as artes ecológicas, a desconstrução de sistemas de conhecimento coloniais através da intervenção e da produção criativa, arte e ativismo, a investigação-criação, as pedagogias artísticas transformadoras, o amor *queer/trans*, a resistência e o luto, a estética e as materialidades *crip*, o absurdo e a subversão da academia através do jogo, as práticas digitais interseccionais e a criação de lugares virtuais, a práxis curatorial e o crime artístico.

Esta pauta não marxista da pequena burguesia, que encontra facilmente acomodação institucional e estatal, é marcada pela tendência na conferência por apresentadores não indígenas fazendo reconhecimentos de reivindicação de terras em sinal de virtude. Nos últimos anos, a conferência da UAAC tem apresentado oradores e apresentações indígenas, bem como a utilização de línguas indígenas no seu marketing. Nos principais museus do país, seguem-se tendências curatoriais semelhantes, onde as histórias coloniais da arte são combinadas com obras indígenas contemporâneas e atuais. Esta “descolonização” da cultura canadense não se conjuga, em geral, com uma agenda socialista anti-imperialista centrada no trabalho e em políticas de classe. Pelo contrário, ela tende a sustentar as carreiras de uma classe média politicamente confortável, especializada na humanização dos conflitos de classe. Por exemplo, em 2024, a Corte Internacional de Justiça e a Corte Criminal Internacional confirmaram que o que está acontecendo em Gaza é um genocídio projetado para promover uma limpeza étnica dos territórios ocupados por palestinos. Quando pressionado no verão de 2024 a tomar uma posição contra o genocídio, o Conselho de Administração da UAAC manifestou a sua solidariedade com o direito dos estudantes à liberdade de expressão e de manifestação nos *campi*, que são direitos básicos já protegidos por lei, mesmo que, nas circunstâncias atuais, estejam sendo tomadas medidas para restringir esses direitos e para censurar a solidariedade com a Palestina como discurso de ódio. O Conselho não denunciou diretamente o genocídio e não condenou o Estado de Israel ou o sionismo. Em outras palavras, a agenda descolonial, que tem sido tão vigorosamente reivindicada no caso do colonialismo dos colonos canadenses, não foi estendida ao conflito atual, que produziu caças às bruxas neo-McCarthyistas, a fusão do antissionismo com o antisemitismo e a restrição dos direitos civis daqueles que expressam solidariedade com os palestinos e condenam a ocupação genocida de Israel. A implicação é que estes tópicos pós-modernos, que supostamente desafiam os paradigmas dominantes, só são avançados quando e de formas que não comprometam os interesses deste setor da classe profissional-gerencial, incluindo os da sociedade capitalista em geral.

O impulso desdiferenciador do anti-humanismo pós-moderno, que desde o advento do eurocomunismo e da Nova Esquerda tem procurado libertar o capital do trabalho e da luta de classes, substituindo o enfoque marxista nas relações de produção por relações de poder foucaultianas, o universalismo pelo relativismo, a epistemologia pela ontologia e a política pelo materialismo democrático dos corpos e das linguagens, tem, de fato, complementado, em vez de desafiar, a ordem do capital global. No domínio da arte pública, a remoção e recontextualização de estátuas que representam figuras históricas associadas à escravidão colonial não se estende ao questionamento da política pluralista de grupos de interesse e do “capitalismo negro” que se desenvolveu nos Estados Unidos nos anos 1960 e 1970 e que, desde então, tem legitimado a neoliberalização. O chamado “grande despertar”, que coincidiu com a emergência da teoria descolonial, ataca as figuras e ideologias burguesas revolucionárias, cujo universalismo foi a base das lutas que transformaram o mundo contra o feudalismo. Através do prisma trans-histórico da metafísica da raça e do essencialismo de gênero, o idealismo ocidental foi fundido às tendências dominantes das sociedades que o produziram, incluindo, entre outras, a escravidão e o patriarcado. Pessoas como Voltaire, George Washington e Thomas Jefferson, bem como Abraham Lincoln e Karl Marx, são agora consideradas pelos pós-modernos como sendo da mesma espécie que os monarquistas e os generais confederados. Por razões óbvias, os mesmos padrões não são aplicados a figuras como Toussaint Louverture, Frederick Douglass ou Frantz Fanon. Os pensamentos de Sojourner Truth são confundidos com aqueles de bell hooks e Kimberlé Crenshaw. Michael Eric Dyson referiu-se de forma sarcástica a esta confusão da “quarta onda” como COVID-1619. No entanto, como demonstraram acadêmicos como Adolph Reed e Walter Benn Michaels, separar todos os interesses específicos que dividem o campo social não nos aproxima de fazer algo para avançar o interesse universal que subtece a solidariedade das lutas.

Em 2014, o Ministério do Patrimônio canadense lançou uma chamada para a apresentação de propostas para um *Memorial to the Victims of Communism* (Memorial às Vítimas do Comunismo), financiado pela organização de caridade *Tribute to Liberty* e situado perto do Supremo Tribunal, na Colina do Parlamento, em Ottawa. Financiado em parte pelo Congresso Ucrânio Canadense (Ukrainian Canadian Congress - UCC), que é conhecido pelas suas ligações com nacionalistas e fascistas ucranianos, este monumento é concebido para homenagear os oito milhões de pessoas que fugiram para o Canadá para escapar dos regimes comunistas. Muitos deles, inclusive, juntaram-se a ondas anteriores de imigrantes que tinham sido solicitados por agentes de imigração canadenses. Este monumento pós-1989 reflete a legislação aprovada nos anos 2000 na Europa e na América do Norte que, ironicamente, procura associar o comunismo ao fascismo. Em 2015, o coletivo Les Entrepreneurs du commun (Empresários do Comum), sediado em Quebec, respondeu a este monumento com a proposta de uma série de *counter-Monuments to the Victims of Liberty* (contra-Monumentos às Vítimas da Liberdade), que procurava, ao invés disso, reconhecer o colonialismo em solo canadense e o imperialismo canadense em solo estrangeiro. A demonização do comunismo é criticada por este grupo de esquerdistas pós-modernos por ocultar o potencial de pensar “em comum”, uma versão anarquista do mecanismo da sinergia do conhecimento neoliberal.

Em 2023, a inauguração do *Arco da Memória*, como o memorial é agora conhecido, foi adiada após o escândalo Yaroslav Hunka, que envolveu todos os membros do Parlamento canadense, a mando do Primeiro-Ministro Justin Trudeau, em meio à guerra por procuração da OTAN na Ucrânia, ovacionando de pé um antigo membro da Divisão Galícia da Waffen-SS nazista pelo papel que desempenhou na luta contra os russos durante a Segunda Guerra Mundial. Embora os libertadores soviéticos da Europa tenham perdido cerca de 27 milhões de soldados na guerra contra o fascismo, sem mencionar o sacrifício de cerca de 20 milhões de chineses na frente do Pacífico, a UCC defendeu Hunka, bem como o papel desempenhado

pelas alas Melnyk e Bandera da Organização dos Nacionalistas Ucranianos, tanto no Holocausto como na “guerra de aniquilação” contra a União Soviética. A construção do monumento foi também adiada depois da descoberta que 330 dos 553 nomes que seriam inscritos na seção “Muro da Memória” do memorial estavam “potencialmente” associados a grupos nazistas e fascistas.

Como os funcionários eleitos de uma democracia supostamente liberal afundaram à tamanha complacência? Na década de 1970, o Canadá tinha a reputação, ainda que duvidosa, de ser um dos principais participantes nas operações de manutenção da paz das Nações Unidas. A partir dos anos 1990, o dividendo da paz pós-Guerra Fria mudou para uma política agressiva de “pacificação”, na qual o Canadá desempenharia um papel de parceiro júnior da política externa estadunidense. Ao longo da sua história, o Canadá participou de missões na Sibéria, no Gana, no Nepal, nos Balcãs, nas Honduras, no Haiti, no Afeganistão, no Iraque e em Israel, reprimindo revoltas populares contra nações agressoras. Após a derrota do fascismo, o Canadá serviu de refúgio a dezenas de milhares de membros das fascistas Organização dos Nacionalistas Ucranianos, do Exército Insurreto Ucraniano e da Divisão Galícia da Waffen-SS. Desde aquele tempo, o governo tem ajudado os imigrantes fascistas a encobrir os crimes dos seus antepassados. O que agora inclui a história familiar da Vice-Primeira-Ministra e Ministra das Finanças do Canadá, Chrystia Freeland. Quanto a trazer à luz esta história vergonhosa, a UCC fez todos os esforços para cancelar e interferir contra os ativistas canadenses que estão promovendo a paz na Ucrânia. Assim como ativistas pró-palestinos foram reprimidos através de inúmeras medidas, o pequeno número de intelectuais, ativistas e artistas canadenses que promovem a paz e a verdadeira segurança são colocados na defensiva pelas forças conservadoras e reacionárias. Através da Operação Unifier, as forças armadas canadenses treinaram cerca de 30 000 soldados ucranianos, transformando combatentes soviéticos em combatentes da OTAN. Em 2014, o Canadá ajudou os EUA e a Alemanha a utilizar o fascista Setor Direito como tropas de choque na destituição do presidente ucraniano Viktor

Yanukovych. Em 2020 e 2021, o Canadá treinou membros do neonazista Regimento Azov, os quais celebram o massacre de judeus e polacos durante a Segunda Guerra Mundial. A contribuição do Canadá para esta guerra por procuração ajudou a Ucrânia a fugir de seus compromissos com os acordos de paz de Minsk II. Isto não é surpreendente, uma vez que o golpe da Maidan contribuiu para a ofensiva ucraniana na região do Donbas, que matou 14 000 russos étnicos e levou à invasão russa.

É difícil discernir com base na classe política neoliberal, desde a esquerda social-democrata aos conservadores neofascistas, até que ponto a ligação do Canadá ao atual conflito na Ucrânia reflete o imaginário democrático liberal dos cidadãos deste país. Contra esta mancha de regressão política, a pequena burguesia antiuniversalista no setor cultural contemporâneo não consegue avançar nada que se assemelhe a um verdadeiro programa de luta socialista. Se analisarmos o desenvolvimento, desde os anos 1980, da faixa de terra ao longo da Sussex Drive, em Ottawa, entre Nepean Point e Wellington, ficamos com uma ideia da trajetória cultural e política da nação. Depois do governo liberal de Pierre Trudeau ter repatriado a Constituição canadense da Commonwealth, em 1982, foi promulgada uma série de projetos que deixariam um legado, incluindo a construção de uma nova National Gallery do Canadá (NGC) entre 1985 e 1988. Adjacente ao Byward Market, o trecho de parque conhecido como Major's Hill Park é demarcado pelo Canal Rideau e termina no Chateau Laurier Canadian Pacific Hotel, assim como na antiga sede do Canadian Museum of Contemporary Photography, que foi concluído em 1992. Nesse mesmo ano, foi construída uma aberração ao estilo de Washington, D.C., o *Monumento Canadense à Manutenção da Paz*, do outro lado da rotatória que confina o amplo terraço que conduz à entrada principal da NGC. Este monumento, que marca o fim da manutenção da paz das Nações Unidas e o advento das desventuras do Canadá na Guerra ao Terror, tem três soldados de bronze na proa, um deles agachado com uma mochila equipada com um aparelho de rádio e o outro de pé e segurando binóculos. Estas fazem eco às figuras que costumavam estar situadas em

Nepean Point, atrás da galeria: no topo de um alto pedestal, a estátua do explorador Samuel de Champlain, com o seu astrolábio, e ao pé do plinto, um batedor nativo Anishinaabe anônimo (agora chamado Zibi Annini), com a sua aljava de flechas em suas costas. Em 2024, foi implementado um plano de remodelação para mudar o nome de Nepean Point para Kìwekì Point. A estátua de Champlain foi removida da sua localização “dominante” anterior, retirada do seu pedestal e colocada ao longo de um caminho para pedestres. A razão apresentada pela Comissão Nacional da Capital é que a estátua não era “inclusiva e representativa de todos os canadenses”. O foco passa a ser a paisagem e não o explorador, e o batedor passa a vigiar o rio, segundo o NCC, “para procurar potenciais ameaças”. Podemos nos perguntar quais seriam essas potenciais ameaças. Embora o monumento a Champlain tenha sido desarticulado segundo linhas descoloniais, o *Monumento à Manutenção da Paz* permanece intacto.

Em 1999, uma nova embaixada dos Estados Unidos foi fincada no Major's Hill Park, de maneira bem semelhante com um complexo militar de um exército invasor. Durante muitos anos após o 11 de setembro, este homúnculo foi rodeado por barreiras que reduziam a velocidade do tráfego na Sussex Drive, transformando um bairro cultural chique em algo que parecia uma zona de guerra. Em 2024, depois do governo liberal de Justin Trudeau ter nomeado dois dos gabinetes mais diversificados da história canadense, e com o desenrolar do Conflito das Grandes Potências, um coletivo de esquerdistas anti-pós-modernos, Everybody, propôs planos para um *Monument to the Victims of Capitalism* (Monumento às Vítimas do Capitalismo), uma escultura de aço em forma de globo baseada na *Unisphere* da Feira Mundial de 1964, localizada em Flushing Meadows, no Queens, Nova York. A obra foi produzida em resposta à legislação dos EUA que associa o comunismo ao totalitarismo, bem como à legislação proposta no Canadá para incluir a pedagogia anticomunista no currículo do ensino médio. Uma vez que foram mortas mais pessoas pelos imperialistas britânicos na Índia do que todos os crimes que podem ser atribuídos ao comunismo, e uma vez que foram mortas muito

mais pessoas pelo capitalismo do que por qualquer outro sistema político, que continua a organizar a exploração do trabalho e a privatização como uma questão natural, foi sugerido que o monumento poderia ser situado atrás da Embaixada dos EUA ou na esplanada do *Monumento à Manutenção da Paz*, rebatizado *Warmaking is Peacemaking monument* (Monumento Guerrear é Pacificar).

Assim que as propostas para o *Monumento às Vítimas do Capitalismo* foram elaboradas, conservadores, liberais, sociais-democratas, populistas, anarquistas e pós-modernistas opuseram-se. Novamente, a NCC fez um *woke-wash* da história canadense, “mantendo” o projeto, mas “transformando-o” de modo a torná-lo mais inclusivo, através de consultas com representantes de diferentes grupos constituintes, renomeando o projeto para *Monumento às Vítimas da Política da Vítima*. Neste caso, foi acrescentado ao globo original um conjunto diverso e inclusivo de esculturas de punhos erguidos: vermelho para os povos indígenas, branco para os colonos, marrom para as pessoas de cor, amarelo para os asiáticos e um conjunto duplo de punhos roxos para as comunidades LGBTQIA+, o que causou algumas queixas por parte da comunidade trans, entre outras. Uma versão feminina do punho de bronze, ligeiramente mais alta que as outras, é de cor rosa. Apesar dos protestos do Everybody, que argumentou que classe não pode ser entendida em termos de interseccionalidade, que reduz classe a um grupo de identidade atemporal e a exploração à discriminação, o objetivo do socialismo é a destruição da sociedade de classes, não melhores condições de trabalho e mais respeito pelos trabalhadores em um sistema de dominação de classe, uma estátua de bronze (de colarinho) azul também foi adicionada. Uma vez que o novo arranjo paisagístico de Kīwekī Point tornou possível o espaço para esta proposta, foi decidido que o monumento seria colocado neste local. No decurso de deliberações que foram monopolizadas pelo *establishment* cultural, que cedeu às vontades de cidadãos crédulos e que atacou o Everybody de forma microagressiva durante as reuniões, os ativistas descoloniais determinaram que a maior parte da arte na National Gallery era

eurocêntrica. Eventualmente, e como resultado do pensamento de grupo na renomeada Câmara dos Comuns, a National Gallery foi desmantelada e as suas coleções foram armazenadas até segunda ordem. Após a construção do *Monument to the Victims of Victim Politics* (Monumento às Vítimas da Política da Vítima), o líder anônimo do grupo de guerrilha de “retomada de terra” None of Your Indian Affairs declarou aos meios de comunicação social: “Vocês queriam Kiwekì Point, vocês ganharam Kiwekì Point.” Dado o privilégio concedido à paisagem, as esculturas de punho foram atracadas no rio Ottawa, rebatizado de Rio da Diversidade, com estas esculturas abstratas celebrando os mistérios da ontologia ao invés de qualquer coisa que alguém em particular tenha alguma vez alcançado, o que discrimina a maioria das pessoas, bem como peixes, pássaros, animais, árvores, rios, montanhas e rochas que nunca alcançaram ou mesmo procuraram alcançar qualquer coisa, entre aspas, “histórica”.

Enquanto isso, na Alemanha, os esforços para reabilitar o fascismo e esmaecer as linhas entre verdade e ficção permitiram que os falcões de guerra nas forças armadas e os xenófobos de extrema-direita “falassem a sua verdade” e exigissem que os monumentos “se parecessem comigo”. Em resposta à necessidade de recontextualizar a história de acordo com as demandas do presente, a cidade de Hamburgo decidiu revisitar o controverso *Monument Against Fascism* (Monumento contra o Fascismo) de Hamburgo, um lendário contramonumento concebido por Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz. Devido à ascensão do neofascismo, a cidade premiou em um concurso de design esses artistas que, em 1986, construíram uma coluna quadrada de 12 metros de altura coberta de chumbo, uma superfície macia que permitia que as pessoas utilizassem um estilete de aço com o qual podiam entalhar declarações antifascistas em sua superfície. À medida que a área rabiscada se tornava ilegível, o monumento era afundado alguns metros até desaparecer completamente em 1992. Uma vez que muitos esquerdistas pós-modernos vêm sendo influenciados pelas mesmas tradições conservadoras antiuniversalistas que os racialistas capitalistas e os identitários niilistas, e uma vez

que a direita alternativa foi pioneira nas suas próprias versões de transgressão pós-moderna, a cidade de Hamburgo autorizou o coletivo de artistas Life Theft a reverter o processo do contramonumento, encorajando as pessoas a “deixar que os seus dedos façam o passo de ganso” e completar a reemergência do renomeado *Monument to the Glory of Fascism* (Monumento à Glória do Fascismo), a ser completado com uma cerimônia de coroação do “lebensraum”, organizada pelo chanceler alemão e líder do Partido Social-Democrata, Olaf Scholz, pelos colíderes da Alternativa para a Alemanha, Tino Chrupalla e Alice Weidel, bem como por Sahra Wagenknecht, líder da nova aliança vermelho-marrom Razão e Justiça.

Uma vez que a memória coletiva é uma metáfora e não real, os monumentos que justificam e apressam o esquecimento dos ataques contra o comunismo funcionam como uma proteção necessária contra políticas *INCOMPATÍVEIS* com o capitalismo. Demograficamente falando, uma vez que o esquizo-cinismo pós-iluminista, o pretenso falso reconhecimento e o narcisismo patológico estão agora mais próximos das necessidades do *establishment* pequeno-burguês, embriagado mais uma vez pela cultura “*killer cool*” dos anos 1990, bem como pelo oportunismo no uso de *vice signalling*¹, a abordagem de soma zero e de meios para as relações e figura-fundo e trabalho-capital foi aproximada das necessidades da governança neoliberal, da riqueza bilionária, do militarismo sem fim e da destruição do planeta. Viva, o socialismo se foi!

1 N. T.: *Vice signalling* se refere à prática de promover publicamente posições politicamente incorretas, controversas ou negativas a fim de se mostrar como “durão”, rebelde ou pragmático, normalmente para obter capital social ou político. O termo deriva da ideia da sinalização de virtude.

Marc James Léger é um teórico cultural marxista que vive em Montreal. É autor de vários livros, incluindo *Brave New Avant Garde* (2012), *Don't Network: The Avant Garde after Networks* (2018), *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory* (2019), *Bernie Bros Gone Woke: Class, Identity, Neoliberalism* (2021) *Too Black To Fail: The Obama Portraits and the Politics of Post-Representation* (2022), e *Class Struggle and Identity Politics: A Guide* (2024). É o editor dos dois volumes de *The Idea of the Avant Garde – And What It Means Today* (2014, 2022), que reúnem os escritos de 100 dos principais artistas e teóricos do mundo em diferentes campos da arte, incluindo música, cinema, arquitetura, literatura, teatro, dança e artes visuais.
<https://orcid.org/0000-0002-6312-7370> | leger.mj@gmail.com

Victor Gecils Lopes é mestrando do Programa de Pós-Graduação de Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense e artista visual. Possui graduação no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora.
<https://orcid.org/0009-0003-8639-8119> | vgecils@gmail.com

Rafael Costa de Melo é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. É graduado em Artes pela mesma instituição.
<https://orcid.org/0000-0002-1614-7205> | rcmelo97@gmail.com

Este ensaio foi originalmente escrito para a revista do New Taipei City Art Museum. Foi apresentado sob a forma de conferência no encontro anual da Universities Art Association of Canada, em 28 de outubro de 2024, Western University, Londres, Ontário. Disponível também no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ssgGNbcvFdk>.

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Marc James Léger, Victor Gecils Lopes, Rafael Costa de Melo

:ENSAIOS DE ARTISTA

MONUMENTO AO FUTURO

Sofia Bauchwitz

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

A estátua *Anjo Azul*, criada por Jordão Arimatéia, tinha 12 metros e 28 toneladas. Fez parte da paisagem de Natal/RN entre 2007 e 2012, adornando a Galeria de Arte Anjo Azul. Com o fechamento do espaço e venda do terreno, ficou sem destino até ser despedaçada e levada para uma praça no bairro do Alagamar, onde seus fragmentos permaneceram expostos por quase uma década sem nunca serem reerguidos. Iniciado em 2018, o projeto *Monumento ao Futuro* reagiu ao abandono da praça e à ruína do *Anjo Azul*. Combinou ações teóricas e práticas, como intervenções visuais e narrativas (físicas e virtuais), refletindo sobre aquele corpo silencioso que evocava memórias do lugar e questões como direito à cidade, limpeza social e o papel dos monumentos. Em 2022, a escultura foi finalmente destruída, desaparecendo sem aviso prévio.

Trabalho submetido: 28/11/2024
Aprovado: 6/2/2025

Artista visual e pesquisadora, atualmente é professora do Departamento de Artes Visuais da UFPB. Tem atuado na área de Teoria e Crítica de Arte com ênfase nos processos de criação e modos de (des)disciplinar pesquisas. É mestra em Pesquisa em Arte e Criação pela Universidade Complutense de Madri (2013) e Doutora em Belas Artes pela mesma instituição (2017). Sua tese *El Artista Errante y el Discurso como Cartografía en un Contexto Hispano-Brasileño* investiga as práticas artísticas contemporâneas de *ethos* errante. Seu trabalho artístico toca questões de memória, ficção e poéticas do espaço.

<https://orcid.org/0000-0002-1629-7799> | sofiabauchwitz@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/0877272376067213>

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Sofia Bauchwitz



A estátua *Anjo Azul*, criada pelo artista potiguar José Jordão Arimatéia, era uma escultura de 12 metros de altura, feita de ferro e concreto, pintada em azul-celeste e pesando cerca de 28 toneladas. Encomendada para adornar a fachada da Galeria de Arte Anjo Azul, localizada na Avenida Hermes da Fonseca, 953, em Natal/RN, a obra fez parte da paisagem urbana entre 2007 e 2012, período em que permaneceu no terreno da galeria, mesmo após seu encerramento, em 2010. Com o fechamento do espaço, o terreno foi vendido para outro empreendimento, que não teve interesse em preservar a escultura. Assim, o *Anjo Azul* ficou sem destino por cerca de dois anos até ser despedaçado e transportado para uma pequena praça no bairro do Alagamar, por meio de mobilização de alguns moradores. Lá, seus fragmentos permaneceram à vista de todos por quase uma década, sem nunca serem reerguidos.

O projeto *Monumento ao Futuro* foi iniciado em 2018, em reação ao abandono da praça, que antes servia como espaço de jogos para crianças, e à condição simbólica da ruína paciente do *Anjo Azul*. Combinou ações práticas e teóricas: foi lançada uma petição ao IPHAN, solicitando o reconhecimento do *Anjo Azul* como patrimônio cultural de Natal; realizaram-se intervenções visuais e narrativas (físicas e virtuais), como a criação de cartões-postais, placa virtual no Google Maps e registros fotográficos, apresentando a escultura como ponto de atração turística.

O interesse pela escultura surgiu do desejo de compreender aquele corpo silencioso que evocava tanto memórias do lugar quanto questões mais amplas, como direito à cidade, higienização social e o papel dos monumentos na criação e partilha do comum. Fotografar seus fragmentos como partes de um corpo, testemunhando uma cultura da barbárie muito naturalizada, ajudou a refletir sobre o caráter fantasmagórico do *Anjo Azul*, que, enquanto corpo mutilado, carregou marcas de uma história de violência e esquecimento, mas também marcas da presença humana, como o pixo e o grafite, e da presença de outras espécies.

Em 2022, a escultura foi finalmente destruída, desaparecendo de vista sem aviso prévio. Esse ato marcou o fim físico do *Anjo Azul*, mas reforçou sua potência simbólica como monumento. O projeto *Monumento ao Futuro* segue como um gesto crítico que reafirma a importância de resgatar o passado e reimaginar o futuro por meio da arte e da memória coletiva.



