



ARTE MURAL E URBANA

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS

RUBENS DE ANDRADE | OSCAR MOLINA PALESTINA
(Orgs.)



POLITICOS
JUGANDO

PAISAGENS
HÍBRIDAS

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

A2786 Arte mural e urbana: trajetórias históricas e migrações transculturais/Rubens de Andrade e Oscar Molina Palestina (Orgs.).--
Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2022.
318 p.: il., 20 x 22cm.
ISBN: 978-65-87833-58-3
Inclui bibliografia.

1. ARTE URBANA 2. ARTE MURAL 3. MÉXICO 4. BRASIL I. Título II. Andrade, RUBENS III. Palestina, OSCAR MOLINA IV. Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas V. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

Universidade Federal do Rio de Janeiro | UFRJ
Centro de Letras e Artes | CLA
Escola de Belas Artes | EBA/UFRJ
Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas | GPPH-EBA/UFRJ

Reitora

Profª. Drª. Denise Pires de Carvalho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

Decana do Centro de Letras e Artes

Profª. Drª. Cristina Tranjan

Diretora da Escola de Belas Artes

Profª. Drª. Madalena Grimaldi

Vice-Diretora da Escola de Belas Artes

Profª. Drª. Larissa Cardoso Feres Elias

Comitê Editorial

Prof. Dr. Esdras Arraes | UFRS

Profª. Drª. Flavia Teixeira Braga | EAU/UFF

Prof. Dr. Guilherme Araujo de Figueiredo | EAU/UFF

Profª. Drª. Jackeline de Macedo | PGPP/FAU-UFRJ - GPPH-EBA/UFRJ

Profª. Drª. Jane Santucci | EBA-UFRJ

Profª. Me. Michelle Meza Paredes | UNAM (México)

Profª. Drª. Michelle Sales | EBA/UFRJ

Prof. Dr. Paulo Afonso Rheingantz | PROARQ-FAU/UFRJ

Profª. Drª. Vera Regina Tângari | PROARQ-FAU/UFRJ

Todos os direitos desta edição são reservados à Editora Paisagens Híbridas e aos autores. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do editores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Escola de Belas Artes - EBA/UFRJ
Av. Pedro Calmon, 550- Cidade Universitária da UFRJ - Rio de Janeiro - RJ, 21941-901
CEP 21941-590 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil
<https://eba.ufrj.br/>



eBa ESCOLA DE
BELAS ARTES
Universidade Federal do Rio de Janeiro



100
CEPE
CENTRO DE
ENSEÑANZA
PARA
EXTRANJEROS
años

PAISAGENS
HÍBRIDAS

ProLUGAR

SERJ
SISTEMAS DE ENSEÑANZA



<https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/>
paisagenshibridas@gmail.com

Projeto Editorial

Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas | GPPH-EBA/UFRJ

Linha de Pesquisa

Dinâmicas urbanas: arte de representação e interpretação das metrôpoles

Projeto gráfico, diagramação, capa

Rubens de Andrade

Revisão dos originais

Oscar Molina Palestina | Jackeline de Macedo | Rubens de Andrade

Ficha catalográfica

Nara Ferreira Oliveira

Imagens das folhas de abertura de capítulos:

Rubens de Andrade

PAISAGENS
HÍBRIDAS
EDITORA

Editora Paisagens Híbridas

<https://ateliendencadernac.wixsite.com/pheditoraeatelier>
editorapaisagenshibridas@gmail.com

ARTE MURAL E URBANA

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS

ARTE MURAL
Y URBANO
TRAYÉCTORIAS
HISTÓRICAS
Y MIGRACIONES
TRANSCULTURALES

RUBENS DE ANDRADE
OSCAR MOLINA PALESTINA
(Orgs.)