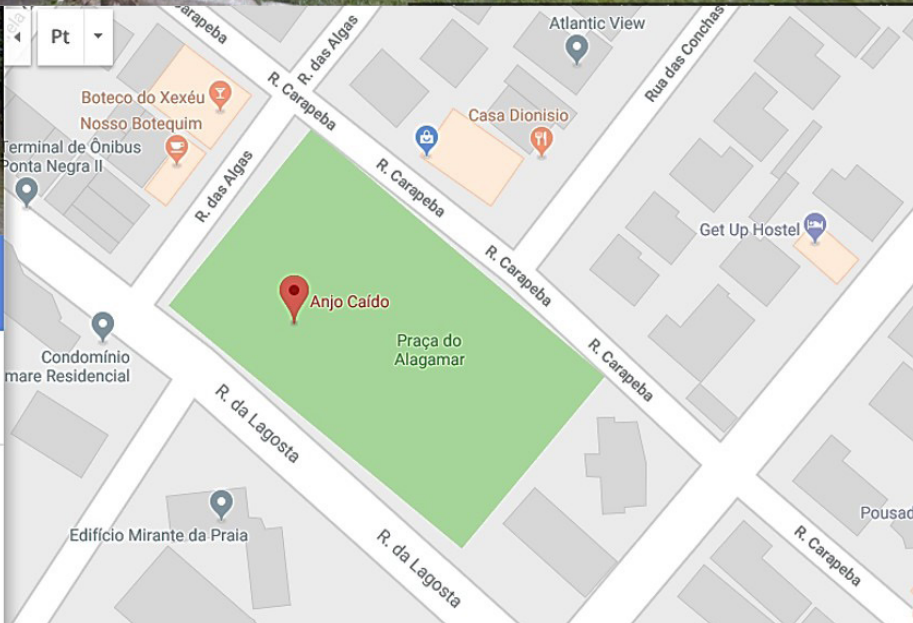
Anjo Caído

Museu histórico local

[Direções](#)

[GUARDAR](#) [PRÓXIMO](#) [ENVIAR PARA O SEU TELEMÓVEL](#) [PARTILHAR](#)

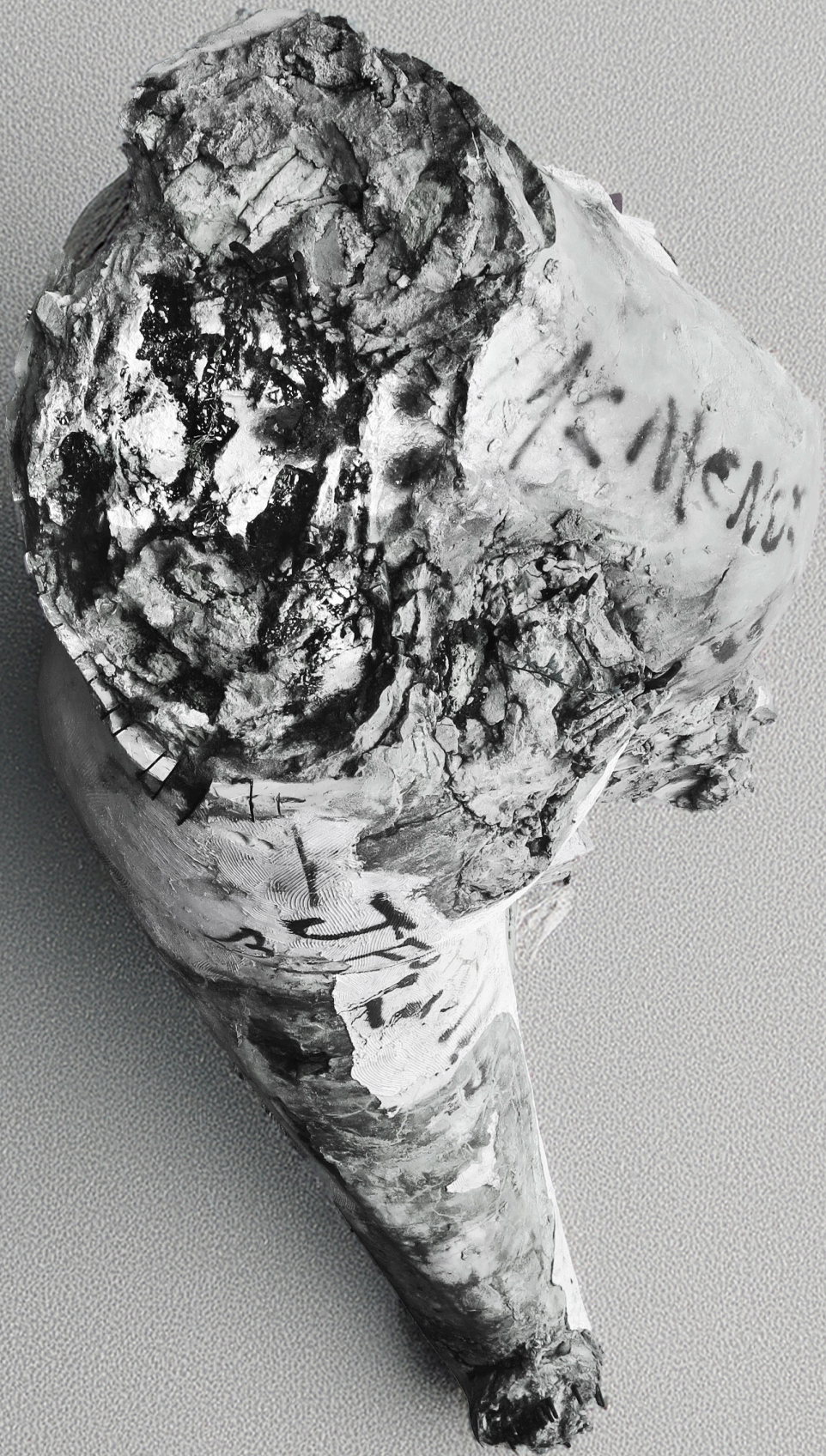
- [Conj. ALAGAMAR, Natal - RN](#)
- [Reivindicar este negócio](#)
- [Adicionar uma etiqueta](#)
- [SUGERIR ALTERAÇÃO](#)













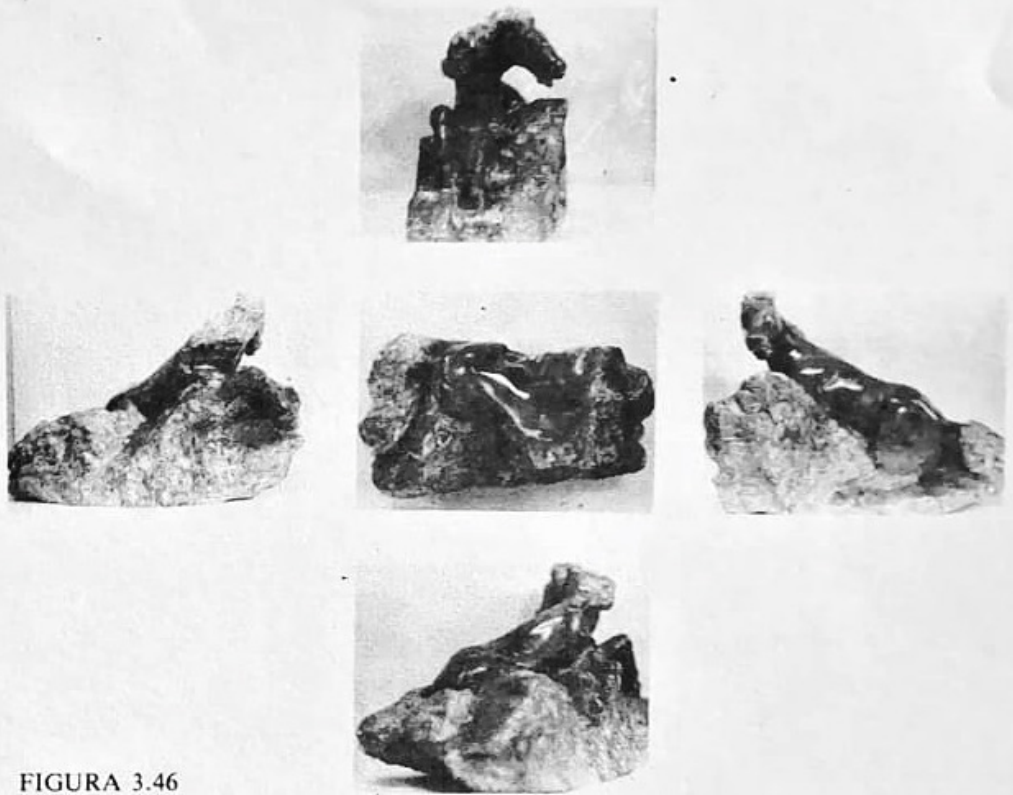
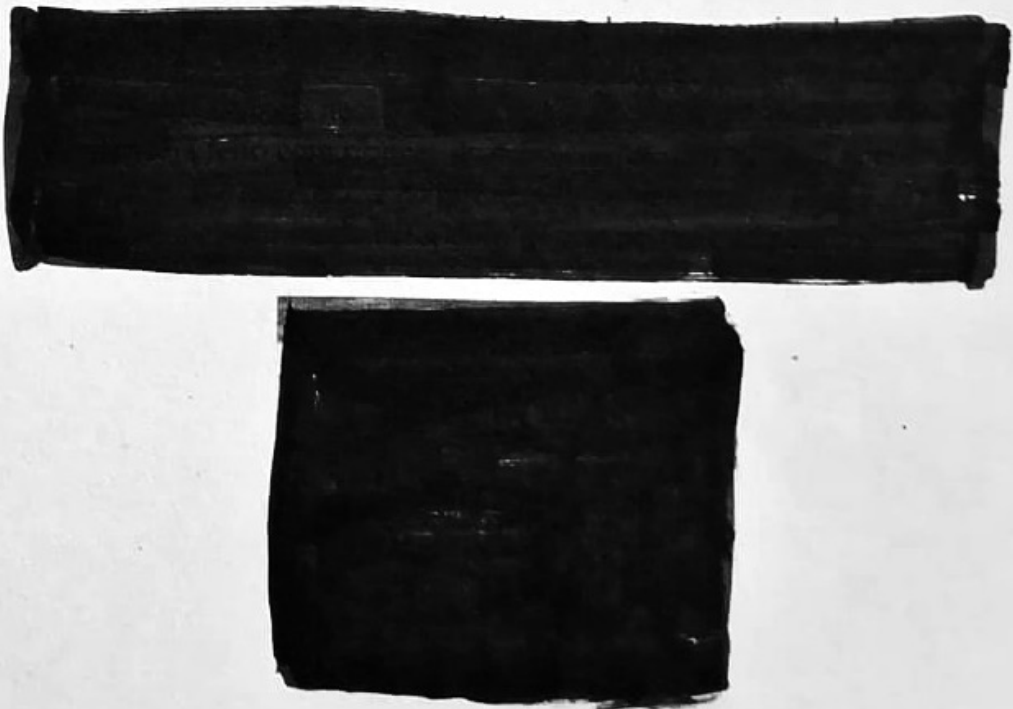


FIGURA 3.46



[REDACTED]

[REDACTED] Mesmo sabendo que a câmera tem sua perspectiva específica e diferente da do olho humano, uma coisa é certa: a câmera pode reproduzir o ambiente com uma precisão extraordinária e uma grande riqueza de detalhes.

[REDACTED]

[REDACTED] A diferença entre o problema da representação do volume em duas dimensões e a construção de um objeto real em três dimensões pode ser bem ilustrada pela figura 3.45, onde se vê uma escultura como uma silhueta aumentada, com algum detalhamento. Na figura 3.46 temos cinco vistas (superior, frontal, posterior, direita, esquerda) de uma escultura. As cinco vistas representam apenas alguns dos milhares de silhuetas que essa escultura pode apresentar. O corte dessa escultura em pedaços da espessura de uma folha de papel resultaria em um número infinito de silhuetas.



FIGURA 3.45









O MAR SERENOU: VOO NUPCIAL É OFERENDA

Ana Andreiolo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

O Mar Serenou evoca a calma que sucede o fim. *Voo Nupcial é Oferenda* de entrega dos corpos alados ao Oceano Atlântico, em um ritual inevitável, que funde terra, céu e mar. Em reverência e purificação se oferece às forças da natureza a harmonia dos processos naturais em resignação aos desequilíbrios climáticos que os ameaçam.

Trabalho submetido: 27/11/2024
Aprovado: 6/2/2025

Ana Andreiolo é Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com especialização em arte e cultura contemporânea. Sua prática artística explora experiências efêmeras, fabulações e fenômenos enigmáticos, revelando vestígios de mundos invisíveis e ocultos. Com um olhar sensível para o imperceptível, suas obras abordam matrizes poéticas e questões contemporâneas relacionadas à ecologia e ao feminino oculto.

Como artista multidisciplinar, transita por diversas mídias, incluindo fotografia, vídeo-performance, objetos e desenho. O desenho, em particular, é concebido como um *medium* para materializar mundos invisíveis, imaginários e intangíveis, capturando sutilezas que residem na fronteira entre a vida e a morte, o visível e o invisível, o tangível e o etéreo.

Sua prática tece narrativas especulativas que habitam a intersecção entre ficção e realidade, propondo reflexões sobre as fragilidades e tensões do mundo contemporâneo, enquanto evoca os estados transitórios de impermanência.

<https://orcid.org/0000-0002-8018-3243> | ana@anaandreiolo.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Ana Andreiolo

















Legendas das imagens

1: Registro corpos mortos formigas aladas, após fenômeno Voo Nupcial, Rio de Janeiro, Brasil, outubro de 2024. Fotografia: Ana Andreiolo

2: Registro corpos mortos formigas aladas, após fenômeno Voo Nupcial, Rio de Janeiro, Brasil, outubro de 2024. Fotografia: Ana Andreiolo

3: Registro corpos mortos formigas aladas, após fenômeno Voo Nupcial, Rio de Janeiro, Brasil, outubro de 2024. Fotografia: Ana Andreiolo

4: Registro corpos mortos formigas aladas, após fenômeno Voo Nupcial, Rio de Janeiro, Brasil, outubro de 2024. Fotografia: Ana Andreiolo

5: Frame vídeo-performance do banho do desenho como oferenda ao mar atlântico. Filmografia: Daniel Serra

6: Frame vídeo-performance do banho do desenho como oferenda ao mar atlântico. Filmografia: Daniel Serra

7: Frame vídeo-performance do banho do desenho como oferenda ao mar atlântico. Filmografia: Daniel Serra

8: Detalhe desenho após banho de mar. Fotografia: Ana Andreiolo

9: Detalhe desenho após banho de mar. Fotografia: Ana Andreiolo

10: Detalhe desenho após banho de mar. Fotografia: Ana Andreiolo

ESCREVER COM O MEIO DO CAMINHO

Rafael Amorim

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

O presente ensaio visual deriva do capítulo de encerramento da dissertação de mestrado intitulada *Caminhos para uma escrita escultórica*, defendida em 2023 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA). O caráter escultórico de seus procedimentos diz respeito às textualidades multidimensionais elaboradas por corpos em seus marcadores sociais da diferença – classe, raça, gênero e sexualidade. Tendo como principal objetivo, problematizar a especificidade das categorias estéticas para reconhecer o texto nas artes visuais enquanto material plástico a ser esculpido por diferentes agenciamentos críticos, políticos e poéticos. Assim, apresentando uma coleção de imagens autorais, este ensaio visual propõe uma metodologia de elaboração textual baseada nas diversas formas de escritas encontradas no deslocamento entre cidades ao longo dos dois anos de estudo.

Trabalho submetido: 25/11/2024
Aprovado: 6/2/2025

Rafael Amorim é poeta, pesquisador e artista visual independente, doutorando pelo PPGARTES-UERJ, onde investiga, através da arte contemporânea indisciplinar como metodologia, a relação entre masculinidades e a Zona Oeste carioca. É Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (PPGAV-UFBA) e graduado em Artes Visuais/Escultura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ).

<https://orcid.org/0000-0002-0914-2908>
amorimrafael.belasartes@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Rafael Amorim



A ESTÓRIA
PERFORMA
DENTRO D'UM
ESPAÇO VAZIO,
BALDIO, DEIXADO (OU
NA PIOR DAS
HIPÓTESES
ABANDONADO)
PELA HISTÓRIA

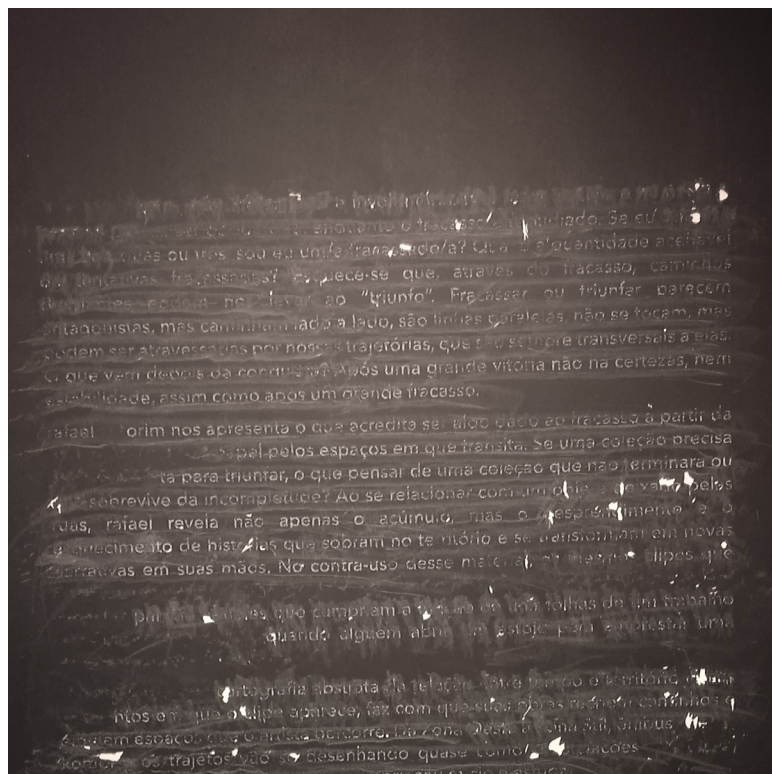
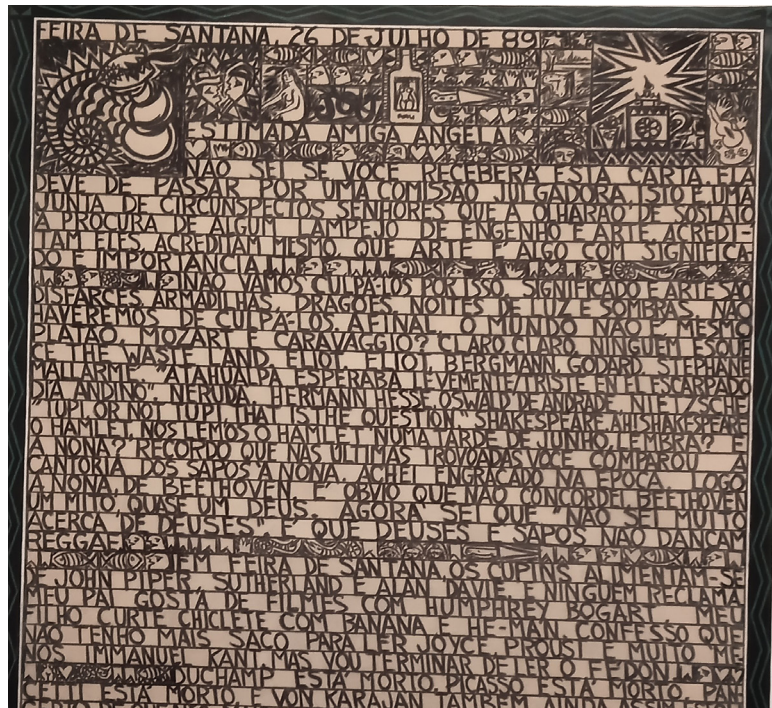


nó (quase *ad infinitum*), e então a
mesa, no topo de uma árvore, um co
normal.⁴

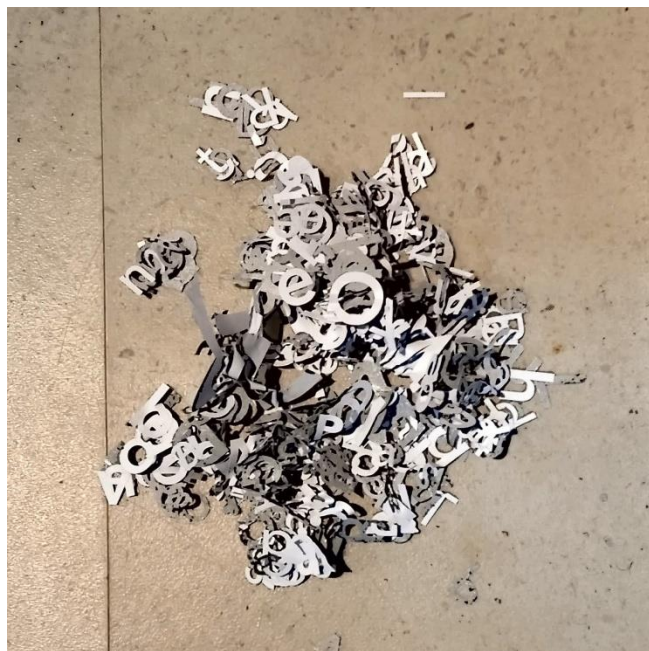
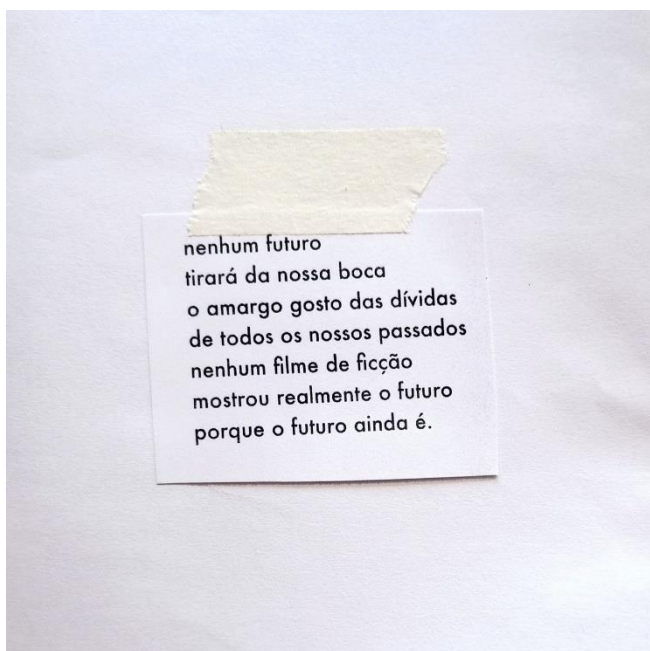
A obra *Primeiros erros* é feita com um
horas de jargão publicitário tirado das rev
um texto mais escultórico que literário. En

Abra cada palavra.
Abra cada palavra e veja: ela é viva.
Abra cada palavra e sinta: ela possui corpo.
Abra cada palavra e ouça: ela vibra um
destino.
Abra cada palavra e pronuncie: ela é um
espírito em ação.
Abra cada palavra e perceba: ela carrega um
intento.

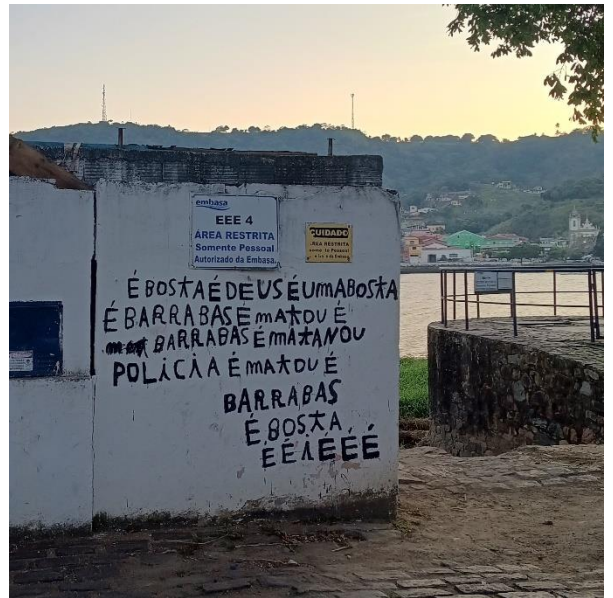
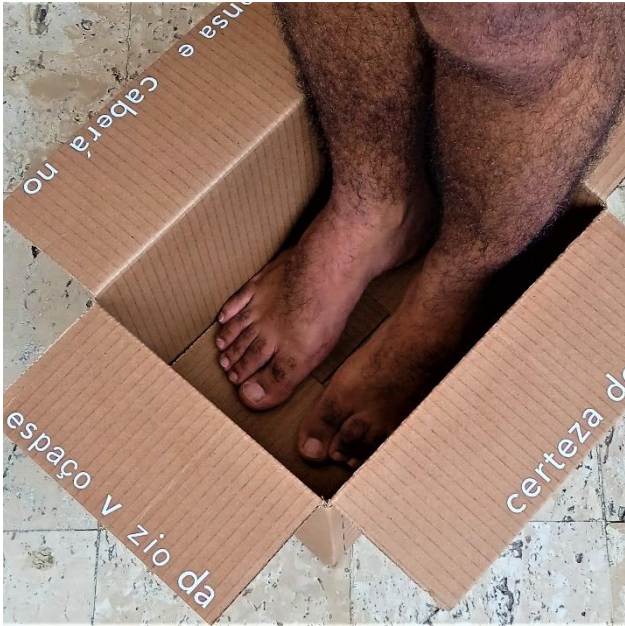












haverá quem nos reconheça?
will there be anyone who recognizes us?





a ter medo, que... o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia...

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Ai podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdice de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem — deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...

A que, o que logo vi, que Marcelino Pampa, por...

Lista de imagens

Rafael Amorim, 2020. Estação de trem de Padre Miguel, Rio de Janeiro, durante os meses de pandemia.

Rafael Amorim, 2021. Registro da obra *Freedom Territory: Do it Yourself* (1968), do artista visual Antonio Dias, no Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

Rafael Amorim, 2023. Registro da apresentação do artista visual Diego de Araújo, Casa do Benin, Salvador, Bahia.

Rafael Amorim, 2021. Registro da obra do artista visual Alfredo Jaar, durante exposição no SESC Pompeia, São Paulo.

Túlio Costa, 2023. Imagem de grifo do artista compartilhada via WhatsApp, acervo pessoal.

Laura Castro, 2022. Registro do poema de Kaka Werá.

Rafael Amorim, 2022. Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro.

Rafael Amorim, 2021. Registro da obra *Carta 260.789 (Carta para Ângela01)*, 1989, do artista Juraci Dórea, durante a 34a Bienal de São Paulo.

Rafael Amorim, 2022. Registro de desmontagem de exposição individual, SESC Ramos, Rio de Janeiro.

Rafael Amorim, 2023. Letreiro do trem da Supervia anunciando o bairro Santíssimo, Rio de Janeiro. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Registro de ônibus na rodoviária de Salvador, Bahia. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2021. Barquinho de papel encontrado no meio de uma rua em Padre Miguel, Rio de Janeiro. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Primeiros esboços do livro *Um futuro em que não seja preciso escrever um futuro*, lançado em coautoria com Lucas Canavarro.

Rafael Amorim, 2022. Registro de desmontagem de exposição individual, SESC Ramos, Rio de Janeiro.

Rafael Amorim, 2023. Pixação em muro no bairro da Barra, Salvador, Bahia. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Registro de monumento destruído na Praça de Realengo, Rio de Janeiro. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Legenda da exposição *Você não sabe fazer falta* de João Gravador, no Goethe-Institut Salvador, Bahia. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2022. Experimento verbo-visual caixa, Salvador, Bahia. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Pixação em Cachoeira, Bahia. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Placa de trânsito no bairro de Campo Grande, Rio de Janeiro. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Registro da instalação *Ave preta mística*, da artista visual Tadáskia durante a 35ª Bienal de São Paulo. Acervo pessoal.

Rafael Amorim, 2023. Registro de obra no Acervo da Laje, Plataforma – Salvador, Bahia.

Rafael Amorim, 2023. Registro da instalação *Profecia*, da artista visual Aline Peres, durante a exposição Pista, ritmo e fluxo no Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro.

Rafael Amorim, 2023. Registro do grifo no livro *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Acervo pessoal.

MEMENTO (era tudo sobre ontem)

Lucas Soares

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Memento (era tudo sobre ontem) (2024) é uma performance de contra-uso do espaço público que questiona narrativas coloniais. Realizada na “Pracinha das Mães”, em Miracema/RJ, a ação se debruça sobre bancos de concreto gravados com os nomes e os comércios das famílias ricas da região, símbolos de uma herança colonial cis-branca-patriarcal. O trabalho propõe uma contranarrativa dessa memória ao convidar famílias negras, cuja história foi marcada pelo trabalho braçal naquele território, a permanecerem de pé sobre os bancos, recusando-se a usá-los como assentos. Nesse gesto coletivo, a paisagem é rasurada em uma coreografia de presença, transformando cada banco em uma plataforma flutuante para uma negritude em diáspora.

Trabalho submetido: 28/12/2024
Aprovado: 6/2/2025

Lucas Soares é artista visual e fazedor de coisas. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), interessa-se pelas sintaxes espaciais e pelo florescimento de micro-narrativas. Atualmente, desenvolve uma mini-bolsa-manual de f(r)icções, reunindo pistas para desmanchar espaços hostis.

<https://orcid.org/0000-0003-4428-0633> | lucassoaresarte@gmail.com

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Lucas Soares





















Legendas das imagens

- 1: DSCF7028. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Thiago Soares Dias
- 2: Sebastião Gonçalves. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 3: Ana Paula Soares. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 4: José Augusto Martins (Pirulito). Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 5: Angela Maria Soares de Oliveira. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 6: Luciana Batista da Silva. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 7: Claudete Soares. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 8: Ana Cabral da Silva. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 9: Olavo Salvini. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares
- 10: Franciele, Luanda e Naiane. Fotografia digital, 2024. Fotografia: Lucas Soares

:ARTIGOS

People and Buildings, a Vital Interweaving: Dialogues Between Art, Architecture, and Anthropology

Pessoas e prédios, um emaranhado vital: diálogos entre arte, arquitetura e antropologia

Personas y edificios, un entramado vital: diálogos entre arte, arquitectura y antropología

Helena Cavalheiro

Universidade de São Paulo, Brasil

ABSTRACT

This article forms part of a broader research project exploring ordinary architecture in contemporary cities, integrating perspectives from the arts and anthropology. Through theoretical analysis and the examination of reference works – including films, literature, and visual arts – it underscores the importance of deepening our understanding of the subjective human relationship with everyday architecture. Such an understanding, the article argues, is essential for fostering greater vital engagement in both private and public spheres. The theoretical framework of the text draws on Tim Ingold's *Bringing Things Back to Life: Creative Entanglements in a World of Materials* (2010), Bruno Latour's *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public* (2005), and Max Weber's concept of the "disenchantment of the world." Among the reference works analyzed are Jacques Tati's film *Mon Oncle* (1958), Agnès Varda's *Les Plages d'Agnès* (2008), and Paul Preciado's chronicle *My Trans Body is an Empty House* (2020).

Trabalho submetido: 12/1/2025
Aprovado: 17/3/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Helena Cavalheiro

Keywords: ordinary architecture, urban anthropology, material culture, vital engagement, disenchantment of the world

RESUMO

O artigo está inserido em uma pesquisa mais ampla dedicada ao estudo da arquitetura ordinária de cidades contemporâneas, integrando artes e antropologia. Através de leituras teóricas e análise de obras de referência – como filmes, literatura e artes visuais –, busca destacar a importância de qualificar a relação humana subjetiva com a arquitetura cotidiana, visando aprimorar o nosso engajamento vital nas esferas privada e pública. Entre as bases teóricas do texto estão os artigos *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials* (Tim Ingold, 2010), *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public* (Bruno Latour, 2005) e o conceito de “desencantamento do mundo”, encontrado em diversos textos de Max Weber. Entre as obras de referência discutidas, estão os filmes *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958) e *Les Plages d’Agnès* (Agnès Varda, 2008), e a crônica *A casa vazia* (Paul Preciado, 2020).

Palavras-chave: arquitetura ordinária, antropologia urbana, cultura material, engajamento vital, desencantamento do mundo

RESUMEN

El artículo forma parte de un proyecto de investigación más amplio dedicado al estudio de la arquitectura ordinaria de las ciudades contemporáneas, en el que se integran las artes y la antropología. A través de lecturas teóricas y análisis de obras de referencia como el cine, la literatura y las artes visuales, pretende destacar la importancia de cualificar la relación humana subjetiva con la arquitectura cotidiana, con vistas a mejorar nuestro compromiso vital en las esferas privada y pública. Se fundamenta en textos como *Bringing Things Back to Life: Creative Entanglements in a World of Materials* (Tim Ingold, 2010), *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public* (Bruno Latour, 2005) y en el concepto de “desencantamiento del mundo” de Max Weber. Entre las obras analizadas figuran las películas *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958) y *Les Plages d’Agnès* (Agnès Varda, 2008) y la crónica *La casa vacía* (Paul Preciado, 2020).

Palabras clave: arquitectura ordinaria, antropología urbana, cultura material, compromiso vital, desencantamiento del mundo

Helena Cavalheiro é doutoranda no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAU USP).

<https://orcid.org/0000-0002-9471-4199> | helenacavalheiro@usp.br | lenacavalheiro@gmail.com

People and Buildings, a Vital Interweaving: Dialogues Between Art, Architecture, and Anthropology

If we were to open people up, we would find
landscapes. If you were to open me, you would find
beaches.

--Agnès Varda, *Les Plages d'Agnès* (2008)

The central cast of *Mon Oncle* [*My Uncle*], a 1958 comedy film directed by Jacques Tati, consists of two main characters. The first is the Arpel family, composed of a couple and their young son. The second is Monsieur Hulot, played by Tati himself, who is Mrs. Arpel's brother and the "uncle" who gives the film its title. Despite their kinship, the activities and lifestyles of Arpel family and Hulot could hardly be more different. With minimal dialogues, the film highlights the stark contrasts in their values and ways of living through their actions and specially through the physical environments they inhabit. The affluent Arpel family is primarily associated with three settings: their home, Mr. Arpel's factory, and their car, which serves as the connection between the two. These spaces share striking similarities: they are designed using basic geometric shapes, dominated by gray and pastel tones, and constructed from flat, hygienic materials. Their soundscapes are defined by mechanized noises – electromagnetic hums, engine roars, gear clatters, alarms, and the sharp clicks of hard surfaces colliding. In contrast, Hulot's world is distinctly urban. He lives in a modest rooftop apartment in a bustling Parisian neighborhood, though little of the interior of his home is shown, as he spends most of his time outdoors. Whether interacting with neighbors, visiting the Arpels, or simply moving around on foot or by bicycle, Hulot's environment resembles a vibrant suburb. Accompanied by a cheerful soundtrack, his

surroundings feature weathered yet charming buildings adorned with lace curtains and greenery, stray dogs scavenging or roaming freely, children playing in vacant lots, and lively exchanges at street markets. In essence, while the Arpels are confined to their sterile, controlled spaces, Hulot's "home" extends to the entire city, embodying a dynamic and interconnected urban life.



Fig. 1 - On the left, the modern Arpel house is shown, the couple standing in front of it. On the right, the modest Hulot building is depicted, with the character (visible in the top left corner of the image) having just closed the door to his home. True to his habits, he places the key on the eaves. (Source: Stills from the film *Mon Oncle*, 1958).

Despite the Arpels' materially comfortable lifestyle, the couple appears to live in a state of tension. For them, nothing can go wrong; everything must remain under strict control. The residence's grating soundscape offers no respite. In this atmosphere of infinite alertness, there is no room for rest, pleasure, or intimacy. In contrast, Hulot exudes cheerfulness, relaxation, and willingness, even though he lacks a defined professional occupation – a circumstance that, especially by today's standards, could easily be a source of significant distress.

The cartoonish contrast between the Arpels' irritating wealthy existence and Hulot's vibrant, popular life serves as the cinematic strategy through which Tati (1958) critiques the rigidity of modern thought. Aligning with other thinkers of his time, such as Henri Lefebvre, Michel de Certeau, and Guy Debord, Tati uses *Mon Oncle* to explore this theme on a small scale – that of the home and family – an approach which he would later expand to the urban scale in his film *Playtime* (1967), set in a futuristic, hyper-consumerist Paris. Despite being created over 50 years ago, *Mon Oncle* (1958) remains a compelling starting point for reflecting on the relationship between life ethics and the architecture which shapes our surroundings.

In *The Good Life: A Guided Visit to the Houses of Modernity* (2001), Iñaki Ábalos explores the connections between ways of life and intellectual currents of the 20th century by examining various approaches to designing and, more importantly, inhabiting a house. *Mon Oncle* (1958) is discussed in two of its essays. The first one is *Jacques Tati's Machine for Living In: the Positivist House*, in which Ábalos derives his central ideas from an analysis of Arpel's house. The second is *Picasso on Vacation: the Phenomenological House*, in which he initially focusses on analyzing the summer houses of painter Pablo Picasso but then discusses extensively the character of Hulot and the built environment he lives in. For Ábalos (2001), the architectural landscapes in *Mon Oncle* serve as archetypal representations of one of the great philosophical clashes of the 20th century: positivism, embodied by the Arpel family and their home, versus phenomenology, represented by Hulot and his urban existence.

Ábalos (2001) articulates in words what Tati (1958) conveyed in his film through actions of the actors and the landscapes they inhabit. The Arpels and their house epitomize the ideals of modern scientificism. They are portrayed as the model family of a society organized like an industrial assembly line, having their movements dissected and controlled according to Taylorist

principles. Described as a “statistical subject of positivism” (Ábalos, 2001, p. 86), the family inhabits a rigid, protocol-driven, and ultimately uncomfortable home, while striving to uphold the moral and progressive goals of their time. In contrast Hulot, the phenomenological being, is defined by radical subjectivity and a worldview shaped through a bodily experience. Unlike the Arpels’ future-oriented projections, Hulot lives in the present, approaching the world with the curiosity and intensity of a child. Hulot and his “implicit, active relationship with the physical environment” (Ábalos, 2001, p. 122) embody a stark alternative to the Arpels’ mechanized existence, by responding spontaneously and authentically to his surroundings.

The critique of modern rationalism presented in Jacques Tati’s 1958 film and echoed by Ábalos (2001) aligns with what Max Weber described in several of his works as the “disenchantment of the world”. Weber used this term to highlight the negative consequences of replacing religion with science as the primary source of universal explanation for the mysteries of life and the world. In *Science as a Vocation* (1946) [originally *Wissenschaft als Beruf*], an expanded version of a lecture Weber delivered in 1917 in Munich, the concept of “disenchantment” features prominently. In this text, Weber argues that society is moving toward an unshakable belief in the total control of life’s processes, thereby stripping the world of its “enchantment” – that is, the aspects of existence that cannot be explained solely through Western humanist rationality. However, contrary to expectations this shift did not lead to ultimate enlightenment or absolute control over life’s complexities. Instead, it resulted in alienation. This fragmentary apprehension of the world, in which only part of the process is known, would ultimately turn science into a new religion, or even a fundamentalism of order and progress (Ábalos, 2001). Thus, this incomplete grasp of life fails to provide fulfillment or satisfaction, instead fostering a profound “loss of meaning” (Pierucci, 2013, p. 152), as it detaches us from the intricate and multifaceted nature of human existence.



Fig. 2 - The two top scenes depict Arpels' automated daily life. On the left, a social event takes place in the geometric garden of their home. It shows an unsuccessful attempt to foster an emotional connection between Hulot and their neighbor. On the right, Mrs. Arpel is shown in the kitchen serving breakfast to her son in a hospital-like setting. Her dress and demeanor reflect the sterile formality of their routine. The two lower scenes show Hulot's spontaneous daily life. Their rich colors contrasts sharply with the monotonous gray tones dominating the Arpel family's world. On the left, a vibrant view of his colorful neighborhood is shown and, on the right, Hulot is seen interacting with a neighbor from the first floor of his building, who has kindly offered him caramels. (Source: Stills from the film *Mon Oncle*, 1958).

Alongside *Mon Oncle* (1958), Agnès Varda's autobiographical documentary *Les Plages d'Agnès* [*The Beaches of Agnès*] (2008) offers equally interesting material for examining our relationship with architecture and urban everyday life. In the film, Varda revisits locations and recreates moments from her personal history and artistic journey. The opening scenes show Varda, assisted by her team, arranging a series of mirrors on the beach in Sète, a coastal town in southern France. These mirrors, framed in wood and varying in size, are placed directly on the sand. They are supported by stands which allow them to reflect the surrounding landscape and the people passing by. Narrated in the first person by Varda herself, the film opens with her defining the beach as her typical "inner landscape". However, while natural landscapes do recur throughout the documentary, the film's settings extend far beyond them. From the initial scenes in Sète, Varda takes viewers to a local casino, a place her father frequented during her childhood. She then travels to Brussels, Belgium, to visit the house where she spent her early years. Returning to Sète, she shifts her focus to the town's urban areas, recalling the period when she lived on a boat with her family. Later, she revisits Paris and Rue Daguerre, where she lived with her husband, filmmaker Jacques Demy (1931-1990), and their two children, and where she remained living until her death.

These are just a few of the many locations Varda explores in *Les Plages d'Agnès* (2008). Between these visits and the intimate stories she shares, the director intersperses scenes from her travels for work, strolls through cities she has visited, institutional spaces where she exhibited her photography and films, records of her art installations, and even staged recreations of memories – real or fictional – that shaped her personal and professional life. Varda's life and work are inseparable from the spaces she inhabits and revisits. As the film reveals, her "inner landscape" was not solely defined by natural settings like the beach but also by built environments – architecture itself. Through this interplay of memory, place, and identity, Varda demonstrates how deeply intertwined our lives are with the spaces we inhabit and the landscapes we carry within us.



Fig. 3 - The documentary highlights several scenes in which architecture emerges as a central focus of the narrative. On the top left, there is a view of the casino building on Sète beach, a place frequented by Varda's father. On the top right, a recreated scene by Varda shows the "imaginary kitchen" of the house on L'Aurore Dageraad street in Brussels, Belgium, where she lived during part of her childhood. On the bottom left, a detailed shot captures a boarding ramp used for embarking and disembarking from a boat anchored at the quay in the village of Sète. This scene is accompanied by Varda's narration, in which she reflects on the architectural element's significance in her childhood, as it served as the vital connection between the city and her home – the boat. On the bottom right, the images show Varda inside the installation *La cabane de cinéma* [The Cinema Hut], which she presented at the Lyon Biennale in 2009. The installation consists of a metal-framed structure shaped like a conventional house, covered with strips of film negatives from an unfinished project. As Varda tenderly remarks, *The cinema is my home* (Varda, 2008). (Source: Stills from the film *Les Plages d'Agnès*, 2008).

Tim Ingold, an anthropologist, professor, and researcher at the University of Aberdeen in Scotland, also provides valuable insights that deepen our understanding of the relationship between people and their material surroundings. In 2010, he published an article titled *Bringing Things Back to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*. In this text, Ingold critiques the metaphysical separation between subjects and objects, a division that remains prevalent in humanist intellectual debates. He argues that, within this anthropocentric framework, objects and matter are often perceived as passive and inert, serving merely as containers awaiting human action to invest them with meaning. Among the consequences of this perspective, Ingold writes, “it is as if the world had ceased its worlding, and had crystallized out as a solid and homogeneous precipitate, awaiting its differentiation through the superimposition of cultural form” (Ingold, 2010, p. 8). His proposal, as suggested by the article’s title, is to “bring things back to life”, restoring complexity and richness to both the world and human existence.

Ingold’s (2010) discussion is not entirely new but forms part of a broader reassessment of the subject-object relationship within the field of material culture. This reevaluation, in many ways, revisits the positivist-phenomenological clash already mentioned and echoes Max Weber’s earlier ideas about the “disenchantment of the world”. In *História e cultura material [History and Material Culture]* (2012), historian Marcelo Rede outlines the chronology of this debate. According to Rede, in the late 20th century, scholars across psychology, philosophy, and anthropology began questioning the hierarchical relationship in which materiality is subordinated to immateriality – that is, to human thought. In this anthropocentric paradigm, material culture is “reduced to passivity, that is, existing without the capacity for action in itself, but serving only as the reflection, physically concretized, of the impulses of a matrix that precedes it and is external to it” (Rede, 2012, p. 144, translated by Helena Cavalheiro). In other words, the physical environment is seen as having no influence on human mental processes, with material productions being merely consequences of intellectual activity.

Ingold (2010) proposes revising these subject-object asymmetries by advocating for the use of the term *thing* instead of *object* to describe the physical elements of the world. For Ingold, an object is a static, inert entity, dependent on human action to acquire meaning and utility. In contrast, a *thing* is a dynamic phenomenon, “a ‘going on’, or better, a place where several goings on become entwined” (Ingold, 2010, p. 4). This implies that *things* participate in meaning-making rather than merely receiving human interpretation. In this framework, the boundaries between humans and things dissolve, and together, they participate in what Ingold describes as a “parliament of lines” (2010, p. 4). Ingold (2010) illustrates this concept of a “parliament of lines” or a “vital tangle” by examining the interdependence between the human body and mind. Ingold (2010) draws on Andy Clark’s (1997) concept of the mind as a “leaky organ”, describing it as something which mixes with the body and the world while carrying out its operations (Ingold, 2010). Our thoughts, emotions, and ideas – our “immateriality” – do not exist independently of our physicality. Instead, they emerge through the interplay of brain, body, and environment, each influencing the other. Extending this idea to architecture and urbanism, Ingold (2010) suggests that cities and buildings are not merely “products” or “portraits” of the human condition. Rather, they are active participants in a reciprocal relationship with their inhabitants: we and the spaces we build and inhabit are two *things* in interaction. Rede (2012) aligns with this perspective: “The interaction between society and materiality is two-way, and the set of representations and practices that constitute social action cannot be conceived without its physical dimension” (p. 147, translated by Helena Cavalheiro).

We can exemplify Ingold’s (2010) and Rede’s (2012) concepts by returning to the analysis of Varda’s (2008) documentary, particularly examining scenes featuring her house on Rue Daguerre. The film highlights the significant influence of the building and its surroundings on her life. In the scene of Varda visiting the house, she recalls buying the property in 1951. She recreates the courtyard as it appeared at the time of the purchase: a cluttered space filled

with debris left by previous occupants, located between a frame shop and a grocery store. Varda (2008) describes that the house lacked basic amenities like sewage and heating, prompting her father to ask, “Are you really going to live in this dump?”. Despite the seemingly dire circumstances, Varda’s narrative is infused with optimism and affection. She recalls responding to her father: “Yes, yes. You’ll see how it turns out. It’s going to be very beautiful” (Varda, 2008). Indeed, by the time of filming the documentary, the courtyard had been transformed into a lush, green space filled with plants and furniture. Between the rubble of the past and the vibrant garden of the present, Varda reflects on the countless moments she spent in the house – from gatherings with family and friends to her professional activities as an artist and filmmaker.



Fig. 4 - Four moments captured in the courtyard of Varda’s house on Rue Daguerre in Paris. On the top left, Varda holds a photograph taken in the courtyard, featuring herself, her husband, and their two children. On the top right, a recreated scene of the courtyard in its earlier state of disrepair, filled with rubble. On the bottom left, a still from the 1988 film *Jane B. for Agnès V.*, shot on the same site. On the bottom right Varda during the filming of the documentary. (Source: Stills from the film *Les Plages d’Agnès*, 2008).

Among Varda's many memories of the house, the process of filming the documentary *Daguerréotypes* [*Daguerreotypes*] (1976) stands out. In this work, the filmmaker captures the daily lives of shopkeepers on Rue Daguerre, where her property stood. The location of the building, as well as the *things* within it, played a crucial role in shaping the documentary, both technically and conceptually. One of her key criteria for choosing locations for filming was proximity to her home, where she was raising her young children. To achieve this, she connected a 90-meter-long cable to the building's electrical network to power her filming equipment. During the days of filming, the cable ran through the letterbox at the gate of her house and extended into the street, reaching as far as it could. This 90-meter limit became a defining factor in selecting the shops she visited and the people she interviewed, ultimately shaping the documentary's narrative structure.

As we see, by revisiting her home, recreating the courtyard in its earlier state of ruin, and reflecting on the *things* within it, Varda poetically interlaces different historical moments, memories, uses, meanings, and emotions – whether tied to the space, to herself, or to both. Thus, the buildings and objects that accompanied Varda throughout her life were not merely “receptacles” or passive backdrops for her experiences; they actively informed and shaped her way of being and acting in the world. In the end, Varda's identity becomes intertwined, even merged, with the architecture she inhabited.

To further develop the theoretical examination of subject-object relations, we turn to Bruno Latour – another pivotal thinker who, like Tim Ingold, made substantial contributions to this framework. His essay *From Realpolitik to Dingpolitik, or How to Make Things Public* (2005) offers particularly valuable insights. This text was published in the catalog for the exhibition *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, held in 2005 at the ZKM (Zentrum für Kunst und Medien), a cultural institution in Karlsruhe, Germany. Curated by Latour and Peter Weibel, *Making Things Public* brought together

more than 100 artists, scientists, sociologists, philosophers, and historians. Their contributions formed a constellation of works aimed at rethinking the problem of representation in politics. In his essay, Latour explains the motivation behind the exhibition and its accompanying publication: “With the political period triggering such desperation, the time seems right to shift our attention to other ways of considering public matters” (2005, p. 14). As a potential solution, Latour suggests that rather than distancing ourselves from the political sphere, we should engage with it even more profoundly, embracing our daily lives – and especially the *things* that surround us – as essential components of this complex machinery. This is the main idea behind the term *Dingpolitik* (Politics of Things), a neologism Latour coined by reimagining the 19th-century concept of *Realpolitik* (Realistic Politics). While *Realpolitik* was rooted in strict pragmatism and materialism, *Dingpolitik* proposes an “object-oriented democracy” (2005, p. 14), one that considers the political geography embedded in the *things* around us.

Like Ingold (2010), Latour envisions the *things* of the world as forming a kind of parliament – a space to discuss “matters of concern” (2005, p. 16). However, while Ingold approaches our interactions with *things* from a more phenomenological and subjective perspective, Latour frames it as a political act. For Latour, *things* function as “hybrid forums” (2005, p. 23), serving as sites where societal concerns, values, and principles converge. Reintegrating *things* into the public sphere, Latour argues, can help mitigate, in this case politically, the positivist alienation characteristic of modernity.

Bringing the discussion closer to the fields of architecture and urbanism, Latour (2015) presents two compelling examples in his text. The first is the architectural model, an ordinary yet essential tool in design practice. He asks, “Who could dream of a better example of hybrid forums than the scale models used by architects all over the world to assemble those able to build them at scale

1?” (Latour, 2015, p. 24). Indeed, a “working model” not only allows architects to test spatial configurations and materials but also serves as an object for negotiating potential solutions with other designers and clients. In this way, the model functions both as a technical and political medium, testing and communicating ideas to the world.

The second example for hybrid forums Latour offers is *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* [*Allegory and Effects of Good and Bad Government*], a series of frescoes painted by Ambrogio Lorenzetti between 1338 and 1339 in the Palazzo Pubblico in Siena, Italy. Constructed in the 14th century, the building now serves as the city’s town hall. Regarding the frescoes, Latour observes:

What is most striking for a contemporary eye is the massive presence of cities, landscapes, animals, merchants, dancers, and the ubiquitous rendering of light and space. The Bad Government is not simply illustrated by the devilish figure of *Discordia* but also through the dark light, the destroyed city, the ravaged landscape and the suffocating people. The Good Government is not simply personified by the various emblems of Virtue and *Concordia* but also through the transparency of light, its well-kept architecture, its well-tended landscape, its diversity of animals, the ease of its commercial relations, its thriving arts (2015, p. 17).

Luckily, one need not travel to Siena to engage in the kind of reflection Latour proposes through Lorenzetti’s frescoes. Simply observing the *things* that shape the built environments around us can inspire reflection not only on the quality of the governments in charge but also, more broadly, on the implications of their decisions for urban well-being.



Fig. 5 - Details of some of Lorenzetti's frescoes housed in Siena's Palazzo Pubblico. On the top, a cityscape depicting the "Good Government". On the bottom, two details from frescoes illustrating the "Bad Government". (Source: Commons Wikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Allegory_of_Good_Government_-_Google_Art_Project.jpg)

Although Ingold and Latour adopt different approaches in advocating for *things* to take on a more prominent role in life, their perspectives can be seen as complementary. In this context, Paul B. Preciado provides a compelling example of the intersection between architecture, subjectivity, and politics – once again, on the intimate level of body and home. A philosopher, curator, and writer, Preciado is a leading figure in queer theory and gender studies. Born Beatriz Preciado in 1970, he experienced his gender transition in the 2010s. In 2019, he published *An Apartment on Uranus: Chronicles of the Crossing* (2020, 2nd edition), a collection of chronicles written between 2010 and 2018 for the French newspaper *Libération* and other European media outlets. These writings, produced during his gender transition, explore themes ranging from personal daily experiences to global events, weaving together topics such as art, architecture, astronomy, science, Greek mythology, philosophy, law, and literature, as well as his own dream activity.

In the chronicle *My Trans Body Is an Empty House*, Preciado (2020) recounts his experience of moving into a new apartment in Athens, Greece, where he lived temporarily in 2016. The move was prompted by his role as curator of the Public Programs for Documenta 14, art event held that year in both Athens and Kassel, Germany, being the second its official headquarters. Preciado describes living in a nearly empty apartment for the first month, with the initial two weeks proving to be a particularly radical experience. Due to a delay in the delivery of his purchased bed, he slept directly on the floor during this period.

Initially, Preciado interprets this situation as an aesthetic experience, describing the empty house as a “worldly museum of the twenty-first century” and his “nameless, mutant and dispossessed” body as the artwork on display (2020, p. 184). However, as his narrative unfolds, he introduces additional layers of meaning. While Preciado initially attributes the delay in furnishing his home to a lack of time or unforeseen circumstances, he eventually realizes that the situation also carries symbolic significance:

It took me some time to realize that it was not by chance I was keeping this space empty: I established a substantive relationship between my gender-transition process and my way of inhabiting space. Over the first year of transition, as the hormonal changes were sculpting my body like a microscopic chisel working from within, I could only live as a nomad. Crossing frontiers with a passport that barely represented me was a way of materializing the transit, making the shift visible. Today, for the first time, I can stop. Provided this house remains empty: suspend the techno-bourgeois conventions of table, sofa, bed, computer, chair. Body and space are confronted without mediation (2020, p. 185).

Preciado then describes what he calls the “techno-bourgeois conventions” of domestic space. For him, a table and chair form a “complementary couple that is not open to question”, while a lamp beside the bed represents a “marriage of convenience”.

More boldly, he describes a television facing a sofa as a “vaginal penetration” and a curtain by the window as “anti-pornographic censorship that looms when night falls” (Preciado, 2020, p. 186). These comparisons, simple but very provocative, underscore the interdependence between space and human behavior – how we shape and are shaped by our environments. For instance, when we install curtains on our windows to ensure privacy, are we acting out of free will or conforming to social conventions? To what extent does the presence – or absence – of a curtain, or any other form of sight barrier, influence our intimate or even public behavior? As Preciado concisely states, space and body “face to face, they are no longer objects, but social relationships” (2020, p. 185).

In *The Human Condition*, Hannah Arendt (2018) explores a compelling relationship between the public sphere, built environment and cultural artifacts. For Arendt (2018), the public sphere is the symbolic space where individuals reveal themselves through action and discourse, forming the foundation of the *common world* – a shared framework that binds people together, enabling them to build up a collective sense of reality and to sustain political and cultural life. She further examines how built spaces, such as squares, buildings, and monuments, serve as stages for this common world, providing physical settings for human interaction. Art and culture, in turn, play a central role in this framework, as the creation of enduring artistic and cultural artifacts transcends the ephemeral nature of human life and contributes to our collective legacy. Thus, architecture, art, and – more broadly – culture, are essential to both constituting and preserving the public sphere. By extension, they sustain the common world as a space where human plurality can flourish.