PAISAGENS
HÍBRIDAS

1ª Edição
Paisagens Híbridas
2022









SUMÁRIO

- 11 **PREFACIO/PREFÁCIO**
Carlos Gonçalves Terra
- 21 **PRESENTACIÓN/APRESENTAÇÃO**
Madalena Grimaldi
- ARTE URBANO Y MURALISMO A TRAVÉS DE LAS MIGRACIONES
TRANSCULTURALES**
- 25 **ARTE URBANA E MURALISMO ATRAVÉS DAS MIGRAÇÕES TRANSCULTURAIS**
Rubens de Andrade | Oscar Molina Palestina
- 51 **PARTE I | MURALISMO MEXICANO, ANCESTRALIDAD Y RESISTENCIA
MURALISMO MEXICANO, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA**
- EXTRAMUROS: DEL MURALISMO AL ARTE URBANO. UN ACERCAMIENTO
PRELIMINAR**
- 53 **Oscar Molina Palestina**
- HAZME FIGURAR FRIDA: RESISTENCIA VISUAL INDÍGENA DESDE LA ALDEIA
MARACANÃ**
- 83 **Catalina Pérez Meléndez**
- UNA NUEVA MIRADA AL PASADO: EL PROYECTO MURAL DEL HOSPITAL DE HARLEM
(1935-2012)**
- 101 **Marco Polo Juárez Cruz**
- EL MURALISMO MEXICANO EN CHILE Y LA INJERENCIA DE LA ORGANIZACIÓN DE
ESTADOS AMERICANOS EN LATINOAMÉRICA: 1963-1965. UNA POLÉMICA ESTÉTICO
IDEOLÓGICA DE JOSÉ GÓMEZ SICRE CONTRA JORGE GONZÁLEZ CAMARENA Y JUAN
O'GORMAN**
- 123 **Karim Israel Solache Damián**

153	PARTE II HABITAR LA CIUDAD A TRAVÉS DE LAS ARTES VISUALES HABITAR A CIDADE ATRAVÉS DAS ARTES VISUAIS
155	DECIFRA-ME OU TE DEVORO: DESAFIOS DA ARTE URBANA BRASILENSE Aline Stefânia Zim Carla Freitas Pereira Pacheco
173	ARTE MURAL: TRANSFIGURAÇÃO E RESTAURO DO ESPAÇO URBANO E ARQUITETÔNICO Márcia Regina Escorteganha
193	HABITAR POÉTICAMENTE A PAISAGEM URBANA: A ARTE PÚBLICA DO GRAFITE EM PERSPECTIVA Ivaldo Gonçalves de Lima
241	BANDEIRA DE MELLO: MURALISTA BRASILEIRO Marcelo Silveira
261	ARTE MURAL EM FLUXOS URBANOS André Bazzanella
277	A POÉTICA DA ARTE MURAL NA PROCURADORIA GERAL DO ESTADO-RJ E SEU RESTAURO – CRÍTICA E ÉTICA PATRIMONIAL Rubens de Andrade Aldemar Norek
307	AUTORES
312	ÍNDICE REMISSIVO



PREFACIO/PREFÁCIO

ARTE MURAL/ARTE URBANO: UNA INTEGRACIÓN ARTE MURAL/ARTE URBANA: UMA INTEGRAÇÃO

Sólo el arte es útil. Creencias, ejércitos,
imperios, actitudes, todo esto pasa. Sólo
queda el arte, por eso sólo se ve el arte,
porque perdura.
Fernando Pessoa

La palabra mural, del latín *mūrālis*, nos remite a la pintura mural y, en consecuencia, al arte urbano. En las primeras décadas del siglo XX muchos artistas, muralistas y pintores de caballete se esforzaron por insertar las artes en la causa del progreso social. Las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, cuyos temas se inspiraron en gran medida en la revolución mexicana y la teoría marxista de la lucha de clases, son un ejemplo importante de la mezcla de política y arte que caracterizó gran parte de la pintura mural durante sus primeros años.