In the final chapter of the book *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito de Max Weber* [*The Disenchantment of the World: All the Steps of Max Weber's Concept*] (2013), Antônio Flávio Pierucci recounts that until the very end of his research, he remained convinced Weber offered no escape from

the lack of enchantment that seemed to envelop the world at the beginning of the 20th century. Then, quite unexpectedly, a crucial discovery emerged. Pierucci stumbled upon a potential pathway in Weber's text *Religious Rejections of the World and Their Directions* (1946), published originally in 1915. In this essay, Weber associates the erotic sphere with the possibility of "poeticize all the world with happy features or to bewitch all the world in a naive enthusiasm for the diffusion of happiness" (1946, p. 348). In Freudian psychoanalysis, the Greek god Eros symbolizes what Freud termed the "life instinct", generally linked to pleasure and fulfillment in the human relationship with the world. Freud contrasts this concept with the "death instinct", symbolized by the Greek god Thanatos, which represents a self-destructive tendency within the psyche. In *Civilization and Its Discontents* (1930), a book in which Freud explores tensions between the individual and society placing culture at the center of the discussion, he revisits these two concepts. For Freud, culture is a process "in the service of Eros, which aims at binding together single human individuals, then families, then tribes, races, nations, into one great unity, that of humanity" (1930, p. 102). Thus, culture functions as a libidinal catalyst for the "life instinct".

Although Weber's essay (1946) makes it clear that his reference to the erotic sphere refers specifically to sexual connection, this intriguing digression invites us to expand the concept of eroticism beyond Weber's strict definition, aligning it with the discussion proposed in the present essay. The suggestion here is this: in times of "disenchantment" and "despair", we might seek to rekindle our libidinal energy toward the world – not only in the context of sexual love but in the broader understanding of vital energy as conceptualized in Freudian psychoanalysis. If we embrace Arendt's assertion that culture is a fundamental component of the public sphere and, by extension, of our common world, then we must integrate the *things* around us – as Ingold and Latour urge – into this vital community. And this includes not only the enduring objects of art but, specially, the everyday architecture that shapes our lives.

Research funding

This work was carried out with the support of the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil [Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel – Brazil] (CAPES) - Funding Code 001.

References

Ábalos, I. (2001). *The Good Life: A Guided Visit to the Houses of Modernity*. Gustavo Gili.

Arendt, H. (2018). *The Human Condition*. The University of Chicago Press. (Original work published 1958)

Clark, A. (1997). *Being there: Putting brain, body, and world together again*. MIT Press.

Freud, S. (1930). *Civilization and its discontents*. Hogarth Press.

Ingold, T. (2010). *Bringing Things Back to Life: Creative Entanglements in a World of Materials* (NCRM Working Paper, 0510). National Centre for Research Methods.

Latour, B. (2005). From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. In B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Making things public: Atmospheres of Democracy* (pp. 14-43). ZKM | Center For Art And Media.

Pierucci, A. F. (2013). *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito de Max Weber* [The disenchantment of the world: all the steps of Max Weber's concept]. 34.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (A. Lingis, Trans.). Northwestern University Press. (Original work published 1964)

Preciado, P. B. (2020). *An apartment on Uranus: Chronicles of the crossing* (C. Mandell, Trans.). *Semiotext(e)*. (Original work published 1919)

Rede, M. (2012). História e cultura material [History and material culture]. In C. F. Cardoso & R. Vainfas (Eds.), *Novos domínios da história* (pp. 133–150). Elsevier.

Tati, J. (Director). (1958). *Mon Oncle* [My Uncle]. Gaumont.

Varda, A. (Director). (1976). *Daguerréotypes* [Daguerreotypes]. Ciné-Tamaris.

Varda, A. (Director). (2008). *Les Plages d'Agnès* [The Beaches of Agnès]. Ciné-Tamaris & Arte France Cinéma.

Weber, M. (1946). Religious Rejections of the World and Their Directions. In H. H. Gerth & C. Wright Mills (Eds. & Trans.), *From Max Weber: Essays in sociology* (pp. 323–359). Oxford University Press. (Original work published 1915)

Weber, M. (1946). Science as a Vocation. In H. H. Gerth & C. W. Mills (Eds. & Trans.), *From Max Weber: Essays in sociology* (pp. 129–156). Oxford University Press. (Original work published 1917)

Poéticas híbridas para a arte pública e o mobiliário urbano: devir e experiência estética na cidade

Hybrid Poetics for Public Art and Urban Furniture: Becoming and Aesthetic Experience in the City

Poéticas híbridas para el arte público y el mobiliario urbano: devir y experiencia estética en la ciudad

Fernando Araújo Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Antonio Ferreira Colchete Filho

Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Josielle Cíntia de Souza Rocha

Centro Universitário Faminas, Brasil

RESUMO

O final do século XX foi profícuo na evidência de linguagens artísticas hibridizadas com reflexos no espaço público. O objetivo deste artigo é fazer uma revisão de literatura que repasse conceitos referenciais para práticas artísticas características de um campo de hibridizações formado entre o mobiliário urbano e a arte pública. Neste trabalho, cinco artistas estadunidenses – Scott Burton, Siah Armajani, Vito Acconci, Dennis Adams e Jenny Holzer – com produções entre as décadas de 1980 e 2000 são referenciados como casos paradigmáticos das abordagens plurais da arte pública contemporânea. Concluímos que as hibridizações analisadas se apresentaram com capacidade de capitalizar a atenção do transeunte, o que reforça a ideia de se atingir mais pessoas, transformando usuários e observadores do espaço público em um público ativo, imerso nas complexidades acentuadas por cada um destes artistas, tanto no âmbito artístico quanto urbano.

Palavras-chave: híbridos, arte pública, mobiliário urbano, espaços públicos, cidade contemporânea

Trabalho submetido: 12/1/2025

Aprovado: 18/3/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© 2025 Fernando Araújo Costa, Antonio Ferreira Colchete Filho, Josielle Cíntia de Souza Rocha

ABSTRACT

The end of the 20th century was plenty of evidence of hybridized artistic languages, with reflections in public space. The aim of this article is to present a literature review that passes concepts referring to artistic practices characteristic of a field of hybridizations formed between urban furniture and public art. Five US artists – Scott Burton, Siah Armajani, Vito Acconci, Dennis Adams and Jenny Holzer – with productions between the 1980s and 2000s are referenced as paradigmatic cases of pluralistic approaches to contemporary public art. We conclude that the hybridism analyzed sought to capitalize on the attention of the passerby, which reinforces the idea of reaching more people, transforming users and observers of public space into an active public, immersed in the complexities accentuated by each of these artists, both in the artistic and urban spheres.

Keywords: hybrids, public art, urban furniture, public spaces, contemporary city

RESUMEN

El final del siglo XX fue fructífero en la evidencia de lenguajes artísticos hibridados, con reflejos en el espacio público. El objetivo de este artículo es hacer una revisión de la literatura que repasa conceptos referentes a prácticas artísticas características de un campo de hibridaciones formado entre el mobiliario urbano y el arte público. Cinco artistas estadounidenses – Scott Burton, Siah Armajani, Vito Acconci, Dennis Adams y Jenny Holzer – con producciones entre las décadas de 1980 y 2000 se refieren como casos paradigmáticos de los enfoques plurales del arte público contemporáneo. Concluimos que las hibridaciones analizadas buscaron capitalizar la atención del transeúnte, lo que refuerza la idea de llegar a más personas, transformando usuarios y observadores del espacio público en un público activo, inmerso en las complejidades acentuadas por cada uno de estos artistas, tanto en el ámbito artístico como urbano.

Palabras clave: híbridos, arte público, mobiliario urbano, espacios públicos, ciudad contemporánea

Fernando Araújo Costa é doutorando em Urbanismo (UFRJ), Mestre em Ambiente Construído (UFJF) e arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
<https://orcid.org/0000-0003-4329-2229> | fernando.costa@fau.ufrj.br | fcostarq@gmail.com

Antonio Ferreira Colchete Filho é Doutor em Ciências Sociais (UERJ), Mestre em Urbanismo (UFRJ) e arquiteto e urbanista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Professor Titular (UFJF) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - nível 2.
<https://orcid.org/0000-0003-4776-123X> | antonio.filho@ufjf.br

Josielle Cíntia de Souza Rocha é Doutora e Mestra em Arquitetura e Urbanismo (UFF). Arquiteta e urbanista pela Universidade Gama Filho (UGF), é Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário Faminas.
<https://orcid.org/0000-0001-9934-0635> | josiellecintia@yahoo.com.br

Introdução

Observa-se, ao longo do século XX, consecutivos deslocamentos da arte para espaços “inesperados”, a exemplo da cidade, tal como a produção de novas agências, refletidas em trabalhos que serão frequentemente identificados nos “espaços-entre”. A crítica institucional associada aos próprios movimentos internos de cada linguagem artística produziu distintos “objetos híbridos”, com destaque para aqueles que interagem e fluem entre o reconhecimento dos grupos delimitados por arte pública e pelo mobiliário urbano, ambos contemplados pela noção de elementos urbanos.

Por elementos urbanos, Creus (1996) abrange um conjunto global dos objetos instalados nos espaços públicos, recuperando sua complexidade e afastando-os da mera ideia de funcionalidade vulgar e da expressão mobiliário urbano, que configura um ponto de vista bastante amplo, incluindo todo tipo de artefato voltado aos espaços públicos, “sejam eles estruturais, funcionais, artísticos ou simbólicos” (Colchete Filho, 2003).

Da interação entre conceito e materialidade, surgem as práticas artísticas aqui evidenciadas e discutidas: objetos *a priori* identificados por tipos do mobiliário urbano e, *a posteriori*, objetos sociopolíticos e culturalmente engajados – ou simplesmente artísticos – uma vez que partem de um discurso altamente consciente e desafiador. Esses elementos provocam a participação popular e produzem respostas emocionais ativas no espaço público. A plástica e o discurso engajado, juntamente à funcionalidade característica ao mobiliário, produzem, assim, um tipo de *arte útil* – termo conferido à artista cubana Tania Bruguera, que se define como iniciadora e não como autora dos trabalhos.

No entanto, a noção de que a arte pode ser útil ou “eficaz” não é nova, mas anterior à autonomia alcançada na modernidade, quando “a arte operava predominantemente como uma ferramenta

religiosa, ritual, prática ou educacional; como parte da vida cotidiana” (Arte Útil, n.d., *online*, tradução livre). Esta é a razão pela qual contemporaneamente a arte que oferece utilidades ao seu interlocutor, encontra nos suportes materiais do seu dia a dia os meios ideais para tal aproximação, tais como bancos, quiosques, postes de iluminação, mupis (mobiliário urbano para informação), entre outros.

Dessa forma, deve-se sublinhar que esse movimento transitará, inclusive, pela própria indagação do seu estatuto artístico; afinal, uma experiência “não mediada” pode ocultar sua “artisticidade”, uma vez que a obra será frequentemente entendida como (ou confundida com) um mobiliário urbano comum. Para desatar este nó, questiona-se, como sugere Hugon-Talon (2009), substituindo a pergunta “O que é a arte?” por “Que uso fazemos da palavra arte?”. Sublinha-se, dessa forma, o seu conceito aberto.

Para a autora, o conceito de arte se resume a “um feixe de propriedades, nenhuma das quais é absolutamente necessária, mas de que um certo número está presente quando se descreve um objeto como uma obra de arte, o que basta para fazer dele um conceito razoável e utilizável” (Hugon-Talon, 2009, p. 86). No entanto, a particularidade dos objetos híbridos já podia ser observada desde princípios do último século. As experimentações plásticas revolucionárias empreendidas pelas vanguardas europeias e a fronteira entre arte e não-arte, que cai definitivamente por terra após Duchamp e a proliferação dos *ready-mades*, construíram, gradativamente, um afrouxamento na concepção daquilo que é arte. Portanto, quando Hugon-Talon discorre sobre conceito aberto, quer ressaltar que o conceito de arte apresenta “condições de aplicação (que) podem ser (perfeitamente) modificadas”, tensionadas (Hugon-Talon, 2009, p. 86).

A cidade, enquanto lugar de construção coletiva e emergência de conflitos, poroso, heterogêneo e singular, fez emergir em artistas e pensadores, profundas inquietações quanto às possíveis ocupações

dos sujeitos no meio urbano. No campo artístico, poéticas ganham forma baseadas na interação com a arquitetura e a paisagem, ao mesmo tempo que as próprias linguagens ganham novos contornos, como a pintura que se tridimensionaliza e a escultura que transborda, produzindo novas espacialidades. Para ilustrar esta problemática, nos concentramos na produção artística híbrida que desponta a partir da década de 1960 e intensifica-se em meados de 1980, operando a aproximação do discurso artístico a elementos urbanos ordinários, como o mobiliário urbano. Esses trabalhos provocam alguns questionamentos quanto às apropriações dos espaços públicos e às estratégias adotadas nesse domínio de tensionamentos e possibilidades pelos artistas – *public artists*, na denominação recorrente na crítica estadunidense.

Neste recorte da fronteira borrada entre a arte pública e o mobiliário urbano, destaca-se um grupo de cinco artistas estadunidenses que contribuíram para o debate acerca da noção de hibridismo, por meio da descrição de suas estratégias para estabelecer uma relação entre sua arte e o público. Assim, selecionamos uma obra por artista: Scott Burton (1939-1989) e a *Urban Plaza North & South*; Siah Armajani (1939-2020) e o *Gazebo for Four Anarchists*; Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci; Vito Acconci (1940-2017) e *More Balls for Klapper Hall* ou *Untitled*; Dennis Adams (1948) e *Bus Shelter II*; e, Jenny Holzer (1950) e *Benches*, ilustrados a seguir. Os exemplos destacados, semioticamente lidos como ícones hibridizados, reservam camadas de discussões sociopolíticas latentes na temporalidade de sua aparição. Isso quer dizer que dependerá da percepção do usuário/observador o julgamento se tais elementos se configuram como obra de arte ou mobiliário urbano.

Cada um desses trabalhos atenta para a ideia de como a arte (pública) não se reduz apenas à materialidade. Ao adquirir a forma de seu público, depende de suas apropriações, engajamento e de suas respostas emocionais. Essa estratégia parece ser bem-sucedida, pois o exemplar de arte pública que se apropria da forma

de um mobiliário urbano torna-se incontornável, bem como as reflexões advindas da relação do sujeito com aquele mobiliário nada ingênuo ou comum (Costa 2022). Entretanto, salientamos ser esta somente mais uma possibilidade de hibridismo na arte pública contemporânea, a partir de um campo aberto e em constante experimentação.

O hibridismo aplicado: encontros entre arte pública e mobiliário urbano

A máxima de Donald Judd, *Design has to work, art does not*, parece não conservar seu sentido numa sociedade amplamente hibridizada, cujas fronteiras entre a arte e o *design* se dissolvem, explicitando a fragilidade dessa solidez. No campo artístico, os processos de hibridismos se caracterizaram por uma ampla aproximação plástico-formal de linguagens, ou seja, a materialidade da obra agregando diferentes manifestações plásticas. Aqui, o foco repousa sobre as interações estético-funcionais, portanto, sobre o código estético inerente à produção artística relacionado à funcionalidade característica de alguns elementos urbanos, notadamente o mobiliário urbano.

Benjamin (2019 [1955]), de certa forma, anuncia a essência do nosso objeto de estudo ao refletir sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte: substitui-se o uso de culto e contemplação de uma obra, tornando-a útil e funcional a determinados propósitos, e, sobretudo, facilmente reprodutível. Dessa maneira – e como discutido na introdução deste trabalho – uma vez tornada útil ao cotidiano, a arte desprovida de sua aura mimetiza-se ao ordinário. Guardadas as devidas proporções das diferentes abordagens estabelecidas pelos cinco artistas apresentados, um banco (*Bench*) de Jenny Holzer mantém sempre seu “aspecto de banco”, bem como um abrigo de ônibus (*Bus Shelter*) de Dennis Adams, mantém seu “aspecto de abrigo de ônibus”, mesmo tendo por público um iniciado no domínio das artes.

Destaca-se que um forte indicativo de hibridismo entre esses elementos é a própria dificuldade – ou mesmo, paradoxalmente, a facilidade devido à intuição – em descrever tais elementos. Autores de referência, conselhos municipais, páginas de instituições artísticas ou universitárias, *blogs* de turismo, ou mesmo críticos e curadores de arte oferecem diversas possibilidades de nomenclatura. Nesse contexto, Costa (2022) reúne exemplos de nomenclatura, tais como arte pública funcional, esculturas úteis e instalações *site-specific*.

No que se refere à compreensão do "uso dos objetos" em nosso entorno, recorre-se a Lobach (2001), que discorre sobre a satisfação das necessidades cotidianas do ser humano e a sua utilização como a validação e manifestação propriamente de seus valores de uso. O autor classifica os objetos em quatro categorias: os objetos naturais; os objetos modificados da natureza; os objetos de arte; e os objetos de uso. Esses dois últimos refletem a problemática, ou seja, a condição híbrida entre o artístico e o funcional de nossos "híbridos".

Como característica particular dos objetos artísticos, tem-se a autonomia de sua estrutura estética, sendo possível a determinação de seu conteúdo exclusivamente através de seus elementos estéticos. Entretanto, Lobach (2001) afirma não ver sentido na diferenciação entre "arte útil" e "arte livre", pois "todo objeto artístico é, ao mesmo tempo, objeto de uso" e mesmo os utilitários também são capazes de "satisfazer as necessidades estéticas" do ser humano. Entretanto, os objetos de uso são entendidos como "ideias materializadas com a finalidade de eliminar as tensões provocadas pelas necessidades" e, de modo geral, refletem bastante as características socioeconômicas e culturais de determinada sociedade (Lobach, 2001, p. 35).

Em meio a uma ecologia dos objetos que nos cercam e aplicando esses valores aos elementos urbanos comentados aqui, tem-se, na literatura que aborda a nomeada "fronteira borrada" entre

a arte pública e o mobiliário urbano, a constante referência de alguns artistas; isto é, aqueles que promovem, de certo modo, projetos de "arte útil". Ideia esta que agrega a funcionalidade característica do mobiliário urbano e produz elementos híbridos que, a depender da percepção do observador/usuário (ou receptor), será interpretada como arte, mobiliário ou mesmo ambos. A promoção de uma funcionalidade é a chave para compreensão desse hibridismo pois, caso contrário, o trabalho artístico estaria apenas apoiando-se ou apropriando-se do mobiliário existente (digamos, um hibridismo parcial). Obras desse gênero são aquelas em que o mobiliário urbano atua como um suporte para veiculação de projetos artísticos como os *billboards* (painéis publicitários) ou "mupis" (totens identificados pela sigla de "mobiliário urbano para informação"), por exemplo.

Desde a década de 1960, a forma e o conteúdo dos trabalhos artísticos pautaram-se na produção de uma arte engajada e convidativa ao público – nesse contexto, qualquer transeunte. O objeto artístico passa a ser, portanto, a materialização de um discurso sociopolítico engajado. Monleón (n.d.) evidencia a força de questões ligadas à localização e aos materiais da obra, identificando como característica comum a preocupação com o conceito de comunicação e o interesse pelo público "acima dos valores estéticos da obra". Ou seja, trata-se "de um tipo de arte que tenta ser inteligível a um público extenso e não necessariamente especializado, aproximando-se, assim, à esfera do social" (Monleón, n.d., p. 2).

Ao comentar a utilidade da arte, tornando-a acessível ou, "ao menos, amigável ao usuário", Senie (1998) sublinha a produção de dois dos artistas selecionados: Scott Burton e Siah Armajani. O primeiro teria sido aquele que "melhor resolveu o dilema de como fazer uma arte pública que fosse tanto útil como arte reconhecida como tal", tendo sua "escultura-mobília", "acolhida pelo mundo da arte desde sua primeira aparição em espaços de galeria". O segundo é interpretado por seu encontro entre arte e arquitetura,

denominado “escultura-arquitetura”, que para a autora, configura outra categoria híbrida de arte que inclui um elemento de utilidade (Senie, 1998, p. 43). Em outra passagem, Senie (1998; 2002) retoma a produção artística por volta dos anos 1980, quando uma nova geração de *public artists*, ao questionarem a questão da relação de utilidade à escultura pública, enxerga “sua responsabilidade na esfera pública como mais próxima à de um *designer* urbano” (Senie, 1998, p. 343) e passa a “fazer arte pública que também funcionava como mobiliário urbano” (Senie, 2002, p. 84).

Sob a mesma ótica, Kwon (2002, p. 60) pormenoriza, apontando para distintos modelos de arte pública: a arte presente em lugares públicos, a arte que “produz” espaços públicos e a arte no interesse público. Os objetos híbridos selecionados podem se localizar neste segundo paradigma, no qual a arte pública se caracteriza por uma significativa renúncia ao valor do objeto em si, conscientizando-se quanto à natureza do seu lugar (*site*) de inserção, sendo inclusive “tipificado por esculturas urbanas orientadas para o *design*”, como acrescenta a autora. Cita, ainda, as produções de Scott Burton e Siah Armajani, indicando que poderiam funcionar como mobiliário urbano, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. E completa argumentando que para muitos artistas e críticos a mera ideia de a obra perder seu “aspecto distinto de ‘arte’” e seu “desaparecimento no local”, se apropriando do mobiliário urbano ou imitando elementos arquitetônicos, “maior seria seu valor social”, sendo “saudada como um gesto artístico progressivo” (Kwon, 2002, p. 72).

Uma revisão de literatura direcionou ao encontro de outras pesquisas, que igualmente identificaram na produção artística a partir de meados do século XX um franco diálogo entre a arte e os elementos urbanos. Em Santos (2019) tem-se especificamente a interação com a linguagem do *design* gráfico, com a análise de trabalhos que recorrem às mídias externas e à utilização do mobiliário urbano para veiculação de seus projetos promovendo hibridismos junto à instalação artística. Para a autora, o hibridismo

repousa no contato do *design* gráfico com a instalação artística em mídia externa, de forma que, o mobiliário urbano seja apropriado pelos trabalhos artísticos atuando como seu suporte. Portanto, o tipo de hibridismo que essa autora propõe se torna sensivelmente diferente da apresentada aqui, afinal, a ação abordada é a de produção do mobiliário urbano filtrado pela poética artística.

Zanatta (2013), artista-pesquisadora, reuniu trabalhos desenvolvidos na primeira década de 2000 (2001-2012) cuja temática central foi a noção de participação ativa do público na construção dos trabalhos, ou seja, “uma produção conjunta entre público (participante) e artista”. Neste contexto, Zanatta se questiona a respeito da possibilidade de que essa aproximação tem para “interferir em situações rotineiras e abrir espaços para que algo pouco habitual ocorra, especialmente em contextos de trabalho cotidiano”. As obras e as possibilidades advindas deste contato são intituladas “ervas daninhas”, ou “*malas hierbas*”, isto é, plantas que crescem “indesejadamente” em qualquer lugar. Assim, “trata-se de dispositivos que estimulam a possibilidade de infiltração de uma proposição artística em contextos urbanos” (Zanatta, 2013, p. 10).

Em suma, a prática artística contemporânea, com sua multiplicidade de modos e meios, requer grande atenção do observador, pois “escapa às categorizações gerais, fixas ou estáveis, apresentando-se como desafio à interpretação” (Zonno, 2014, p. 21). Dessa maneira, encará-la “requer um pensamento crítico que interroga, tece possíveis linhas de cruzamento entre diversos saberes, estabelece diferenciações e propõe limites flexíveis” (Zonno, 2014, p. 21). A visão contemporânea dessas produções abandona o princípio transformador da arte e passa a compreendê-la a partir dos atravessamentos “pela vida em sua complexidade e, inevitavelmente, em diálogo com ela” (Zonno, 2014, p. 23). Dessa maneira, compartilha-se a visão de Zonno (2014) ao afirmar que a produção dos artistas que de fato transitam e produzem poéticas da complexidade “[...] instauram lugares complexos por meio de um tipo de prática contextual que compreende a paisagem como um

dinâmica viva, aberta ao acontecimento e à tensão, ao paradoxo; uma paisagem em devir, transformação” (Zonno, 2014, p. 26).

Experiência estética e espaço público: os artistas e seus objetos híbridos

Comum aos cinco artistas selecionados para ilustrar a problemática, tem-se a experiência estética oferecida, cujo principal objetivo é engajar o público no processo de construção/elaboração da obra – ressaltando que o meio intermediador dessa associação é o espaço público. Dessa forma, nota-se que os trabalhos se mimetizam em exemplares de mobiliário urbano – especialmente aqueles que promovem assentos públicos e/ou espaços de interação comunitária, como bancos, coretos e abrigos de ônibus.

Scott Burton¹ explorou bastante essa estratégia, inclusive em encomendas públicas e privadas que levaram suas obras a diferentes cidades dos Estados Unidos. Ao projetar assentos públicos, mesas, iluminação e até mesmo paisagismo e paginação de pisos, Burton “teve a oportunidade de moldar o espaço urbano e as interações que nele ocorrem”. Nas palavras do próprio artista: “um novo tipo de relação (entre público e obra de arte) parece estar começando a evoluir”, cujo “conteúdo é mais do que a história privada de seu criador [...]. Ele se colocará não na frente, mas ao redor, atrás, embaixo (literalmente) do público – em uma capacidade operacional” (Burton, n.d., conforme citado em Princenthal, 2013, *online*).

1 Scott Burton (1939-1989) combinou diferentes linguagens, como escultura, instalação, performance ou mesmo a combinação em único projeto, sendo frequentemente lembrado por este hibridismo. Alguns de seus trabalhos tensionam o limite entre escultura e mobília, como por exemplo, as *chairs*, que, cientes da aparente dicotomia entre estética e utilidade, configuram um espaço de exploração entre a forma e a função, tornando-se potenciais peças para um “uso público prático” (Rondeau, 1999, p. 46).



Fig. 1 - Scott Burton, *Urban Plaza North & South*

(Fonte: NYC LGBT Historic Sites Project, <https://www.nyclgbtsites.org/site/scott-burton-the-equitable-center/>)

Em *Urban Plaza South* e *Urban Plaza North* (1985-1986), Burton segue a tônica de trabalhos anteriores: esculturas-mobília com qualidade estética e função prática, afinal, como reflete Princenthal (2013, *online*), “seu trabalho público é tão elegante e convidativo quanto despojado. A geometria simples prevalece; a simpatia visual é uma premissa; a sociabilidade é incentivada”. O espaço de sua intervenção é o passeio público, onde qualquer transeunte está sujeito a participar, ativando a obra de arte simplesmente com a apropriação de um assento público. Na configuração proposta, todos os assentos se agrupam de maneira a possibilitar interação entre os usuários, sem dar as costas para a rua, tampouco criando barreiras àqueles que se deslocam apressadamente pela via.

Os projetos *site-specific* para espaços públicos de Burton que assumem a forma de “esculturas/móveis híbridos”, apesar de remeterem claramente ao mobiliário urbano, conservam a aparência de arte (Senie, 1989; Rondeau, 1999). Em suas obras, formadas por combinações básicas e geométricas (cubos, cilindros e retângulos), “cada objeto era sutilmente flexionado pela aguda sensibilidade de Burton à forma, proporção, superfície e peso, à história da arte e do *design* e ao caráter humano” (Princenthal, 2013, *online*). Autodenominado *public artist* e sua produção *pragmatic sculptures*, Burton define arte pública como algo que suplanta sua localização, apresentando algum tipo de função social.

Essa função social descrita por Burton foi explorada igualmente na poética dos demais artistas. Siah Armajani², por exemplo, que desde meados de 1960 se interessou pela intersecção entre arte, ciência e, posteriormente, arquitetura, produz peças híbridas, transferindo-se do *design* de interior para o equipamento de exterior, centrando seu trabalho na confecção de mobiliário de lazer público como bancos, mesas e coretos.

O caráter social de sua prática artística também pode ser observado no manifesto “Public Sculpture in the Context of American Democracy”, no qual debate a forma e a função da escultura pública. Partindo da lógica da desmistificação da arte, sua inscrição na esfera pública “abre uma perspectiva que nos permite entender a construção social da arte”, sendo “aberta, disponível, útil e comum”. Para Armajani (1995), ao se inscrever em um processo criativo, a responsabilidade pela obra acaba sendo compartilhada com o seu público. Além disso, “ao pôr em relevo a utilidade, a escultura pública converte-se em um instrumento para a atividade” rejeitando “a metafísica kantiana e a ideia de que a arte é inútil” (Armajani, 1995, p. 1-2).

2 Siah Armajani (1939-2020) foi um artista que transitou pela escultura, pintura, desenho, arte conceitual, sendo amplamente conhecido por seus trabalhos de arte pública, onde destacam-se os jardins ao ar livre, *gazebos*, projetos de praças e pontes: “obras que existem na intersecção de arte, comunidade e local, explorando o que o ‘público’ na arte pública realmente significa” (Sung, *online*).



Fig. 2 - Siah Armajani, *Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci* (Fonte: Walker Art, Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/six-decades-siah-armajani>)

Em *Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci* (1993) – de uma série de gazebos que o artista produziu – é dedicada a quatro anarquistas estadunidenses do início do século XX. Como ressalta a crítica Patricia C. Phillips (1993, p. 85), neste trabalho Armajani alcança “a produção de relações paralelas entre análogos formais e conceitos democráticos”. Assim, por este compartimento que se assemelha a uma gaiola, evoca a ainda atual “ameaça iminente à liberdade de expressão”. Phillips prossegue comentando que, através da criação de espaços funcionais, o artista “transforma a vigilância em uma tarefa contínua, consciente e física” e que sua estratégia mais poderosa são as conexões geradas entre “ideias, ações e formas à medida que se envolvem na construção do conhecimento: ele usa os léxicos da arquitetura e da cultura material para construir lições de democracia” (Phillips, 1993, p. 85).

A produção de lugares de socialização ativa/crítica também é constante na obra de Vito Acconci³. Desde o final da década de 1980, o artista escalonou a sua produção para os espaços públicos por meio de dispositivos instalativos nos quais o público tem a liberdade de sentar-se, deitar-se, “esparramar-se” e daí, produzir sentido no coletivo. Em 1988, fundou o Acconci Studio, uma associação entre arquitetos e *designers* “cuja produção questiona a posição tradicional do arquiteto no processo de concepção e construção dos espaços” (Solfa e Santos, 2014, *online*). Especialmente conceituais, os trabalhos desenvolvidos pelo Studio buscam estimular subjetividades e interações entre seus públicos e no sentido público/obra.

3 Vito Acconci (1940-2017) encarna por si só a concepção de hibridismo. Interdisciplinar, foi um dos precursores da *body art* e da *video art*, expressando-se desde performances a projetos paisagísticos na escala urbana. Amplamente reconhecido pelos temas viscerais das produções do início de sua carreira, Acconci transgrediu a cena artística nova-iorquina empurrando as barreiras da discussão a respeito da arte e não-arte, daquilo que é público e privado.



Fig. 3 - Vito Acconci, *More Balls for Klapper Hall* ou *Untitled*
(Fonte: *Public Art at Queens College*. Disponível em: <https://qcpublicart.wordpress.com/portfolio/more-balls-for-klapper-hall-or-untitled-vito-acconci-1995>)

O hibridismo de seu discurso à funcionalidade do mobiliário urbano está presente em *More Balls for Klapper Hall*. As esferas penetráveis, dispostas em uma área livre diante do Departamento de Inglês do Queens College, buscam reverter sua condição de passagem, como identificado pelo artista. Ao contrário, as novas esferas rompem com o estado de constante alerta/tensão

entre o espaço e seus usuários, criando “abrigos mais íntimos ao corpo ou a um conjunto de corpos” (Solfa, 2017, p. 108), e que acabam extrapolando “a função meramente decorativa para se tornar partícipes da cena urbana, instrumentos das performances cotidianas: ler, comer, namorar etc.” (Zonno, 2008, p. 105).

Acconci é bastante consciente da importância do estudo dos lugares de intervenção. Assim, para compreender suas particularidades, é necessário o diálogo com a comunidade: a arte pública deve se aproveitar de sua natureza intrinsecamente palatável, abandonando, assim, a ideia de imposição devendo, ao contrário, “insinuar, sugerir, funcionar como um ruído que interpela o passante”. Se for suficientemente instigante, a ideia por trás de sua ação poderia infiltrar-se no subconsciente dos indivíduos, despertando, talvez, *insights* futuros (Acconci 1987, p. 380, conforme citado em Solfa, 2017, p. 104).

A sutileza das sugestões emitidas ao público – dentre os possíveis usos e jogos com o subconsciente – é igualmente explícita na poética dos dois últimos artistas, Dennis Adams⁴ e Jenny Holzer⁵. Adams realiza em seus *bus shelters* uma espécie de (de) composição texto/imagem capaz de “perturbar” o público, uma vez que este não poderá relacioná-los tematicamente, isto é, dispõe fotografias preto e branco de fatos contemporâneos junto a palavras de ordem aparentemente desconexas. Nesse tipo de mobiliário, qualquer imagem incorporada facilmente é confundida com a publicidade; no entanto, este conjunto ambíguo é a base para “envolver o público em um papel interpretativo ativo” (Public Art Fund, online).

4 Dennis Adams (1948) trabalha por meio da manipulação da arquitetura, do espaço público e de elementos correlatos. Direcionou-se ao espaço público no final da década de 1970 e no princípio dos anos 1980, tendo passado a produzir exemplares que até hoje marcam o seu trabalho, os *bus shelters*, híbridos entre a instalação artística e o abrigo de ônibus.

5 Jenny Holzer (1950) é uma artista multimídia que, desde o final da década de 1970, desafia muitas convenções da arte tradicional, especialmente no contexto dos espaços públicos. A artista situa na escrita a base principal de sua prática, programada em sinais eletrônicos, impressos em pôsteres e camisetas, moldados como placas de bronze, gravados em prata e esculpidos em bancos de pedra, pisos e sarcófagos. Suas declarações apareceram em revistas de notícias e em *outdoors*, automóveis, marquises de cinema, *sites* e foram projetadas tanto em fachadas urbanas quanto em meios naturais.



Fig. 4 - Dennis Adams, *Bus Shelter II*

(Fonte: Public Art Fund. Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/bus-shelters-ii/#&gid=1&pid=5>)

Ao se apoiar nos abrigos de ônibus e no ambiente proporcionado pela apropriação deste mobiliário urbano pelos transeuntes, Adams se situa definitivamente nessa zona de um lugar “entre”, como comentado anteriormente. O artista usufrui da forma do mobiliário, mas também o concebe e, àquele que o adentra, não será oferecido o exercício da espera passiva e sujeita ao estímulo comercial, pois as imagens, cuidadosamente escolhidas, lançam luz sobre questões sociais, especialmente, ao processo de amnésia coletiva: “deixado de lado ou não dito, (é) sobre a visibilidade das políticas do silêncio, sobre uma representação justa das pessoas e dos fatos e não sobre modificar a mentalidade das pessoas ou instigá-las a um programa específico” (Santos, 2019, p. 101).

Em entrevista, Adams é questionado a respeito da maneira em que o aspecto funcional de alguns de seus trabalhos se relaciona aos problemas sociais denunciados pelo artista. Em resposta, afirma que o seu desejo é atuar como um “ardil”: “o espectador

é convidado a entrar e, em seguida, outra coisa se apresenta. Você recebe um pouco mais do que você esperava" (Adams, 1991, *online*). O artista ainda afirma buscar na produção uma "confusão de identidade", pois a partir dessa crise que o indivíduo se aproximaria genuinamente da ética. Ou seja, como observaram Santos e Campos (2019, p. 12), "Adams usa a hibridização de linguagens para colocar de forma sutil, porém marcante, suas mensagens aos usuários e passantes".

Esse mesmo espírito está contido nos *benches* de Holzer, que surgiram em meados da década de 1980. Como comentado no texto *5 ways Jenny Holzer brought art to the streets* (Tate, *online*), a artista estabelece certa intimidade com seus espectadores ao trazer os trabalhos para fora dos espaços tradicionais de arte. Dessa forma, Holzer almeja que os percebamos enquanto vivemos cotidianamente, afinal, "quando a arte está localizada nas ruas, ela não pode ser ignorada". Assim como qualquer outro banco encontrado pela cidade, "esses objetos oferecem um lugar para reflexão ou discussão. Todos estão convidados a sentar neles e conversar juntos" (Tate, n.d., *online*).



Fig. 5 - Jenny Holzer, *Benches*

(Fonte: Gallery 98. Disponível em: <http://gallery.98bowery.com/2018/public-art-fund-jenny-holzer-benches-card-1989/>).

Nos *Benches*, Holzer aplica sua série de *Truisms* (1977): uma lista de sentenças sem aparente conexão. Veiculados inicialmente através de cartazes, os *Truisms* passaram a circular em camisetas, cartões postais, letreiros luminosos – inclusive no âmbito de *Messages to the public* (1982) –, uma série que foi igualmente realizada sob curadoria do *Public Art Fund* – em um grande painel na *Times Square* – e no mobiliário urbano.

Foster (1987, p. 107) identifica em Holzer um tipo de estratégia “situacionista”, pois através de “uma variedade de signos ela apresenta opiniões, credos, anedotas de uma maneira que tanto manifesta a dominação ativa no discurso cotidiano quanto a confunde por pura exibição anárquica”. No entanto, faz ressalva que a acolhida dessa estratégia no “nexo galeria/museu”, pode minimizar seu conteúdo crítico-radical ao recuperá-la como simples “exercício vanguardista, uma mera manipulação e não uma transformação ativa dos signos sociais”.

Analisados em conjunto, a produção destes cinco artistas pioneiros demonstra o avançado estado de hibridismo na arte contemporânea, destacando o papel do espaço público na produção e na recepção de seus trabalhos. Como consequência desta prática, evidenciam-se tanto a emergência de um mobiliário urbano avesso à ordinariedade cotidiana quanto a afirmação de um sentimento público na arte que supera à contemplação em prol de sua utilização. Distribuídos pela cidade, tais exemplares encarnam debates contemporâneos, como quem são os atores que a produzem e a usufruem, bem como quais atividades são esperadas dos indivíduos no dia a dia.

Considerações finais

Diante do complexo, múltiplo e plural cenário de hibridismos oferecido pela sociedade contemporânea através de suas mais

diversas manifestações, busca-se endereçar uma discussão diante dos possíveis hibridismos que emergem das práticas artísticas de vanguarda e sua relação com a cidade, encarnado especialmente pelos espaços públicos. Neste recorte, nos interessamos especialmente pelo hibridismo da linguagem de alguns artistas a uma série de elementos urbanos, popularmente conhecidos pelo abrigo genérico e incompleto do termo “mobiliário urbano”.

Partimos do olhar contemporâneo sobre a arte pública que, ao notar os novos tons que diversos artistas passaram a desenvolver a partir das décadas de 1960 e 1970, dão ao atuarem nos espaços públicos. Esse “novo gênero” (Lacy, 1995) classifica a arte pública como arte ativista, geralmente fora dos domínios institucionais e através da qual o artista se relaciona diretamente com o público, questionando-o acerca de embates sociais e questões políticas latentes. Além disso, passamos pelo enquadramento do mobiliário urbano, sob uma lógica mais subjetiva, e brevemente pela própria compreensão do hibridismo e seu posicionamento nas discussões contemporâneas relativas à evolução de novas linguagens artísticas ao longo do século XX.

Assim, debruçamo-nos sobre o hibridismo da arte pública com o mobiliário urbano, processo que se iniciou na década de 1960, perpassa a década de 1970, intensificando-se em 1980 e reverberando nas produções artísticas do século XXI. Encontramos no contexto dos Estados Unidos da América um cenário favorável para o desenvolvimento da problemática, pois tantos autores, críticos, curadores e mesmo artistas são unânimes na identificação desse ambiente como precursor de muitas práticas híbridas entre o pensamento/conceito e o utilitarismo de novos objetos artísticos na contemporaneidade. É este o local onde se pôde identificar mais intensamente o recorte de hibridismo pleiteado.

Ao longo da pesquisa que originou este artigo, pudemos observar também a interlocução que críticos, curadores e pesquisadores promoveram entre os próprios artistas selecionados, apresentando-os comparativamente, seja através de seus registros críticos, publicações ou propostas curatoriais, reiterando a hipótese apresentada de que a produção desses objetos híbridos ocorre devido ao anseio destes artistas de atingirem efetivamente o grande público com suas reflexões e provocações. Surge, dessa forma, uma arte extramuros e genuinamente pública, uma vez que trata o espaço público como o suporte e o meio, e os receptores, seu público e, por vezes, o próprio produtor. Essa nova arte (pública) depende ativamente de suas apropriações, engajamento e das respostas emocionais emitidas ao/pelo público.

O princípio básico da apropriação de um mobiliário existente, mas sobretudo da produção de um novo, é a capacidade deste produto advindo de um processo de hibridismo atingir um público maior, transformando usuários e observadores do/no espaço público em um público também híbrido, imerso nas complexidades acentuadas pelos artistas, simplesmente ao se valermos do mobiliário urbano ao seu redor. Essa estratégia parece ser bem-sucedida, pois, diferentemente de algum tipo de performance ou instalação, a arte pública sob a forma de um mobiliário urbano torna-se incontornável, bem como as reflexões advindas da relação do sujeito com aquele mobiliário nada ingênuo ou trivial.

No entanto, estamos cientes da total autonomia do sujeito – transeunte – diante de nossos objetos híbridos. Como alerta Richard Serra (1973), não cabe ao objeto artístico prever todas as reações possíveis que dele possam emergir. Em suas palavras, “as minhas peças se relacionam a andar e olhar. Mas eu não posso dizer a alguém como andar e olhar”. Portanto, além da incapacidade descrita pelo artista no controle sobre o público de certas atitudes do espectador, situamos aqui também nossa investigação acerca desta experiência estética prevista ou induzida que se agrega a movimentos estacionários nos espaços públicos através do sentar-se, repousar-se, conviver.

Reiteramos o paradoxo contido nestas práticas que, ao transitarem por grandezas ora funcionais, ora estéticas, provocam reações sensivelmente individualizadas. Independentemente da proposta, seja pela intenção do artista ou pela materialização de discursos e conceitos em mobiliário urbano, não é mais possível observarmos estes elementos urbanos destituídos de tal complexidade. Em outros termos, as obras evocam aquilo que os sujeitos aos quais elas se destinam conseguem, podem ou estão dispostos a acessar e, neste contato sujeito-obra, o espaço público parece atuar como mediador, induzindo, mesmo que inconscientemente, como os híbridos serão interpretados ou percebidos.

Agradecimentos

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Referências

Adams, D. (n.d.). Dennis Adams Interview. *Journal of Contemporary Art*. <http://www.jca-online.com/adams.html>.

Armajani, S. (1995). Manifesto public sculpture in the context of American democracy. *Reading spaces*. MACBA.

Benjamin, W. (2019) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM.

Bruguera, T. (n.d.). About. *Arte Util*. <https://www.arte-util.org/about/colophon/>.

Creus, M. Q. (1996). Muebles y elementos urbanos. In J. M. Serra (Ed.), *Elementos urbanos: mobiliário e microarquitetura*. Gustavo Gili.

Colchete Filho, A. F. (2003). *A praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999)*. [Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro].

Costa, F. A. (2022) *Espaço público contemporâneo. Híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Foster, H. (1987). *Recording: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press.

Hugon-Talon, C. (2009). *A estética*. Edições Texto & Grafia.

Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press.

Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Bat Press.

Lobach, B. (2001) *Design industrial. Bases para a configuração dos produtos industriais*. Edgard Blucher.

Monleón, M. (n.d.). *Híbridos entre escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad*. Universidad Politécnica de Valencia.

Phillips, P. (1993). Siah Armajani. Storm King Art Center. *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/reviews/199310/siah-armajani-54394>.

Princenthal, N. (2013). High style, clear form, sharp edge. *Art in America*. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/high-style-clear-form-sharp-edge-62972/>.

Public Art Fund. (n.d.). *Dennis Adams: Bus Shelters II*. <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/bus-shelters-ii/>.

Rondeau, J. (1999). Bronze Chair, Designed 1972, Cast 1975 by Scott Burton. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(1).

Santos, A. M. (2019). *Hibridização entre design gráfico e instalação artística em mídia externa paulistana* [Tese de doutorado, Universidade Anhembi Morumbi].

Santos, A. M. & Campos, G. B. (2019). Obras de arte urbanas híbridas entre instalação artística e *design* gráfico de comunicação visual. *Art&Sensorium*, 6(2), 131-143.

Senie, H. (1998). Arte pública nos Estados Unidos. In D. S. Miranda. *Arte pública* (pp. 34–45). SESC.

Senie, H. (2002). *The Tilted Arc Controversy*. University of Minnesota Press.

Serra, J. M. (1996). *Elementos urbanos: mobiliário e microarquitetura*. Gustavo Gili.

Solfa, M. (2017). *Design: modos de [des]uso. Aproximações contemporâneas entre arte e design* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].

Solfa, M. & Santos, F. L. S. (2014). Acconci Studio: arquitetura parasita, arquitetura virótica. In E. R. Peixoto, P. Palazzo, M. F. Derntl, & R. Trevisan (Eds.) *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo. XIII*

Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Editora FAU-UnB.

Sung, V. (2020) A Builder in search of home: Remembering Siah Armajani (1939-2020). In *Walker*. <https://walkerart.org/magazine/siah-armajani-1939-2020> .

Tate (n.d.). *5 ways Jenny Holzer brought art to the streets*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/jenny-holzer-1307/5-ways-jenny-holzer-brought-art-streets>.

Zanatta, C. V. (2013). *Malas hierbas: Análisis de una poética personal de arte participativo* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande Sul].

Zonno, F. V. (2014). *Lugares complexos, poéticas da complexidade: Entre arquitetura, arte e paisagem*. Editora FGV.

La Plata, ciudad reimaginada. Temporalidades superpuestas y formas de lo común en prácticas artísticas contemporáneas

La Plata, cidade reimaginada. Temporalidades sobrepostas e formas do comum nas práticas artísticas contemporâneas

La Plata, Reimagined City. Overlapping Temporalities and Forms of the Common in Contemporary Art Practices

Lucía Savloff

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Marina Panfili

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

RESUMEN

En este artículo indagamos sobre las concepciones de tiempo y, en particular, de futuro que se ponen en obra en dos proyectos situados en la ciudad de La Plata (Argentina) que se ubican entre el arte, el urbanismo, la educación y la militancia política: *Proyecto Arbórea*, investigación poético ambiental sobre el arbolado público; y *Proyecto Veredas* de La Ciudad Que Resiste, una colectiva de urbanismo feminista. En un contexto de crisis económica, política, ambiental y social, estas iniciativas generan instancias de encuentro, de pensamiento acerca de lo común, de articulación de lazos y redes para imaginar otros mundos posibles. En particular, los casos que integran el corpus piensan e intervienen el espacio urbano, a la vez que revisitan y ponen en tensión el imaginario racionalista e higienista fundacional de la ciudad. Para indagar sobre estas ideas recuperamos las voces de sus protagonistas a través de conversaciones con las integrantes de los proyectos seleccionados.

Palabras clave: prácticas artísticas contemporáneas, espacio urbano, temporalidades superpuestas, futuro

Trabalho submetido: 9/1/2025
Aprovado: 17/3/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Lucía Savloff, Marina Panfili

RESUMO

Neste artigo investigamos as concepções de tempo e, em particular, de futuro que são postas em prática em dois projetos localizados na cidade de La Plata (Argentina) que se situam no espaço entre arte, planejamento urbano, educação e militância política: *Proyecto Arbórea*, pesquisa poético-ambiental sobre árvores públicas; e *Proyecto Veredas* da La Ciudad que Resiste, um coletivo de urbanismo feminista. Num contexto de crise econômica, política, ambiental e social, essas iniciativas geram instâncias de encontro, de pensar o que é comum, de articular laços e redes para imaginar outros mundos possíveis. Em particular, os casos que compõem o corpus do estudo pensam e intervêm no espaço urbano, ao mesmo tempo que revisitam e tensionam o imaginário racionalista e higienista fundacional da cidade. Para investigar essas ideias, recuperamos as vozes de seus protagonistas por meio de conversas com os integrantes dos projetos selecionados.

Palavras-chave: práticas artísticas contemporâneas, espaço urbano, sobreposição de temporalidades, futuro

ABSTRACT

In this article we investigate the conceptions of time and, in particular, of future that are put into practice in two projects located in the city of La Plata (Argentina) that are situated in the space of intersection between art, urban planning, education and political activism: *Proyecto Arbórea*, a poetic-environmental investigation into public trees; and *Proyecto Veredas* by La Ciudad Que Resiste, a feminist urban planning collective. In a context of economic, political, environmental and social crisis, these initiatives generate instances of encounter, of thinking about what is common, of articulating ties and networks to imagine other possible worlds. In particular, the cases that make up the corpus think about and intervene in urban space, while revisiting and putting into tension the founding rationalist and hygienist imaginary of the city. To investigate these ideas, we recover the voices of their protagonists through conversations with the members of the selected projects.

Keywords: contemporary art practices, urban space, overlapping temporalities, future

Lucía Savloff es Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

<https://orcid.org/0009-0007-9702-8147> | lucia.savloff@gmail.com

Marina Panfili es Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

<https://orcid.org/0009-0002-6055-3507> | marinapanfili@gmail.com

Temporalidades contemporáneas

Obligar a alguien a invertir tiempo para devolvérselo. Mostrar qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural. Pasar el tiempo de manera tal que nos permita construir un tiempo para pasarlo juntos. Perder el tiempo con el propósito de encontrarlo. Gastar el tiempo para hacer tiempo.

--Smith, 2012, p. 268

Este artículo presenta los avances de un trabajo de investigación en el que indagamos sobre los modos en que el arte contemporáneo reflexiona acerca del presente por medio de imágenes o experiencias que proyectan visiones prospectivas o mundos posibles, como un efecto de las diversas crisis que en el lapso de los últimos treinta años transformaron, y siguen afectando, las subjetividades, la vida social y las relaciones humanas con el entorno¹.

La cuestión del tiempo en relación con las prácticas artísticas contemporáneas reviste cierta complejidad. La crisis de la concepción moderna del tiempo, fundada en la tríada pasado-presente-futuro, la linealidad, la unidireccionalidad y la noción de progreso, dio lugar a la visibilización de otros modos de comprenderlo y experimentarlo. En la bibliografía sobre el tema es frecuente encontrar que la experiencia contemporánea se caracteriza por la coexistencia – no siempre armoniosa – de una multiplicidad de temporalidades (Hernández Navarro, 2008; Smith, 2012). Miguel Ángel Hernández Navarro (2008) señala que la imposición del tiempo occidental a escala planetaria invisibilizó los tiempos locales e individuales, instalando una monocronía regida por las necesidades del sistema capitalista. Este tiempo pretendidamente universal se funda, paradójicamente, en la anulación del tiempo, puesto que la aceleración de la modernidad ha conducido finalmente al imperio de la inmediatez, a un tiempo desligado de los ritmos biológicos y psicológicos, sin

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "Imaginación de futuro y visión prospectiva en el arte contemporáneo (1990-2022)", dirigido por Florencia Suárez Guerrini y codirigido por Berenice Gustavino, radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El proyecto fue parcialmente subsidiado por dicha universidad.

espesor ni sustancia. Sin embargo, sostiene el autor, no basta con reconocer, como ha hecho el pensamiento poscolonial, la multiplicidad temporal en términos de hibridación: es necesario subrayar la conflictividad inherente a la heterocronía del mundo contemporáneo. Con el término “discronía” propone, entonces, dar cuenta de la condición discontinua y antagónica propia de la heterogeneidad de temporalidades.

En las prácticas artísticas y los discursos teóricos, críticos y curatoriales que formulan lecturas sobre ellas, la concepción y la experiencia contemporáneas del tiempo se manifiestan de distintas maneras. Por un lado, la práctica artística se presenta como un ámbito propicio para la exploración y visibilización de la multiplicidad temporal, en el que se indagan las superposiciones, las fracturas, las tensiones y las resistencias al régimen global. En los dominios del arte sería posible suspender provisoriamente la monocronía, el tiempo único de la producción y la inmediatez, e impugnar el intento de eliminación de la experiencia temporal, rebelándose a la época del no tiempo (Hernández Navarro, 2008). Por otro lado, a diferencia de las formas artísticas anteriores, algunos géneros y dispositivos del arte contemporáneo proponen al público una experiencia temporal particular. Se trata de formas como la instalación, la performance, el evento participativo o la interacción humano-máquina en el mundo digital, en las que la obra no ofrece información suficiente de entrada, a primera vista. Para ser decodificadas, demandan la presencia y el compromiso con cierta actividad por parte del espectador. Según Terry Smith (2012) el arte contemporáneo se basa en un supuesto: mientras el mundo se complejiza, “la obra de arte y su espectador se encuentran en un espacio y tiempo compartidos, abocados a la misma tarea de aportar sentido a la existencia [...]; los dos, a la vez, contemporáneamente” (p. 245). Desde esta perspectiva, que plantea un matiz diferente respecto de la postura de Hernández Navarro, las prácticas artísticas contemporáneas abren la posibilidad de demarcar un espacio en el que se suspenden por un rato las múltiples temporalidades del mundo para emprender de manera colaborativa el trabajo de construcción de sentido.

De igual modo, la concepción del tiempo histórico, una vez culminada la hegemonía del relato moderno, está implícita en las prácticas artísticas contemporáneas: resulta cada vez más inusual encontrar en ellas la visión prospectiva y la creencia en la eficacia del arte para transformar la vida en la manera en que aparecía en las vanguardias, o incluso en las neovanguardias. Sin embargo, algunas experiencias de las últimas décadas que se proponen intervenir en territorios específicos y transformar el modo de habitarlos suponen una visión de futuro por fuera de las coordenadas de la modernidad. Son experiencias llevadas adelante por colectivos artísticos que participan en acciones directas en sus espacios locales (Smith, 2012). Claire Bishop se refiere a este tipo de proyectos como “la vanguardia que tenemos hoy” y la describe como “artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida” (2007, p. 30). Si bien esta autora parece reconocer la supervivencia de ciertos lineamientos modernos en algunas prácticas recientes, estas experiencias se despliegan en un contexto social y artístico novedoso.

Proyectos situados en el espacio público

Para indagar sobre las temporalidades múltiples y, especialmente, sobre los modos en que aparece la noción de futuro hemos seleccionado dos experiencias recientes que se ubican en el cruce entre el arte, el urbanismo, la educación y la militancia política. Son proyectos situados en un territorio particular, la ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina), que desarrollan procesos colaborativos de duración sostenida en el tiempo: *Proyecto Arbórea*, investigación poético ambiental sobre el arbolado público, y *Proyecto Veredas*, experiencia de urbanismo participativo con perspectiva de género.

Estas experiencias, aun con sus particularidades, tienen varios aspectos en común, dentro de los que se destacan el hecho de trabajar en y sobre el espacio urbano, la colaboración entre distintos actores y la producción de instancias de encuentro para el pensamiento acerca de lo común, en suma, la articulación de lazos y redes para imaginar otros mundos posibles. Así pues, nos permiten pensar las relaciones entre lugar y tiempo, dado que demarcan un espacio y, fundamentalmente, *un tiempo en común*: las situaciones de encuentro que proponen ofrecen un tiempo compartido, un tiempo presente, de diálogo, contemplación y/o reflexión en y sobre el espacio público.

Al analizar la dimensión temporal de estos proyectos se impone una consideración sobre la noción de proceso, no solo porque ambas propuestas involucran acciones o eventos que presentan una duración, sino porque el desarrollo de cada uno de ellos implica un tiempo previo y otro posterior, y su proyección a largo plazo. Esta dimensión procesual se vincula, intuimos, con el carácter educativo más o menos explícito de estas prácticas, en el marco de una tendencia generalizada en el arte contemporáneo que ha sido denominada *giro educativo* (Rogoff, 2011).

Además de habilitar un tiempo presente en común y un tiempo extendido, los proyectos que integran el corpus ponen en juego otras temporalidades. Una de ellas es el tiempo histórico. Por las características de la ciudad de La Plata, es recurrente la referencia más o menos explícita al momento de su fundación. Esta ciudad surge por la necesidad de una nueva capital para la provincia de Buenos Aires, tras la federalización de la ciudad de Buenos Aires en 1880. En ese contexto, se decide la construcción de una ciudad nueva, proyectada de acuerdo con los preceptos racionalistas e higienistas del urbanismo decimonónico. El imaginario antropocéntrico, eurocéntrico, colonial y androcéntrico de la fundación se sustenta sobre la idea moderna de tiempo histórico – lo que François Hartog (2007) denomina el régimen moderno de historicidad –, que tiene la mirada puesta en el futuro. Ese supuesto se evidencia en la decisión de los fundadores de construir una

ciudad desde cero, tanto como en el gesto de ubicar una “cápsula del tiempo”, un cofre con documentos y objetos, junto a la piedra fundacional, en el centro geométrico del cuadrado que encierra la traza ortogonal de la ciudad. En consonancia con la bibliografía sobre el tema, podemos identificar un fenómeno de *espacialización del tiempo* en las prácticas contemporáneas (Bourriaud, 2009), dado que la reflexión y la acción sobre el territorio se traducen en un trabajo sobre el tiempo e implican establecer una relación con la Historia.

A esa temporalidad de los orígenes de la ciudad se superponen otras: la de la naturaleza, la de los movimientos sociales, la de las múltiples disciplinas involucradas... En definitiva, se solapan las múltiples temporalidades que caracterizan la experiencia del tiempo en la contemporaneidad.

Entonces, ¿qué temporalidades hacen confluir concretamente *Proyecto Arbórea* y *Proyecto Veredas*?, ¿qué ideas acerca del tiempo vehiculizan?, ¿qué concepciones acerca del futuro podemos encontrar implícitas?, ¿de qué forma crean oportunidades para la imaginación colectiva de mundos posibles?, son algunas de las preguntas que orientan el trabajo.

Para indagar sobre estas ideas recuperamos las voces de sus protagonistas. Con ese propósito relevamos publicaciones, documentos y entrevistas, y también mantuvimos conversaciones personales con las integrantes de los proyectos seleccionados. Asimismo, en distintas oportunidades asistimos y participamos en actividades y exhibiciones vinculadas a ambos, transitando la experiencia en primera persona.

Demorarse en la vereda: *Proyecto Arbórea*

Creado por Andrea Suárez Córca (La Plata, 1966), artista visual, poeta y naturalista autodidacta, *Proyecto Arbórea* se define como una investigación poético ambiental sobre los árboles urbanos. Desde el año 2007 realiza encuentros bajo el formato

de expediciones urbanas con distintos grupos de personas que, durante un lapso aproximado de dos horas, se desplazan caminando y observando los árboles de una zona determinada (Fig. 1). Para planear el recorrido la artista delimita un territorio a explorar que ella entiende como una “unidad mínima”:

Este proyecto nació en la vereda, unidad mínima de interacción, encuentro y cercanía, y de ahí a la manzana, como ese primer lugar que se recorre cuando un niño o una niña aprende a andar en bicicleta. Una zona de influencia e incidencia real, que no requiere de ningún artificio porque atraviesa la vida misma. (Suárez Córlica, 2023a, Las expediciones urbanas, párrafo 1)



Fig. 1 - *Proyecto Arbórea*, Expedición urbana en colaboración con Radio Futura (calle 5 esquina 75), La Plata, 19 de mayo de 2024. Fotografía: cortesía de Vanina Artola. Fuente: Radio Futura (22 de mayo de 2024). *Proyecto Arbórea* realizó una "expedición urbana" por la manzana de Radio Futura. <https://fmfutura.com.ar/2024/05/22/proyecto-arborea-realizo-una-expedicion-urbana-por-la-manzana-de-radio-futura/>

La artista se define a sí misma como una “ambientalista performática”. Como guía de la expedición, pondera el uso del cuerpo y la voz como medios para promover un vínculo sensible entre las personas y el entorno, en particular con los árboles. Mediante la observación de la fisonomía de cada ejemplar y la comparación de hojas, flores, frutos y tallos, busca conocer y nombrar las especies que nos rodean. Además de la vista, Andrea invita a activar otros sentidos, como el olfato y el tacto, volviendo multisensorial el contacto. Despliega, a su vez, una mirada crítica respecto al modo en que habitamos la ciudad en relación con el resto de los seres vivos no humanos. Su recorrido se detiene en la observación de acciones de daño hacia el arbolado, buscando generar conciencia acerca de la importancia de su cuidado y de los beneficios de su protección en un contexto de crisis climática.

Desde el punto de vista de la temporalidad, en cada expedición podemos identificar al menos dos tiempos superpuestos. Por un lado, el tiempo del recorrido, aquello que nombramos como un *tiempo presente en común*, abierto al encuentro con el espacio urbano, sus árboles y los demás participantes. Por otro lado, prestar atención a los árboles es conectar con otra temporalidad, la de los ciclos vitales de la flora. ¿Coincide el calendario de las estaciones con la etapa de floración de las especies que habitan la ciudad? A su vez, el tiempo de la vida del árbol puede trascender la vida de un individuo humano y atravesar generaciones. Se suman, entonces, las memorias individuales y colectivas vinculadas a cada ejemplar o especie. A este tiempo vegetal se superpone la reflexión sobre las gestiones de los sucesivos gobiernos municipales y el rol de las figuras que tuvieron injerencia en la forestación de la ciudad. Las referencias al momento fundacional y al proyecto de arbolado urbano se vuelven recurrentes en el relato oral que despliega Andrea a lo largo del recorrido.

Pero la indagación sobre la temporalidad no se agota en estas observaciones. El proyecto en su totalidad involucra una serie de etapas, anteriores y posteriores a cada expedición. Como instancia

previa a los encuentros la artista realiza una investigación acerca del sitio a explorar, relevando la cantidad y el tipo de ejemplares presentes en la zona:

Por cada expedición, voy al territorio tres o cuatro veces. Primero para ver qué hay, qué me pasa a mí con eso que está ahí. Cuántas cazuelas vacías hay y qué pasa con esa ausencia. ¿Alguien registra ese árbol que ya no está? ¿Qué árbol estuvo ahí alguna vez? Además, toco timbres. Me presento, comparto lo que estoy haciendo y ahí aparecen las y los vecinos y sus historias. Todo este involucramiento lleva tiempo e implica dejar que el territorio mismo te guíe. Por eso, nunca una caminata es igual a otra y ya no me sorprende cuando dentro del público me encuentro con reincidentes. (Suárez Córca, 2023a, Los territorios, párrafo 1)

A lo largo de las distintas expediciones, la investigación previa se va plasmando en mapas de cada manzana que la artista copia y distribuye entre los asistentes el día de la expedición (Fig. 2). El mapa fechado funciona como registro de los árboles presentes en el sitio y puede ser usado como instrumento para que los participantes vuelvan al lugar a realizar otros recorridos en forma autónoma. Además, sirve como testimonio, pues el paisaje se transforma a lo largo del tiempo. El mismo recorrido uno o dos meses después puede detectar ejemplares removidos, podas, daños o, con suerte, nuevas incorporaciones (Suárez Córca, 2023a).

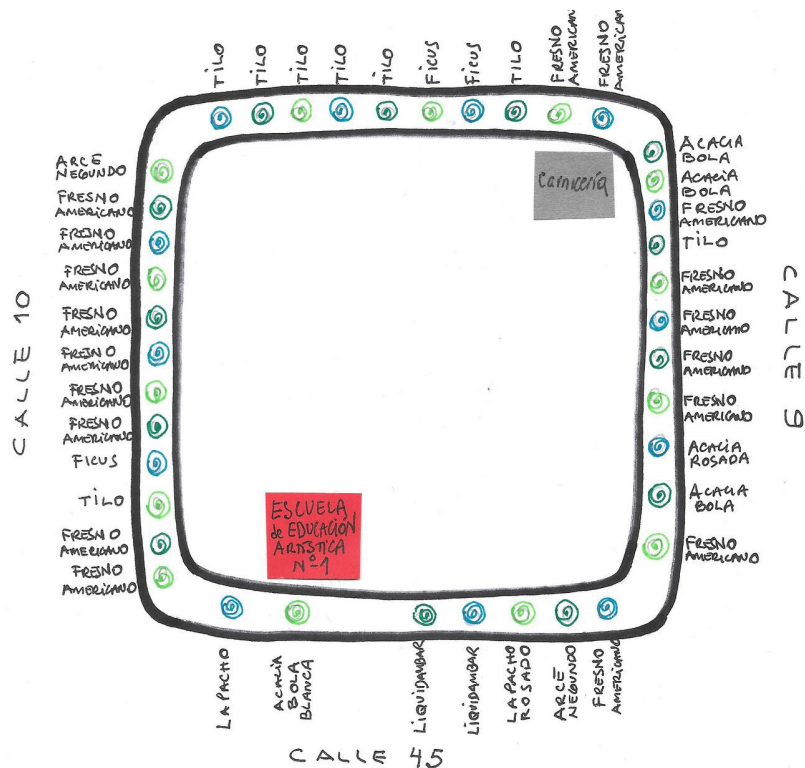


Fig. 2 - *Proyecto Arborea*, Mapa de manzana, Escuela de Educación Artística N° 1, La Plata.
Fotografía: cortesía de Andrea Suárez Córca. Fuente: Proyecto Arborea [@proyectoarborea].
(15 de noviembre de 2024). [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DCaWboxMszy/?hl=es-la&img_index=8

En su búsqueda de transformar la mirada sobre el territorio, el proyecto invita a los participantes a repensar los modos de vivir la ciudad. Entonces, ¿en qué aspectos se pone en juego la idea de futuro en *Proyecto Arborea*? Según Andrea:

Desde el momento en que nace el proyecto se pone en juego la cuestión del futuro porque la transformación misma de los árboles nos hacía imaginar los futuros posibles de

esas flores, de esos frutos, todo el ciclo vital de un árbol. Y después ya con las expediciones y esta transformación de la mirada y esta posible transformación del habitar la ciudad, eso indudablemente habla de un futuro, de algo que estamos imaginando, de algo que estamos esperando, de algo que estamos intentando que sea posible. (A. Suárez Córica, comunicación personal, 24 de octubre de 2023)

Con la transformación de la mirada como horizonte, las caminatas no operan como eventos aislados en el tiempo y en el espacio público, sino más bien como un proceso inacabado y recurrente, sostenido en el tiempo, que busca provocar un cambio a largo plazo. Andrea entiende su proyecto como un modo de “construir conocimiento con otros en medio de la naturaleza urbana” (Suárez Córica, 2023b, p. 214). La participación y el diálogo con la comunidad se vuelven fundamentales para un proyecto que, además de las caminatas, incluye exposiciones, talleres y visitas a instituciones educativas. Andrea enlaza esta práctica expandida con su trayectoria de militancia en agrupaciones de derechos humanos como H.I.J.O.S. La Plata y con otras obras de su autoría que ligán la historia de la ciudad, su propia biografía y el ejercicio de la memoria como fundamento de la reescritura constante de la historia, entendida como un territorio de conflicto y disputa:

[...] proyecto Arbórea es una síntesis de todos mis recorridos y de todos mis intereses... Nombrar y entrar en el detalle, que son los dos pilares del proyecto, están absolutamente ligados a la reconstrucción de la memoria de los detenidos desaparecidos y de todas las víctimas... esa búsqueda en HIJOS, esa voz nueva o una búsqueda distinta de la de las Madres y los 30.000. [...] Me parece que cuanto más conocemos, mejor cuidamos, o al menos cuidamos de otra manera, más consciente, con la capacidad de compartir ese conocimiento para el cuidado. (Suárez Córica, 2023b, pp. 210-211)

Proyecto Arbórea revela esa relación entre conocimiento y cuidado, confiando en que un acercamiento poético a través del arte y la palabra pueda devolver al entorno que habitamos el espesor de sentido del que se vacía al patrimonio natural cuando se lo cosifica bajo miradas utilitaristas. Esta dimensión pedagógica implica una temporalidad extendida, que se proyecta hacia futuros posibles pero cuyos efectos no se pueden calcular.

Imaginar la ciudad feminista: *Proyecto Veredas*

La Ciudad Que Resiste (LCQR) es una cooperativa de arquitectas² que propone un acercamiento al urbanismo y al pensamiento acerca de la ciudad desde una perspectiva feminista y transdisciplinar:

Entendemos nuestra práctica colectiva como una práctica transdisciplinaria que pone en cruce múltiples miradas sobre lo urbano, vinculando arte y arquitectura, pero también sociología, comunicación, filosofía, trabajo social. Además, mezclamos academia, autogestión, activismo, docencia, políticas públicas, feminismo. Porque entendemos que la complejidad de pensar una ciudad requiere de diversas perspectivas en simultáneo. (LCQR, comunicación personal, 24 de octubre de 2023)

LCQR nació en La Plata en 2018 como una red de colectivas, a partir de la confluencia de integrantes de Territorio Tolosa, Mapas de lo Efímero, Ellas Hacen, El deseo de habitar, Las Guerrinas y Urbanismo vivo. Varias de las agrupaciones que dieron origen a la red se gestaron como parte del movimiento en torno a la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito y al Ni Una Menos³. Desde entonces, de manera articulada, llevan adelante acciones para explorar la complejidad de lo que entendemos como espacio urbano: caminatas, mapeos, intervenciones, acciones

² Actualmente la cooperativa se encuentra integrada por Irene Bilmes, Leticia Busetto, Elisa Deschamps, Constanza Eliggi, Eva Ignomiriello, Luciana Lima, Anabella Lorenzi y Silvia Portiansky.

³ Ni Una Menos es el nombre de un colectivo y de un movimiento surgido en Argentina en 2015, con múltiples expresiones regionales, que lucha contra las distintas formas de violencia contra la mujer y las disidencias sexuales.

performáticas, eventos participativos, exposiciones, charlas, talleres, entre otras.

Esta cooperativa parte de una mirada crítica sobre el diseño urbano y el territorio, que atiende a las desigualdades estructurales que condicionan las formas de vida y los usos del espacio público y privado. Desde esa perspectiva, no solo busca identificar los modos en que el patriarcado se expresa en una ciudad que ha sido planificada y diseñada tomando como medida al “varón, blanco, de edad mediana y con capacidad productiva” (Portiansky, 2019, p. 13), sino también reconocer y hacer visibles los gestos de resistencia al poder y los modos de construir comunidad. Con insistencia LCQR formula la pregunta ¿qué es una ciudad feminista? como un llamado a pensar cómo sería la ciudad que todavía no existe, una ciudad otra situada en algún futuro posible, pero que puede vislumbrarse en algunas circunstancias, como sucede durante la experiencia de convivencia que se da cada año en el Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans, Bisexuales, Intersexuales y No Binaries⁴: “Para un futuro feminista, que también es nuestro presente, imaginamos una ciudad, otra, que re-para lo que ya tiene y transforma lo que le duele [...]. Una ciudad cuidadora, que te cuida, permite cuidarte, te propone cuidar a otros” (LCQR, s.f.). Futuro y presente coexisten, superpuestos, cuando la invitación a “re-parar” es una incitación a detenerse, a demorarse en el espacio urbano, y a la vez un llamamiento a otra cantidad de acciones sugeridas por el término “reparar”: arreglar lo que está dañado, recuperar fuerzas, mirar con atención, advertir algo que está ahí. La reparación se ofrece como un gesto de cuidado hacia el patrimonio tangible e intangible de la ciudad, pero también hacia un tejido social cada vez más agredido por las políticas neoliberales.

4 El Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans, Bisexuales, Intersexuales y No Binaries es un encuentro de tres días que se realiza anualmente en Argentina. Nació en 1986 como Encuentro Nacional de Mujeres. En la actualidad los encuentros llegan a reunir a más de cien mil participantes de diferentes lugares del país y en ellos se realizan talleres, actividades culturales, marchas e intervenciones en las que se visibilizan problemáticas e inquietudes que atraviesan a esas identidades.

El *Proyecto Veredas* fue puesto en marcha por la LCQR luego de la pandemia de COVID-19, en 2021, en el marco del Programa de extensión *Arte, género y espacio público* de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata. En ese entonces se propuso volver a habitar las veredas, como un intento de recuperar el espacio público tras el aislamiento obligatorio. Bajo el

lema “hacia una ciudad cuidadora”, expresión tomada del Colectivo Punt 6, el proyecto impulsa instancias de reflexión sobre lo común y promueve la participación ciudadana en procesos de imaginación sobre los usos y funciones del espacio urbano.

Si bien el proyecto comprende propuestas para distintos barrios de la ciudad, haremos foco en la experiencia del barrio El Mondongo, puesto que para esa ocasión las coordinadoras lograron sistematizar una metodología, organizada en etapas que llamaron “conocer, activar, imaginar y materializar” (Busetto et al., 2024). Los recorridos barriales y mapeos colectivos que venían realizando formaron parte de la primera etapa de trabajo, denominada “conocer”. En esta instancia establecieron contacto con los vecinos e integrantes de los centros culturales del barrio y organizaron caminatas para recorrerlo en forma conjunta. Las caminatas instauran la posibilidad de un tiempo compartido que desacelera el ritmo marcado por la productividad del capital; durante los paseos, las veredas dejan de ser lugares de paso y se transforman en espacios para estar, hasta encontrar en ellos, mediante el ejercicio de la mirada y la escucha de los relatos de sus habitantes, las marcas de su historia, la presencia del pasado en el presente (Fig. 3).



Fig. 3 - *Proyecto Veredas*, Caminata por el barrio El Mondongo, La Plata, 2021. Fotografía: cortesía de Silvia Portiansky Fuente: Silvia Portiansky [@silvia.portiansky.5]. (18 de marzo de 2023). [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=10159789964718736&set=pcb.10159789971118736>

Para la segunda etapa, “activar”, seleccionaron como sitio de emplazamiento de sus acciones la vereda de la Cooperativa Industrial Textil Argentina (C.I.T.A.), una antigua fábrica textil que hoy funciona como sede de distintas iniciativas productivas y culturales. En esta instancia se realizó, en colaboración con distintas cátedras universitarias, grupos artísticos y centros culturales, una jornada de actividades múltiples para propiciar la participación de la comunidad en el proceso de imaginar el futuro de ese espacio. Sobre el muro perimetral de la ex-fábrica montaron una exposición participativa, con diversas actividades en simultáneo. El recorrido de la exposición se organizó en tres núcleos: pasado, presente y futuro. El eje “pasado” combinaba imágenes con datos y testimonios sobre la historia de la fábrica y del barrio. En simultáneo, en otro sector, los vecinos eran entrevistados por LCQR y sus testimonios filmados para integrar el archivo del proyecto. Para abordar el “presente” del lugar se desarrolló un taller de impresión gráfica con sellos que representaban las actividades que actualmente se realizan en C.I.T.A.

Nos concierne especialmente el núcleo dedicado al futuro, que se articula con la tercera etapa de la metodología: “imaginar”. En ese núcleo, sobre dos mesas de trabajo puestas en la vereda, se invitaba a los asistentes a participar en la elaboración de un anteproyecto para transformar el espacio. Para ello LCQR ideó un dispositivo denominado “un juego para (re)diseñar el espacio público” (Fig. 4), que consistía en un mazo de cartas con distintos tipos de consignas que, combinadas, delineaban escenarios posibles para los cuales había que imaginar adecuaciones de los elementos arquitectónicos del sitio. Las cartas definían, por un lado, quién, cuándo y haciendo qué: distintos tipos de personas con características y edades diversas, en determinados momentos del día, realizando acciones cotidianas y, por otro, los elementos para los cuales los participantes debían proponer un nuevo diseño (fachada, vereda, mobiliario urbano) basado en la perspectiva de género y de los cuidados (Busetto et al., 2024). La proyección de escenarios posibles se plasmaba mediante dibujos o textos que se incorporaban a la exposición (Fig. 5). Como fuimos observando, lo exhibido sobre los muros no era un conjunto de productos acabados sino el registro de un proceso abierto y en curso, que se modificaba y completaba mediante la colaboración entre las personas que asistieron a lo largo de la jornada.



Fig. 4 - *Proyecto Veredas*, Un juego para (re)diseñar el espacio público, barrio El Mondongo, La Plata, 16 de julio de 2023. Fotografía: cortesía de La Ciudad Que Resiste. Fuente: La Ciudad Que Resiste [@laciudadqueresiste]. (18 de julio de 2023). [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cu25X2bMxiC/?hl=es&img_index=8



Fig. 5 - *Proyecto Veredas*, Exposición en la vereda, barrio El Mondongo, La Plata, 16 de julio de 2023. Fotografía: cortesía de La Ciudad Que Resiste. Fuente: La Ciudad Que Resiste [@laciudadqueresiste]. (18 de julio de 2023). [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cu25X2bMxiC/?hl=es&img_index=9

La etapa denominada “imaginar” se completa cuando las integrantes de la colectiva retoman las problemáticas planteadas y sistematizan las propuestas generadas por la comunidad para dar forma a un anteproyecto de mejoras. Por último, la cuarta etapa, “materializar”, aún está en proceso, dado que depende de otras variables, como la fuente de financiamiento y la decisión de los habitantes del barrio (Busetto et al., 2024).

Un análisis desde el punto de vista de las temporalidades implicadas en *Proyecto Veredas* nos ofrece una visión de la complejidad del entramado que se teje en torno a la propuesta más amplia de la colectiva. Teniendo en cuenta esto, intentaremos trazar un esquema que recoja las principales líneas temporales presentes en este proyecto.

En primer lugar, resulta fundamental señalar que, tanto en *Proyecto Veredas* como en cada una de las propuestas de LCQR, la dimensión del tiempo presente abierto al encuentro es central. En las caminatas, en los talleres y en las múltiples formas de acción e intervención en el espacio urbano, se pone a disposición un tiempo para la contemplación y la reflexión junto a otros. Este tiempo en común es el ámbito propicio para desplegar el pensamiento colectivo y transdisciplinar sobre la ciudad actual y las ciudades deseadas.

Asimismo, la relación con el tiempo histórico es una arista fundamental del proyecto. Por un lado, la reflexión sobre la génesis y el desarrollo de la ciudad en general y de cada barrio en particular es necesaria para proponer alternativas en su planificación y modos de habitarla. Los relatos de los vecinos que recuperan la historia del barrio desde la vivencia singular y situada son piezas centrales de *Proyecto Veredas*. En palabras de la colectiva, la ciudad feminista es: “Una ciudad que re-conoce su pasado para pensarse y re-pensarse... que tiene memoria y convive con sus huellas y heridas... que se sabe latinoamericana, híbrida y mestiza” (LCQR, s.f.). Asimismo, el ejercicio del mapeo colectivo a modo de registro

del territorio y las problemáticas que lo atraviesan es una forma de trabajo con el tiempo: la construcción de una memoria colectiva sobre el territorio a la vez que un insumo para la proyección hacia un horizonte posible. Por otro lado, la revisión de la historia de la arquitectura y el urbanismo da lugar a nuevas formas de pensar y ejercer esas disciplinas. En ese sentido, LCQR lleva adelante un importante trabajo de memoria histórica a través de la recuperación de la obra y el pensamiento de arquitectas mujeres y de las disidencias sexuales, visibilizando modos de hacer que escapan al canon patriarcal, como se puede constatar en el proyecto Acción Femiteca⁵.

Finalmente, un campo disciplinar marcado por la dimensión proyectual pone por delante la pregunta por el futuro. Si bien LCQR insiste en la demora, en la detención para la contemplación frente al impulso por el hacer, la dimensión prospectiva está implícita. Ante la pregunta por la idea de futuro que se pone en juego, las integrantes de la colectiva responden:

Una de las etapas de nuestro proyecto *Arte, género y espacio público* tiene como subtítulo: “hacia un urbanismo feminista”. Sabíamos, en un sentido de utopía, que esa meta lejana nos haría andar en su búsqueda. Pero también sabemos de las oportunidades que el camino ofrece para su construcción.

En ese proceso es donde componemos colectivamente caminatas barriales para observar críticamente lo que nos rodea y dibujamos un mapa imaginando un futuro deseable para el Mondongo; o leemos desde un puente; o renombramos una calle en Meridiano V con el nombre de una mujer emblemática para la memoria del barrio y vestimos con colores y guirnaldas su puesto de revistas para homenajearla a través de una actividad performática con aspiración de efímera, y que sin embargo se sostuvo en el tiempo por más de un año porque lxs vecinxs le han cuidado. Una lenta

5 Acción Femiteca es el proyecto de construcción de la Colección de Género de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata.

construcción. (LCQR, comunicación personal, 24 de octubre de 2023)

Así, en LCQR conviven la revisión de la historia y la proyección de futuros deseados, la observación del entorno inmediato bajo la premisa de estar presente y la producción de registros con vistas a posibles usos en el futuro, la construcción de un archivo de referencias y la propuesta de intervención, más efímera o más duradera, en el espacio público. Registro y archivo, imaginación y proyecto como parte de un mismo movimiento.

Un tiempo en común

Para concluir, nos interesa recuperar los conceptos *heterocronía* y *discronía*, que permiten visualizar el modo en que se manifiesta la temporalidad en los proyectos estudiados. En el análisis de casos se evidenció la heterocronía o multiplicidad temporal que habita cada uno de los proyectos: un trabajo simultáneo sobre un presente de encuentro, un pasado que se revisita críticamente y un futuro móvil en el que se ubican las formas deseadas de habitar el espacio urbano. También es posible pensar la heterocronía como la superposición de un tiempo presente en común y un tiempo extendido (el largo plazo de los procesos educativos, investigativos y de planificación del espacio urbano).

Esa coexistencia temporal presenta fricciones, e incluso incompatibilidades, que se pueden interpretar a partir de la idea de discronía, en particular, por la tensión irresoluble entre tiempos normados y tiempos resistentes. Entre los primeros ubicamos todos aquellos que surgen de la temporalidad hegemónica de la productividad y la inmediatez: la sucesión del trabajo y el ocio mercantilizado, la regulación de los tiempos vitales a través de las tecnologías del biopoder o el ritmo sostenido de crecimiento urbano bajo las premisas de la especulación inmobiliaria. Entre los tiempos resistentes incluimos la demora en el tránsito urbano,

la conexión con los ciclos vegetales y estacionales y con la temporalidad de los sujetos no productivos de acuerdo con la norma cisheteropatriarcal, adultocéntrica y capacitista, el tiempo detenido de la charla en la vereda con el vecino, entre tantos otros que aparecen en los proyectos estudiados.

Los relatos que emergen en los encuentros permiten enlazar la experiencia del presente con otros tiempos, a través de la lectura del territorio y su dimensión significativa, otorgando espesor simbólico al espacio físico a partir de la vivencia subjetiva de la ciudad. De ese modo, en los proyectos analizados se pone en evidencia la complejidad del entramado temporal en que vivimos, así como la relación íntima entre la experiencia del tiempo y el espacio que habitamos.

Por último, a diferencia de las obras que representan un futuro más o menos utópico o distópico, estos proyectos no representan, sino que ponen en acto el futuro, lo vuelven presente, actualizan ese modo imaginado y deseado de estar en el espacio urbano. *Proyecto Arbórea* y *Proyecto Veredas* abren una brecha en el tiempo normado y habilitan un estar en el tiempo diferente: hacen y viven en el presente la ciudad feminista, arbórea o interespecies que sueñan para el futuro. Parafraseando a Smith, nos invitan a pasar el tiempo de manera tal que nos permite construir un tiempo (y un mundo) en común para vivirlo juntos.

Referencias

Bishop, C. (2007, julio). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *Ramona*, (72), 29-37.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.

Busetto, L., Eliggi, C., Lorenzi, A., & Portiansky, S. [CIEG UNAM] (2024, 14 de noviembre). *Colectiva La Ciudad Que Resiste: Proyecto veredas y Acción femiteca* [Conferencia virtual]. Youtube. https://www.youtube.com/live/fl-WnaAeRbl?si=mpqLgAESMY3E_KV2 .

Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Universidad Iberoamericana.

Hernández Navarro, M. A. (2008). Antagonismos temporales. En: Hernández Navarro, M. A. (comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 9-16). Cendeac.

La Ciudad Que Resiste. (s.f.). [Folleto].

Portiansky, S. (2019). La Plata y la ciudad que resiste. In L. Lima & I. Bilmes (Eds.), *La ciudad que resiste: hacia un urbanismo feminista* (pp. 12-16). EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/83083> .

Rogoff, I. (2011). El Giro. *Arte y Políticas de Identidad*, 4, 253–266. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/146111> .

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo Veintiuno.

Suárez Córca, A. (2023a). La vereda como aula / Entrevistada por Valeria Pujol Buch, *Revista Viento Sur*. <http://vientosur.unla.edu.ar/index.php/la-vereda-como-aula/> .

Suárez Córca, A. (2023b). Proyecto Arbórea. Entrevista a Andrea Suárez Córca / Entrevistada por Florencia Bonfiglio, Geraldine Rogers y Margarita Merbilhaá. In F. Bonfiglio, A. Mallol, M. Merbilhaá, & G. Rogers (Coords.), *Prácticas editoriales y culturales en el Gran La Plata (2015-2021): Entrevistas*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; IdIHCS. <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2226-7> .

Caminhografia e escrita-coletiva: decolonizar experiências na cidade

Walkgraphy and Collective Writing: Decolonizing Experiences in the City

Caminografía y escritura colectiva: experiencias descolonizadoras en la ciudad

Eduardo Rocha

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Taís Beltrame dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

RESUMO

Caminhografia é caminhada+cartografia: mapeando corpos, políticas e limites urbanos. A escrita-coletiva amplia perspectivas e vozes na experiência decolonial na cidade. O texto explora métodos como a prancheta, o anonimato, as narrativas coletivas e a leitura em voz alta, desenvolvidos pelo grupo Cidade+Contemporaneidade desde 2019. Caminhografia e escrita-coletiva reivindicam a cidade como espaço de coletividade, acolhendo identidades, sentimentos, intuição e conexão com a natureza.

Palavras-chave: caminhografia urbana, cartografias, escrita-coletiva, metodologia decolonial

Trabalho submetido: 30/11/2024
Aprovado: 17/3/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Eduardo Rocha, Taís Beltrame dos Santos

ABSTRACT

Walkgraphy is walking+cartography: mapping bodies, policies and urban limits. Collective writing expands perspectives and voices in the decolonial experience in the city. The text explores methods such as the clipboard, the anonymity, the collective narratives, and the reading aloud, developed by the group Cidade+Contemporaneidade since 2019. Walkgraphy and collective writing claim the city as a space of collectivity, welcoming identities, feelings, intuition, and connection with nature.

Keywords: urban walkgraphy, cartographies, collective writing, decolonial methodology

RESUMEN

Caminografía es caminar+cartografía, mapear cuerpos, políticas y límites urbanos. La escritura colectiva amplía perspectivas y voces en la experiencia decolonial en la ciudad. El texto explora métodos como el portapapeles, el anonimato, las narrativas colectivas y la lectura en voz alta, desarrollados por el grupo Cidade+Contemporaneidade desde 2019. La caminografía y la escritura colectiva reivindican la ciudad como un espacio de colectividad, acogiendo identidades, sentimientos, intuición y conexión con la naturaleza.

Palabras clave: caminografía urbana, cartografías, escritura colectiva, metodología descolonial

Eduardo Rocha é Doutor em Arquitetura, Mestre em Educação, arquiteto e urbanista. É Professor Associado da Universidade Federal de Pelotas.

<https://orcid.org/0000-0001-5446-9515> | eduardo.rocha@ufpel.edu.br

Taís Beltrame dos Santos é Mestre em Arquitetura e Urbanismo, arquiteta e urbanista. É doutoranda em Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<https://orcid.org/0000-0003-2529-6170> | tais.beltrame@gmail.com

A caminhografia

Caminhografia é a ação de caminhar mais cartografar. Caminhar como prática social, ética e estética que permite a percepção, a leitura e a escrita das coexistências e incoerências que compõem a vida em sociedade. Uma forma de deslocamento em que o corpo se expõe, querendo interagir com a vida, com o tempo e com as contradições arquitetônicas, políticas e geográficas presentes em nosso território. A caminhada como tática de alteridade que quer entender a heterogeneidade e expor-se aos acontecimentos inesperados, subvertendo as lógicas teóricas de compreensão e pronúncia da vida.

Essa prática ecoa reflexões como as de Paulo Bruscky, artista pernambucano pioneiro na arte postal e em intervenções urbanas nos anos 1970, que utilizava caminhadas para criar *poemas-processo* e ações efêmeras nas ruas do Recife, questionando o cotidiano da cidade sob a ditadura militar (MAMAM, 2005). Da mesma forma, Arthur Omar, em *Antropologia da Face Gloriosa* (1970), transformou caminhadas por espaços marginalizados do Rio de Janeiro em registros fílmicos que desvelam tensões sociais. Tais referências ampliam o entendimento da caminhografia como prática estética e decolonial, vinculando-a a uma tradição brasileira de crítica espacial.

Caminhografiar para registrar essa experiência ativa¹. Cartografar para decolonizar² o ensino na universidade e o planejamento da cidade colonizados. Caminhar para criar relações a partir de mapas abertos, conectáveis e em constante operação³. A caminhografia urbana surge como prática corpórea e do registro inscrito⁴ da experiência urbana na contemporaneidade, na possibilidade de habitar um mundo complexo e dinâmico e na evidente urgência de mapeá-lo e desconstruí-lo. Inscrever-se na cidade é deixar-se atravessar por seus acontecimentos, jogar com suas ruas, com seus usos, com suas sedimentações, com seu clima e com seus habitantes, e escrever.

1 A experiência é proposta por Paulo Freire (2005) como um processo de interação com o mundo, de reflexão sobre essa interação e de construção de significados a partir dela. Ela depende do engajamento ativo com o meio e visa à emancipação dos participantes. Segundo Freire, a experiência é fundamental para a educação.

2 Optamos, no texto, por utilizar decolonial, como o prefixo "de-" e não "des-", corroborando com o pensamento de Catharine Walsh (2013), que entende que o des-colonial pode convocar uma armadilha de compreensão, como se fosse possível desfazer ou reverter o colonial, enquanto sabemos que não existe estado nulo de colonialidade, mas sim posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistência, transgressão e criação. Ainda assim, o termo descolonial é mantido quando citamos diretamente Walter Mignolo, que o utiliza com a adição do "s".

3 Embora nos posicionamos enquanto decoloniais, a ideia de caminhografia urbana é criada como conceito no processo de pós-doutorado do professor Eduardo Rocha na Universidad Roma Tre, sob orientação de Francesco Careri, a partir das pesquisas cartográficas Deleuze-Guattariana desenvolvidas no Brasil, tudo em movimento de idas e vindas, Brasil-Itália-França-Brasil, hoje encontrando-se em um desprendimento "do não mais colonizado". Assim, nos compreendemos enquanto mestiços (Mignolo, 2008), encontrando nosso lugar na produção do conhecimento territorializado, transversivo e pluriversal, que parte de uma postura epistemológica da diferença, mas busca ampliá-la, explorá-la e por vezes contradizê-la. Enquanto grupo de pesquisa, somos majoritariamente brancas, mulheres do sul do Brasil, nascidas, criadas e produtoras de uma cena que quer decolonializar-se e descentralizar-se das proposições metropolitanas e globalizantes.

A ideia de caminhografar vem sendo construída pelo grupo de pesquisa Cidade+Contemporaneidade nas muitas trajetórias de pesquisa, ensino e extensão⁵. Engendrada no sul do Brasil, da América do Sul, busca desconstruir para além da colonialidade “ocidental, patriarcal, colonial e capitalista” (Quijano, 2005), tensionando as colonizações das capitais e das metrópoles sobre os interiores, e do conhecimento dos grandes centros acadêmicos que silenciam as perspectivas advindas dos confins de um mesmo Brasil. A prática contribui com a produção de um imaginário de cidade não idealizado onde as hierarquias e práticas de subalternização, traço do modo de produção capitalista moderno, são desveladas, mostrando suas incoerências e marginalizações.

Ao analisar a produção e a contestação das estruturas de poder nos ambientes urbanos, bem como a forma que as comunidades LGBTQIAP+ participam e constroem espaços de pertencimento, a socióloga argentina María Lugones (1990) valoriza vozes diversas e intersecções nessas escritas e leituras do território. Reconhece a importância de ampliar a compreensão e a representação de experiências marginalizadas, incentivando uma abordagem inclusiva que combata as complexidades e interações entre diferentes sistemas de opressão, buscando construir uma visão mais abrangente e democrática das narrativas e práticas.

A escrita-coletiva é uma ferramenta para compartilhar e comunicar as vivências em grupo, permitindo a expressão de perspectivas e vozes múltiplas no mapeamento da experiência decolonial na cidade. O texto aborda artifícios relacionados à escrita-coletiva durante e após a caminhografia, como o uso do método da prancheta, a ausência de autoria atribuída, a produção de narrativas coletivas e a leitura em voz alta, e os impulsos, potências e desejos expressados neste procedimento. Compreendemos a caminhografia e a escrita-coletiva como formas de reivindicar a cidade em uma aliança coletiva, onde as diversas identidades, sentimentos, sentidos, intuição e conexão com a natureza tornam-se possíveis e sonháveis.

4 Inscrita: escrita dentro (in), incisão, inserção, escrita em profundidade. Inscritos no lixo é um blog destinado a divulgar ensaios, artigos, poesia, vídeos, arte, crônicas relacionadas à temática do lixo desde o aspecto existencial dos catadores, recicladores, galpões de reciclagem, carrinheiros, moradores de rua... In: Fuão, Fernando. Inscritos no Lixo (blog). 2018. Disponível em: <http://inscritosnolixo.blogspot.com/>

5 Mais sobre o conceito de caminhografia urbana, nossas experiências e criações pode ser acessado em: <https://wp.ufpel.edu.br/caminhografiaurbana/>

O mapa e a escrita-coletiva

A escrita-coletiva enquanto mapa desestabiliza a noção fixa da representação. Compreende-se o mapa como um registro da experiência, capaz de anunciar questões e provocar interpretações a partir da produção das subjetividades⁶ e, conseqüentemente, de territórios. O mapa, nesse sentido, pode abrigar as diversas camadas que são sobrepostas durante a caminhografia atenta pela cidade: os cheiros, o clima, as indagações, os pensamentos, os atravessamentos, o relevo... anunciando possibilidades de constituição e de intervenção na e da cidade que tocam o material e o imaterial. O mapa caminhográfico acolhe tudo o que interfere. Assim, escrever um mapa traz pulsões revolucionárias que, mesmo quando coletivas, são íntimas. Procura desafiar as estruturas coloniais internalizadas e reivindicar as subjetividades como processo de libertação e construção de identidades autênticas e independentes, no sentido proposto por Frantz Fanon (1968).

6 . A produção de subjetividade, de acordo com Suely Rolnik (2018), refere-se aos processos pelos quais os indivíduos constroem suas identidades, afetos, desejos e modos de existência em relação ao contexto social, político e cultural em que estão inseridos. Ela explora as dinâmicas em que a subjetividade é moldada, influenciada e transformada por fatores sociais, históricos e coletivos.

Essa perspectiva dialoga com o Tropicalismo, movimento brasileiro dos anos 1960 que mesclava colaboração, antropofagia cultural e crítica à hierarquia artística. Assim como em *manifestações coletivas* de Lygia Clark (e.g., *Baba Antropofágica*, 1973), a escrita-coletiva valoriza a participação e a indeterminação, desafiando estruturas coloniais tanto na produção de conhecimento quanto na criação artística.

Inspirada em abordagens pedagógicas decoloniais, como as de Catherine Walsh (2017), Paulo Freire (2003) e bell hooks (2013), a escrita-coletiva, junto à caminhografia, parte do diálogo e da troca de ideias como fundamentos para a construção conjunta do conhecimento. No entanto, longe de ser um processo harmonioso, essa prática está marcada por dissensos e contradições, inerentes à coexistência de subjetividades plurais. Como aponta Chantal Mouffe (2011), o conflito é constitutivo do político, e os coletivos — sejam artísticos, pedagógicos ou sociais — são espaços onde hierarquias, silenciamentos e disputas de poder se manifestam,

exigindo negociação constante. Na caminhografia, por exemplo, o ato de mapear coletivamente revela não apenas a diversidade de perspectivas, mas também tensões entre narrativas hegemônicas e marginalizadas, como evidenciado no projeto *Mapas Colaborativos* do Instituto Pólis (2017), que documentou conflitos entre moradores e gestores públicos em áreas periféricas de São Paulo ao mapear demandas por infraestrutura e direitos urbanos (Instituto Pólis, 2017). Assim, o interculturalismo⁷ aqui não se reduz à mera celebração da diferença, mas envolve um *choque de mundos* (Rivera Cusicanqui, 2010), onde a emancipação só é possível através do reconhecimento crítico das assimetrias e da luta por espaços de fala equitativos.

7 O interculturalismo, neste contexto, é entendido como um processo conflitivo, seguindo a perspectiva de Walsh (2017) e Rivera Cusicanqui (2010), que destacam a necessidade de enfrentar as hierarquias coloniais nas dinâmicas de diálogo.

Essa abordagem questiona hierarquias de conhecimento e promove uma análise crítica das relações de poder presentes nas narrativas sociais. Ao construir mapas-escrita coletivos, surgem narrativas mais inclusivas, porém marcadas por tensões e negociações entre perspectivas hegemônicas e marginalizadas. Assim, contribui-se para a decolonização do imaginário coletivo, desafiando visões dominantes e integrando experiências silenciadas pelas dinâmicas coloniais.

Por que escrever a experiência?

Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia (Anzaldúa, 2000, p. 230).

Propondo a escrita como uma ferramenta de enfrentamento, Glória Anzaldúa, escritora chicana, negra e lésbica, destaca a importância das relações significativas tecidas neste ato, tanto para

a constituição de si como dos outros. Nesse sentido, a escrita deve buscar o particular na busca por elucidar um momento histórico e político específico, que diga sobre os sujeitos, mas também sobre o território em que operam. “Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso. Sintam seu caminho sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais — não através da retórica, mas com sangue, pus e suor” (Anzaldúa, 2000, p. 205). A gramática, a estrutura e a própria determinação das palavras podem ser ultrapassadas. Escreve-se para criar novos conceitos, visando à emergência de uma experiência local, ainda não significada, que busca em si mesma a significação através da linguagem.

Na caminhografia, não se escreve, ao menos em um primeiro momento, a partir de autores acadêmicos ou literários – muitas vezes reprodutores da colonialidade⁸. Mas, sim, a partir da vivência na própria cidade⁹. Portanto, escreve-se uma experiência coletiva, integrada de cidade, onde não há separação entre teoria e prática, pesquisa e vida, política e identidade. Escreve-se com consciência polivalente e a partir de uma prática transversiva que ocupa uma posição de deslocamento dos processos colonizadores (Anzaldúa, 1987).

Compreende-se a possibilidade de narrar os múltiplos territórios que compõem uma cidade – ou, ainda, as múltiplas camadas que produzem as cidades –, em especial, as cidades pequenas e médias, como o caso de Pelotas, de Santa Maria e de outras cidades gaúchas (brasileiras), uruguaias e argentinas, em um movimento destoante da colonialidade das metrópoles e das capitais¹⁰. “O desejo do pensar do interior muitas vezes é o pensar da capital, já é ser capital; quer agregar-se a ele, somar-se, uniformizar-se, diluir-se, tornar-se um anônimo na capital” (Fuão, 2022). É tarefa daqueles que pensam, planejam e projetam as cidades enfrentar essa lógica e romper com a capital-centralizadora-razão. Encontrar e emancipar formas revolucionárias, selvagens e não domesticadas é um desafio, sobretudo no ambiente universitário. Mas caminhar pelas ruas tem gerado a desestabilização da ordem e a destituição

8 Coelho, M. (2020). *Cartografias Dissidentes: Conflitos Urbanos e Narrativas Periféricas*. Editora Olhares.

9 O termo “colonialidade” emergiu como um conceito de destaque nos estudos pós-coloniais e na teoria crítica, com especial referência ao trabalho do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005). Quijano argumenta que a colonialidade é um fenômeno que vai além do período histórico do colonialismo e não desaparece simplesmente com a independência ou decolonização dos países colonizados. Ele destaca a importância das estruturas de poder, dominação e exploração estabelecidas durante o colonialismo, que continuam a moldar as relações sociais, econômicas e culturais até os dias atuais. A colonialidade é uma forma de perpetuação do colonialismo evidente nas hierarquias raciais, na exploração econômica e na marginalização de culturas e conhecimentos não ocidentais, entre outras dinâmicas opressivas. A compreensão da colonialidade convida à reflexão sobre as profundas e duradouras consequências do colonialismo e à busca de caminhos para superar e decolonizar essas estruturas opressivas.

10 “A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genúinos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (Mignolo, 2008, p. 290).

das certezas, o que gera o enfrentamento dos processos de embranquecimento e de uniformização que são cotidianamente reproduzidos academicamente pelos corpos majoritariamente brancos e elitizados que acessam a universidade pública, pouco atualizando as perspectivas de pensamento e de projeto para a cidade.

As escritas caminhográficas: experiências pregressas

A escrita-coletiva vem sendo utilizada nas disciplinas e nas oficinas de Caminhografia Urbana desde o princípio da prática. Nas muitas caminhadas cartografadas pelo grupo de pesquisa, a caminhografia e a escrita-coletiva permitiram a criação de diferentes textos. Por anunciar tudo o que já foi mencionado, essas caminhadas e escritas vêm acompanhando outros registros e dinâmicas incorporados à prática. Essas ações acontecem em ordens distintas e, por vezes, se sobrepõem ou são enlaçadas por outras ações.

Normalmente, a escrita acontece durante e depois da experiência *in loco*, onde tomam forma as ações de: caminhar e jogar o território; registrar individualmente a vivência e escrever/ler coletivamente a experiência... A mudança nas operações, no corpo que caminha (quem, onde, como, quanto... quando?) e no objetivo da caminhada alteram as criações e os desdobramentos do processo, criando pistas diversas a partir de diferentes tomadas para o planejamento das cidades (ou outros fins que se pretenda).

Caminhar expandindo o andar para uma prática de intervenção, como uma forma de habitar e compreender um território e a inserção desse corpo nesse território (Fig. 1). Caminhar para mapear: desenhar, fotografar, filmar, dialogar, escrever na relação entre espaço e corpo atento, registrando o que tenciona o pensamento. Caminhar em grupo para gerar assembleia e resistência. Para dialogar com as diferentes reivindicações que

a diferença produz; para mapear as possibilidades de um porvir democrático e gerar interferências e alianças, colocando o corpo à prova e desvelando as possibilidades da vivência na cidade em coletivo.



Fig. 1 - Caminhografia pelo bairro Porto de Pelotas com a Turma de Teoria I. (Fonte: dos autores, 2022).

Interagir com a cidade mexendo com seu significado, sua direção, sensação, interpretação e intenção. Podemos conversar com alguém que encontramos pelo caminho, expressar nossas ideias através de escritas urbanas, saborear algo, coletar objetos (Fig. 2), realizar pequenas intervenções urbanas, colar um adesivo, trocar a posição de algo, entre outras ações.

Essas ações reverberam práticas de artistas como Hélio Oiticica, cujos *Parangolés* (década de 1960) convidavam o público a caminhar e dançar em espaços urbanos, dissolvendo fronteiras entre arte e vida. Já Lygia Pape, em *Divisor* (1968), realizou intervenções coletivas no Rio de Janeiro, onde participantes compartilhavam um grande tecido enquanto caminhavam, criando uma metáfora de resistência

pergunta¹¹ permite uma cartografia em que a experiência é tida como temática central (o que é a experiência e o que faz parte dela é proposto por cada um).

Utilizando o *método da prancheta* que é passada de mão em mão, escreve-se sem atribuição de autoria, permitindo que o coletivo expresse e reitere os afetos que lhes foram apresentados durante a experiência. A não autoria das escritas, tem sido fator de incentivo àqueles que se retraem diante da folha em branco por medo. Os autores da escrita são todos aqueles que a escreveram e não existe um momento de revelação.

A escrita não tem tempo pré-definido; pode-se escrever por minutos contados ou rodar as pranchetas de acordo com as necessidades das caminhógrafas. Escreve-se o que vem à mente e passa-se a prancheta para o próximo. Em geral, o tempo prolongado de escrita permite a comparação entre o que já foi escrito e o que se escreverá, abrindo espaço para a insegurança. O tempo curto gera um texto com menos ordem e mais vibração. É um texto sem palavras medidas e com mais espontaneidade (Fig. 3). Quem propõe a escrita deve estar atento para que a dinâmica permita a escrita fluida, incentivando a sua aceleração ou desaceleração. Cada coletivo terá duração e condições únicas de produção da escrita-coletiva.

Se o grupo for pequeno, apenas uma prancheta será suficiente. O silêncio do grupo enquanto apenas uma pessoa escreve é também parte da prática, assim como a expectativa de espera. Essa tensão é disparadora de significações. Se o grupo for grande, a dinâmica pode acontecer com várias pranchetas circulando ao mesmo tempo e o resultado pode ser unido ao final, gerando uma só escrita. As escritas podem ser todas sobre a mesma temática "título" (e não pergunta) ou, dependendo do roteiro de pesquisa, abarcar diferentes questões. Os textos gerados, ao final, podem ser unidos e remontados, proporcionando leituras heterogêneas do território e, por consequência, uma remontagem de problemas e criações.

11 Todo povo colonizado toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será (Fanon, 2008, p. 34).

Você se sente pertencente à cidade? Eu não,
respondeu a mulher que comi rãva - "Morei aqui
há 35 anos e não me sinto parte do lugar."

Jem pessoas que vivem sem pertencer, eu não,
quando não pertencei. parti! SOU SER PENSANTE,
CORPÓREO, MUTANTE, PRODUTO DO MEIO. EU PERTENÇO A
CIDADE, ASSIM COMO A CIDADE PERTENCE A MIM. CORPO
CALADO E MENTE INQUIETA. SERÁ QUE ESTOU PRESENTE
~~NO~~ NO PRESENTE? VEJO A CIDADE FRAGMENTADA.

A CIDADE DE QUEM? NESSE PERCURSO COM CERTeza A FAIXA
DO PEDESTRE NÃO O PERMITIA SEGURANÇA NEM
ESPACOS... O ENCLAUSTRAMENTO DO SER QUE
TRANSITA PERIFÉRICO A MAIORIA VIÁRIA, ÀS VEZES REFORÇADA
POR AMBIBRADOS, ALI LIMITAVA-SE PELA VELOCIDADE
E RITMO DOS CARROS QUE FAZIAM DAS PESSOAS
A PÉ INVISÍVEIS, era um constante estado de alerta,
o fluxo de peícules rápido, intenso, energético. A faísca centra
um pouco mais tranquila, colgado, cicloria, regulação.
O barulho era intenso, não havia sossego. Nos o comu-
nhade deveria seguir, olhar e escutar além dos limites
dos relíquios, o dia quente, muita sede e o amantiza
do local que vivemos nos encontramos, porém cada vez
mais distante.

Fig. 3 - Escrita-Coletiva parte da caminhografia pelo bairro Areal em Pelotas com a
Turma do PROGRAU/2019. (Fonte: acervo da pesquisa, 2019).

A escrita-coletiva pode ser feita:

1) Durante caminhadas: Caminhar, parar, escrever, caminhar. Pode-se parar várias vezes durante o percurso por tempos diferentes. Normalmente, essas caminhadas produzem mapas que enumeram os pormenores da caminhada e as características do trajeto. Os cinco sentidos são muito valorizados nessa narrativa. Diversas vezes, os acontecimentos são descritos tal qual ocorrem, apenas como dado, sem problematização ou crítica produzida a partir de sua operação no contexto.

2) Imediatamente após as caminhadas: escreve-se o mapa da experiência como uma conclusão parcial da ação. O todo costuma aparecer na caminhada enquanto percurso. Nessa escrita, o senso de localização importa. Podem-se reconhecer os principais acontecimentos materiais e imateriais do percurso e formular uma imagem do território.

3) Dias após as caminhadas: escreve-se como a experiência a partir de um olhar mais significado-colonizado. O que eu vi e senti é misturado, gerando um mapa sobre a experiência já subjetivada e comprometida com quem eu sou e o que eu penso no mundo. O mapa perde alguns atrativos qualitativos e a espontaneidade, mas pode ganhar uma espessura política e identitária alargada. Os acontecimentos geram desdobramentos e pensamentos que precisaram de decantação para aparecer e aqui, pelo tempo dilatado entre caminhada e escrita, aparecem.

Os textos podem ser escritos também após um *calendário de caminhografias* como uma conclusão geral das movimentações. Quando assim, costumam revelar os percursos mais e menos desagradáveis, pondo as experiências dissonantes em corroboração. Vale salientar que a série de caminhadas pode objetivar cartografar um grande território extensivamente – cada dia caminhografo uma parte do todo; ou intensivamente – caminhografo um território



Fig. 4 - Leitura da escrita-coletiva parte da caminhografia pelo bairro Porto de Pelotas com a Turma do PROGRAU/2019. (Fonte: dos autores, 2019).

Após a escrita-coletiva, o texto é lido em voz alta, o que incendeia a sua potência (Fig. 4). *Ler em voz alta* é pronunciar as vozes conjuntas, remixadas, em prol de um discurso transversivo. Especialmente em contextos de línguas não dominantes ou minoritárias, é uma forma política de afirmar essas vozes e desafiar a hegemonia do conhecimento. Ler em voz alta é o momento de compartilhamento e de afirmação da subjetividade coletiva. É quando muitos dão-se conta do que viveram e percebem o quanto isso destoa ou corrobora com o processo das outras caminhógrafas. Exercitar a escuta é também exercício de atenção, sempre pertinente para as caminhógrafas.

O que descobrimos a partir da escrita-coletiva

Durante a prática de escrita e a leitura coletiva, é possível criar e expressar subjetividades a partir da experiência do corpo na cidade. Esse encontro entre o organismo e o ambiente questiona ideias preestabelecidas, abrindo caminho para novas formas de organizar a cidade, as pessoas, as coisas e a vida urbana. Nesse processo, as interações coletivas e a troca de conhecimentos proporcionam um terreno fértil para a transformação social, desafiando normas e construindo narrativas mais inclusivas e empoderadoras.

1) O *inconsciente* individual-coletivo é afetado pela atividade da escrita-coletiva. Ao envolver-se no processo de escrita-coletiva, os participantes podem explorar e expressar de forma conjunta ideias, emoções, memórias, sonhos e narrativas presentes em seus inconscientes individuais e coletivos.

A escrita-coletiva cria um espaço para a partilha de experiências, perspectivas e conhecimentos, permitindo que os participantes se conectem em um nível mais profundo. Essa colaboração e interação podem abrir portas para a emergência de conteúdos como desejos, medos, traumas e aspirações. Também pode proporcionar maior consciência e compreensão dos padrões culturais, sociais e políticos que influenciam o inconsciente coletivo, atingindo os domínios psíquicos e emocionais. Pela escrita-coletiva, é possível desafiar as narrativas dominantes, decolonizando o inconsciente e trazendo à tona aspectos ocultos ou reprimidos nos âmbitos individual e coletivo. Suely Rolnik (2018) enfatiza a importância do desvendamento de subjetividades decolonizadas como forma de dismantelar as estruturas colonizadoras que moldam nossa subjetividade.

Essas emoções, que podem se manifestar de diversas formas e gerar subjetividades através de empatia, inspiração, alegria, tristeza, raiva, reflexão, entre outras, não podem ser completamente explicadas, mas tornam-se elementos potentes de mobilização e transformação social e política. É como se, de certa forma, a escrita-coletiva colocasse em assembleia as reivindicações pormenorizadas, transformando-as em

pautas do grupo todo. Em certos momentos, esse poder é capaz de fazer o grupo chorar, gargalhar ou abraçar-se no decorrer da leitura do texto produzido. Durante algumas experiências, percebemos a intensidade e o poder do inconsciente emocional em ação (Fig. 5).

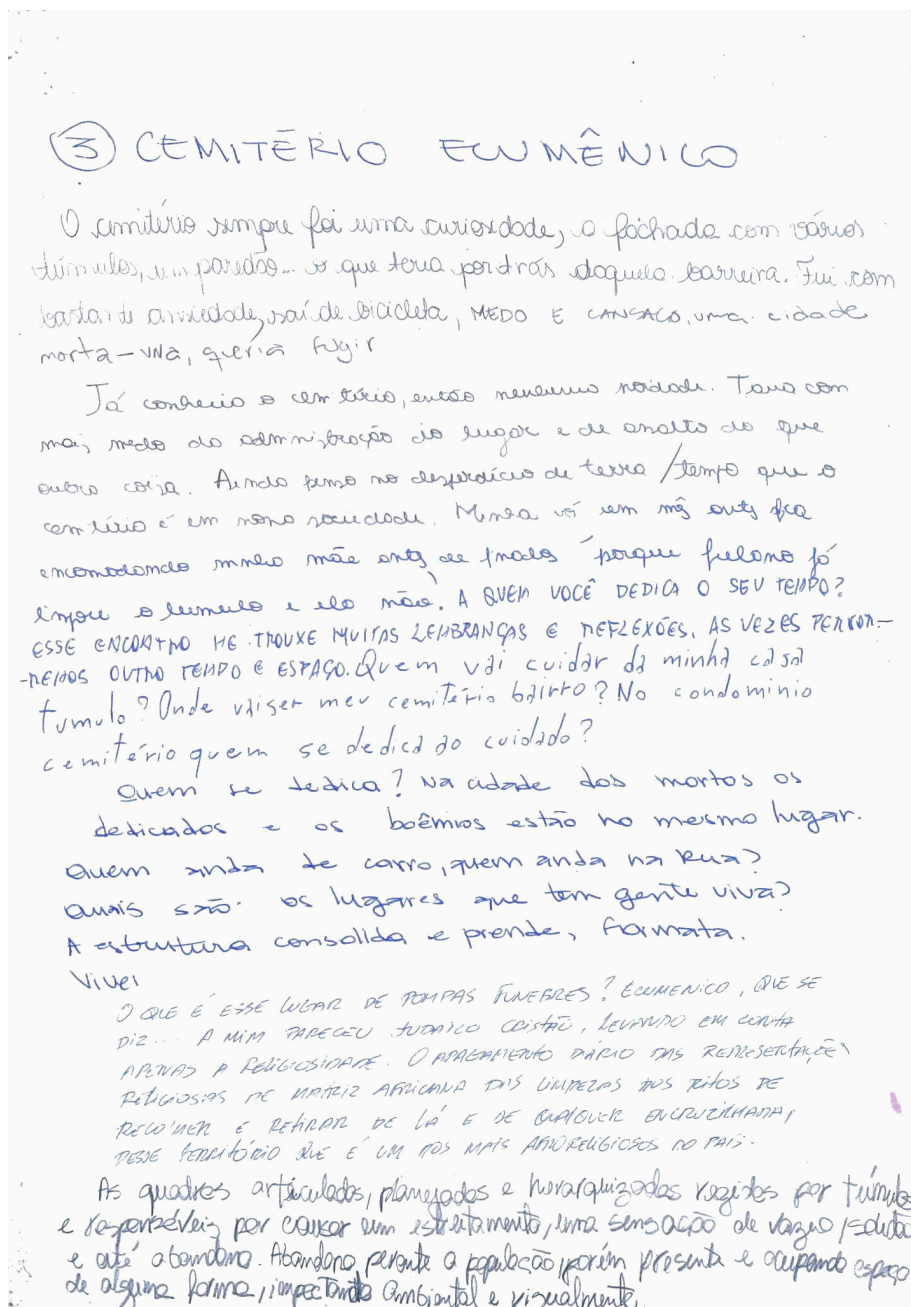


Fig. 5 - Trecho de escrita-coletiva parte da caminhografia pela zona central de Pelotas com a Turma do PROGRAU/2019. (Fonte: dos autores, 2019).

2) As *sensações* e os *sentidos* são aflorados nas escritas-coletivas, bem como as relações espaço-temporais do clima e das temporalidades percebidas. Em certas ocasiões, vemo-nos impulsionados ou exaustos pela caminhada, com nossos corpos marcados por sensações intensificadas por todos os sentidos, proporcionando uma narrativa consciente corporalmente.

A visão nos permite observar os ambientes ao redor, as ruas, as calçadas, as praças, os detalhes arquitetônicos, as pessoas e os objetos que experimentamos. A audição percebe e escreve uma variedade de sons, como o canto dos pássaros, o ruído do trânsito, o vento nas árvores ou o som dos nossos passos. Pelo tato, a brisa ou o vento, a chuva e o sol moldam a temperatura sensível do dia. Caminhamos com os pés – e os sapatos – e podemos sentir o chão e as texturas das superfícies que tocamos. O olfato lê o cheiro bom do café ou do bolo assando, o aroma das flores, o cheiro da chuva molhando a terra, o lixo no terreno baldio, o odor forte do peixe nas peixarias, o cheiro de esgoto nos canais abertos e nas vielas... sendo capaz de ativar memórias e de realizar associações. O paladar pode ser proporcionado por alimentos e bebidas: frutas silvestres encontradas nas praças e ruas, a água que matou a sede naquela torneira achada em um jardim, a cerveja gelada no meio do percurso etc.

Gloria Anzaldúa (2000) enfatiza a importância de reconectar a terra às sensações do corpo na contemporaneidade, para decolonizar a mente e o espírito. Sentir essas sensações, escrever, lê-las e respeitá-las. Caminhografar, às vezes descansar, parar, sentar ou dormir o corpo biológico, respeitando os limites e "cansações" que a atividade física do caminhar acentua. Caminhografar para ascender o corpo e escrever de corpo atento, ofegante, suado, presente (Fig. 6).

...a bruta no Congo aos apuros do 97. 150
Caminhamos até nos perdermos. Chegamos em lugar onde as
casas alternavam entre casas de madeira e alvenaria, entra-
mos em um beco que a moça nos fez voltar.

Onde tinha final, fomos impedidos de passar, mas logo
vimos que era uma estrada sem fim, bem equipada e sinali-
zada, num vazio urbano. Barreiras na busca por uma
saída. O vazio não é vazio.

CAMINHOS QUE LEVAM AO DESTINO, CAMINHOS QUE TE LEVAM A
LUGAR NENHUM, CAMINHOS PROIBIDOS, EXPANSIVOS E COMPRIMIDOS, ATRAVÉS
DEUS SE CONFORMAM AS NOVAS VIDAS HUMANAS, SE ORGANIZAM
QUASE NOS CONTORNOS DOS CAMINHOS, CAMINHOS SÃO EIXOS
PRINCIPAIS DA CIDADE! A borda do espaço construído
aborda a expansão da cidade.

SAIMOS DA AVENIDA, UM BARRIO ESTRANHO COM CASAS ESQUISITAS
UM CASA COM A INCLINAÇÃO DO TELHADO TÃO ALTA QUE PARECIA
UMA GREJA. CASAS COM MATERIAIS QUE NÃO COMBINAM, CASAS
RACHADAS, TELHADOS ESQUISITOS. A MORADORA SEM NOÇÃO NÃO
NOS DEIXOU ATRAVESSAR SEU TERRENO PARA CHEGAR AO
VÁZIO URBANO. AQUI, UM NOVO AGLOMERADO DE CASAS
A SURTIR ALGUMAS PLANTAS NEM PARECEM ESTAR

CRESCENDO, E TUDO ESPERA O MOMENTO CERTO DE "SE
DESENVOLVER". Preenchendo os espaços na busca por
algum vazio. A infraestrutura aborda as bordas.

Caminhamos por lugares com limites
definidos no chão, becos sem saída,
recalculamos a rota, refizemos os caminhos
o espaço construído nos impõe os seus limites.

Fig. 6 - Trecho de escrita-coletiva parte da caminhografia pela zona Moacyr/Vazio em Pelotas com a Turma do PROGRAU/2022. (Fonte: dos autores, 2022).

3) *A florestania* nas cidades. Percebe-se, na produção da escrita-coletiva, uma busca pela naturalidade da vida, do ambiente natural em detrimento do artificial-cidade, da ruralidade pelo urbanizado.

Nas escritas, as sensações de tranquilidade, conforto térmico e sonoro e paz normalmente são vinculadas à presença da natureza em diversas proporções. Uma orla inteira ou as pequenas presenças, no capim que cresce em uma calçada ou nas plantas que teimam em crescer nas arquiteturas abandonadas. Krenak (2022), em aula para arquitetos e urbanistas¹², diz que perceber a florestania¹³ nas cidades implica em reconhecer a natureza como parte intrínseca de nossas vidas e buscar formas de viver e sonhar em harmonia com ela dentro do contexto urbano, reconhecendo que somos também rio, campo, mata, monte, floresta¹⁴. Essa consciência pode levar a práticas mais sustentáveis e à construção de cidades mais equilibradas e saudáveis, que respeitam e valorizam a interdependência entre seres humanos e natureza, constituindo um ambiente onde o inconsciente, o social e o ambiental estejam relacionados. O desejo de florestação aparece como desejo por mais espaços públicos, livres e/ou arborizados. Além disso, trechos de rios, águas e orlas costumam ser também revelados como espaços de tranquilidade e desaceleração nas escritas, o que reitera a importância de nos atentarmos à necessidade de habitarmos espaços menos concretos (Fig. 7).

12 Pode-se fazer perguntas, mas sugere-se que essas sejam sempre abertas e não restritivas. Em nossas caminhografias, percebemos que as perguntas não são boas e tendem a circunscrever limites à escrita-coletiva, gerando uma narrativa pouco flexível e repetitiva.

13 DAU PUC-Rio. (2022, agosto 19). *Aula inaugural 2022.2 com Ailton Krenak* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4Sh8G-t6VGuE>

14 “No final dos anos 80, começo dos anos 90, o discurso da florestania foi alargando como uma afirmação de possibilidade de vida cidadã dentro da floresta. Esse termo nasceu do movimento social com Chico Mendes, com a Aliança dos Povos da Floresta que a gente integrou junto com os indígenas, com todo mundo que estava na defesa da floresta”, explica Krenak (Cólón, 2022).

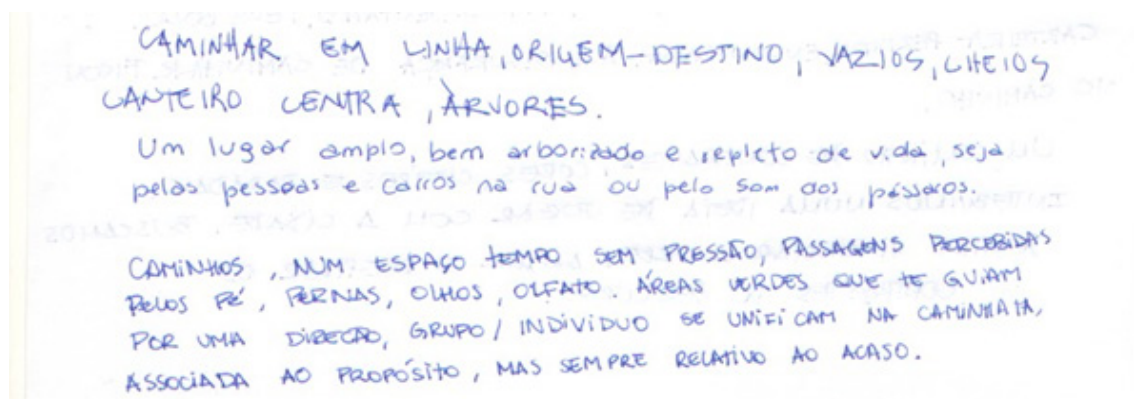


Fig. 7 - Trecho de escrita-coletiva parte da caminhografia pela zona Catedral/Cerqui-nha em Pelotas com a Turma do PROGRAU/2022. (Fonte: dos autores, 2022).

4) O *minorizado* e *maldito* ganha voz nas escritas-coletivas. Uma outra compreensão das coisas, daquilo que não tem explicação, mas é vivido e apagado. O maldito, aquele que não é dito!

São descritas outras representações não hegemônicas, como o pixo e as escritas urbanas, os restos, os moradores e animais de rua, as práticas de sobrevivência nas ruas – camelôs, ambulantes, traficantes, guardadores de carros, prostitutas, entre outros. Isso inclui os povos indígenas, afrodescendentes, LGBTQIAP+, pessoas com deficiência, migrantes, mulheres e muitos outros. Os outros.

Quando escrevemos sobre essas vidas marginalizadas e discriminadas, descrevemos estruturas sociais complexas, perpetuadas por desigualdades e injustiças. Escrevendo, dizemos sobre eles – e denunciemos e dialogamos sobre as estruturas coloniais, e enfrentamos os estereótipos, estigmas, racismos e outras formas de opressão (Fig. 8).

AS PESSOAS PARECEM ACEITAR E RECIPIR (AO MESMO TEMPO) COM O LIXO NA RUA. UM ESPAÇO QUE DEMONSTRA CALMARIA E SOLITUDE

"Lixo e Luxo!" Pessoas curiosas que nos perguntam quem somos. Muitas cores na Vila Operária.

Território e suas histórias, comuns na construção de características comunitárias por trás da ordenação da cidade formal, informal. A ordem depende dos ocupantes. Os vizinhos coexistem entre a casa velha e o barraco novo.

COMUNIDADE EXPRESSIVA ATRAVÉS DA CONSTRUÇÃO CIVIL; AS FORMAS VARIADAS, OS ÂNGULOS, AS CORES E MATERIAIS CONFORMAM UM NÚCLEO ÚNICO.

O que, na visita passada eram casas tombadas, aqui são barracos. Os marcos de portas e janelas altas, agora empenados, aqui são madeira quebrada e ferros degradados. Muitas anáforas contadas e espaços desconhecidos. O andar desconhecido trouxe descobertas infundadas.

Fig. 8 - Trecho de escrita-coletiva parte da caminhografia pela zona Doquinhas em Pelotas com a Turma do PROGRAU/2022. (Fonte: dos autores, 2022).

Aníbal Quijano (2005) e Maria Lugones (1990), ao estudarem os movimentos indígenas e feministas na América Latina, corroboram quando compreendem a possibilidade do diálogo para anulação e revolução desses estigmas. Também é possível que percebamos marginalizações geradas por conceitos que por nós são dados, como a ideia de centro. Nas experiências em Pelotas, o centro não é apenas o território da multidão, do comércio intensivo e do alto tráfego de veículos; ele coexiste com um centro periférico, bucólico, das trocas e da lentidão, que invade a zona do centro da cidade pelas noites e aos finais de semana.

5) A escrita-coletiva como *ato performático*, que vai além da produção textual. A performance como escrita-coletiva pode acarretar uma série de efeitos e consequências, criando um espaço de interação, colaboração e expressão conjunta em assembleia.

A reunião do grupo nas ruas passa por uma demanda corporal, "por um conjunto de vidas mais vivíveis" (Butler, 2018), que acontece quando em assembleia caminhamos e escrevemos. A performance, ainda que menor, de caminhar pela cidade para viver, sentir e cartografar abre um leque político que pode contribuir para a reivindicação do direito de existirmos enquanto corpos decolonizados. Segundo Butler (2018, p. 35), "a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos". Uma disputa que engloba direitos étnicos, raciais, sociais e também selvagens, de encontro à domesticação moderna-capitalista.

O ato performático da escrita e leitura coletiva pode incluir: conectividade e inclusão, a partir do senso de coletividade dos participantes em um processo onde vozes individuais criam um todo formado às vezes por ideias desconexas, mas que se conectam; grito na escrita, fortalecendo o senso de agência do individual para o coletivo, ampliando a capacidade de afetar o ambiente; transformação e desafio das normas, organizações, questionando ideias dominantes, oferecendo perspectivas e abrindo espaço para narrativas marginalizadas e silenciadas; permissão, na escrita, para o diálogo entre ideais, em um vai e vem de opiniões e atravessamentos inimagináveis,

ampliando-os ao conhecimento coletivo; e impacto e engajamento público porque permite que a ação de escrita seja realizada no espaço público, na rua, alcançando os passantes e os curiosos, viventes mais diversos da cidade (Fig. 9-10).

SER CENÁRIO OU NÃO, O ESPAÇO EXISTE E TRANSGREDI-LO
É UMA FORMA DE OCUPAR. SENTIR O VAZIO É UMA
OCUPAÇÃO.

Fig. 9 - Trecho de escrita-coletiva em caminhografia até o Parque Una em Pelotas com a Turma do PROGRAU/2019. (Fonte: dos autores, 2019).



Fig. 10 - Leitura da escrita-coletiva/Piquenique parte da caminhografia pela zona Colina do Sol/Treptow em Pelotas com a Turma do PROGRAU/2022. (Fonte: dos autores, 2022).

Considerações finais

A escrita-coletiva permite a comunicação de muitos mundos e compreensões de cidade, principalmente enquanto procedimento da caminhografia urbana. Escrever e pensar a cidade a partir de múltiplos territórios não centrais ou capitais permite o descobrimento de vivências outras e de outros inconscientes: mais alienadas, mais potentes, resistentes, indiferentes, racializadas, emotivas, caladas, revolucionárias, autogestionadas, que destacam a importância da enunciação coletiva.

A caminhografia e a escrita-coletiva transcendem os limites da universidade, encontrando uma potência de relevância em projetos de extensão e podendo desdobrar-se em cartografias sociais em cidades médias e pequenas. Nessas iniciativas, a escrita é uma ferramenta poderosa para engajar a comunidade e evidenciar as vivências e perspectivas locais que considerem os territórios subjetivos e modos de vida. A própria leitura da escrita pode ser ampliada e debatida pela comunidade, despertando possibilidades de existência na cidade e com a natureza. Através da participação ativa de diferentes atores sociais, como moradores, ativistas e pesquisadores, ela torna-se um meio para explorar questões complexas, contribuindo para a organização ecológica, política e social.

Quando utilizada fora da universidade, com grupos não acadêmicos, a escrita-coletiva pode despertar inimagináveis desdobramentos, contribuindo de fato para a decolonização do pensamento hermético e idealizado. Tem-se a consciência de que tão mais decolonial será o texto quanto for o grupo. A caminhografia gerará um mapa mais versátil se for composta por um grupo múltiplo, transversal e plural: crianças, adolescentes, idosos, populações tradicionais e indígenas, pessoas de diversas etnias, crenças e sexualidades, estudantes, artistas, médicos, secretários, garis, vendedores, professoras... Devemos sempre estar atentos ao que menoriza o menor e o minorizado, e o que isso

pode denunciar para nós, para compreendermos o lugar de ação e de emancipação que cada um pode ativar.

A escrita-coletiva, em grupos, pode gerar dinâmicas de escuta mútua, mas não garante equidade. Ao compartilhar sentimentos, experiências e medos como questões comuns, expõe-se a complexidade de negociar vozes divergentes em um espaço sujeito a disputas de poder. A ausência de autoria individual não elimina hierarquias: corpos marginalizados podem ter suas identidades apagadas ou silenciadas na suposta neutralidade do coletivo. Há risco de que a própria prática reproduza exclusões, especialmente quando não há mecanismos críticos para confrontar assimetrias já existentes. A atenção às relações de poder é indispensável.

Ao integrar referências de artistas brasileiros que transformam o caminhar em ato estético e político, reforça-se o potencial decolonial da caminhografia. Obras como *Caminhando* (1964) de Lygia Clark — onde o ato de cortar uma fita Moebius durante uma caminhada simboliza a descoberta contínua — ou as intervenções urbanas de Grupo Viajo Sem Passaporte (década de 1980) em São Paulo evidenciam como a arte pode ser um veículo para reivindicar cidades mais justas. Esses diálogos ampliam o escopo da pesquisa, situando-a em uma linhagem crítica da arte engajada latino-americana.

Por fim, compreende-se que cartografar é sempre uma tática de controle e uma simplificação do mundo e da experiência. A caminhografia tem se dedicado a ampliar as formas de apresentação dos temas e conflitos dos corpos na cidade, mas seus resultados ainda são limitados. Muito porque, como uma prática dissidente, a todo tempo, encontra limites já compactuados que se esforçam em perpetuar-se. Caminhografamos para caminhar e escrever, dissuadir, mas estamos verdadeiramente dispostos a isso? Caminhografar é sempre estar na beira, no incerto. É querer habitar o verde, mas andar pelo asfalto. É uma vontade de performance e uma experimentação de multidão. Dói, pede curiosidade, imaginação, coragem. Dá trabalho. Leva tempo.

A cidade é sempre colonizada por alguém ou alguma coisa, desde a sua formação. Ela é a própria centrífuga da capitalização. Decolonizar a cidade parece "insonhável", sobretudo o modelo de cidade moderna que nos é apresentado. É preciso escrever-sonhar-sentir-gritar-florestar-denunciar-ocupar-coletivamente a cidade, uma de-cidade, para que possamos sonhar novas formas de viver que compreendam que somos muitos e todos partes da terra.

Agradecimentos

A todos os pesquisadores, estudantes, bolsistas e comunidades que participaram das caminhografias entre 2011 e 2023.

Aos financiamentos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do RS (FAPERGS) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para a pesquisa "Caminhografias Urbanas nos Confins da America do Sul". Ver mais em: <https://wp.ufpel.edu.br/confins/>

Referências

Amaral, A. (2003). *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. Studio Nobel.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.

Anzaldúa, G. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo (É. de Marco, Trad.). *Revista Estudos Feministas*, 8(1), 229–236. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>

Bruscky, P. (2005). *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Catálogo MAMAM, Recife.

Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Civilização Brasileira.

Clark, L. (2014). *Lygia Clark: Da Obra ao Acontecimento*. Org. Cornelia Butler. UFRJ.

DAU PUC-Rio. (2022, agosto 19). *Aula inaugural 2022.2 com Ailton Krenak* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4Sh8Gt6VGuE>

Fanon, F. (1968). *Os condenados da Terra*. Civilização Brasileira.

Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas* (R. da Silveira, Trad.). EDUFBA.

Fuão, F. (2018). *Inscritos no Lixo* [Blog]. Recuperado de <http://inscritosnolixo.blogspot.com/>

Fuão, F. F. (2022). @ Capital. *Pixo: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, 6(20), 20–51. Verão. <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/21992>

Freire, P. (2005). *Pedagogia do oprimido* (42. ed.). Paz e Terra.

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Martins Fontes.

Instituto Pólis. (2017). *Mapas colaborativos: Conflitos urbanos e participação social em São Paulo*. Disponível em: <https://www.polis.org.br/publicacoes/mapas-colaborativos>

Lugones, M. G. (1990). Playfulness, 'world' traveling, and loving perception. In G. Anzaldúa (Ed.), *Making face, making soul/ Haciendo caras: Creative and critical perspectives by women of color* (pp. 390–402). Aunt Lute Press.

Mignolo, W. D. (2008). Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. *Revista Gragoatá*, 22, 11–41, 1º sem. 2007. Traduzido por Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, 34, 287–324.

Mouffe, C. (2011). *On the political*. Routledge.

Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. Luciano Figueiredo. Rocco.

Pape, L. (2003). *Lygia Pape: Tecelares*. Org. Iole de Freitas. Funarte.

Pisar Suavemente na Terra. (2022). Direção e produção: Marcos Colon. Amazônia Latitude Films. (73 min). Estados Unidos/Brasil.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In A. Quijano, *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas* (pp. 117–142). CLACSO.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edições.

Walsh, C. (2017). *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir*. Serie Pensamiento Decolonial. Editora Abya-Yala.

arte :lugar :cidade

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Unicamp
Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UnB
Programa de Pós-Graduação em Artes - UFES
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - USP (São Carlos)

Cooperação institucional:

Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAPLatinoamérica)
Grupo de Estudos sobre Arte Pública - Brasil

Apoio:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

E-mail: arte.lugar.cidade@gmail.com

arte
:lugar
:ciade