Al analizar el arte mural del siglo XX, vemos que se desarrolla en varios momentos. El primero, que inició hace una centuria (1922), está ligado a la producción que tiene como punto de partida el desarrollo del México postrevolucionario. Otro de los hitos que destaca en este periodo, y que fue *pari passu* con los conceptos de diseño y estructura de la arquitectura

del siglo XX, es el uso masivo de mosaicos y otros materiales para llevar el muralismo a los exteriores, como lo realizado en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Otro momento extremadamente significativo, tuvo lugar en los Estados Unidos en la década de 1930 y fue patrocinado tanto por el gobierno, como por intereses particulares. Influenciados por el movimiento mexicano, los murales se insertaron en varios lugares del país y en edificios públicos, permitiendo la libertad en las expresiones individuales y experimentales de los artistas, además de la representación de problemas sociales y políticos, aunque algunos de ellos fueron alcanzados por la censura. Entre los muchos artistas cuyas obras estuvieron vinculadas al muralismo se encuentran, Reginald Marsh, Goerge Biddle y Ben Shahn. Este momento de exportación del movimiento mexicano tuvo réplicas en toda América Latina y su influencia incluso alcanzó a otros artistas que experimentaron con formas más abstractas, como Pablo Picasso, quien ejecutó un mural en la UNESCO, en París. Esta obra tiene grandes dimensiones, alcanzando los 100 metros cuadrados, estando compuesta por 40 paneles de madera pintados en acrílico.

A la par de manifestaciones de los movimientos sociales y la renovación de los estilos artísticos en los grandes muros, Maria Carla Prette nos recuerda que la gráfica surgió de una comunicación visual espontánea y de fuerte protesta social. Señala que, lamentablemente, los gráficos a menudo representaban simplemente un acto de vandalismo y apropiación indebida del espacio y el patrimonio urbano. Sin embargo, esta forma de expresión pronto comenzó a asumir el estatus de arte, cobrando mucha mayor importancia en lugares destacados de diferentes regiones de las ciudades.

En la década de 1970 y a la par de la reformulación del movimiento muralista, la gráfica comenzó a convertirse en un fenómeno expresivo en el arte urbano. De forma paralela, los grafitis, cuya derivación original proviene de la palabra grafiti (1863) – una inscripción o dibujo realizado sobre rocas o paredes, en la antigüedad –, fueron adquiriendo presencia en el espacio urbano. Almir Paredes Cunha nos informa que la palabra italiana

graffiti significa dibujo rayado, y que, actualmente, es el término que se ha utilizado para designar palabras o dibujos, a veces obscenos, pintados o trazados en paredes, generalmente en lugares públicos.

Al paso de los años, el grafiti dejó de ser un garabato, un dibujo simplificado, para convertirse en una obra de arte que ha ganado el aprecio de amplios sectores. Al igual que la pintura mural y la gráfica, funciona como una vía de expresión y ha asumido una importancia fundamental. A través de ella, los artistas manifiestan sus sentimientos, sus angustias, su euforia, sus personalidades. Con sus vibrantes colores, los grafiteros consiguen que la mirada de los transeúntes se centre en la obra expuesta.

Con la cultura popular del *hip-hop*, el *graffiti* se introdujo en la mayoría de los países. A Sudamérica llegó un poco más tarde, pero con mucha fuerza en su ejecución, sobre todo en relación a la calidad de los murales urbanos, sean pequeños o grandes. En cierto modo, todas las ciudades latinoamericanas tienen excelentes obras que son hijas del muralismo y del grafiti, con todas sus implicaciones estilísticas y sociales.

Un ejemplo del cambio promovido por el grafiti en Brasil, y que se repitió en varios países de las Américas, es la transformación de algunos paisajes, como los modificados para los Juegos Olímpicos de 2016 en el Bulevar Olímpico, ubicado en la Praça Mauá, en Río de Janeiro. El transeúnte aún se encuentra frente a las obras de varios artistas que dejaron allí sus huellas. Uno de ellos es el mural *Etnias*, considerado el grafiti más grande del mundo. Firmado por Eduardo Kobra, el panel tiene 2.500 m². En representación de los cinco continentes, Kobra hace un trabajo excepcional con colores vibrantes, resaltando lentamente las caras de las personas en la pared. Con rasgos firmes y contundentes, el autor refleja la grandeza del encuentro de naciones en las celebraciones deportivas. Allí están representados los cinco continentes.

Otra obra destacada en el Bulevar Olímpico es la de la artista Panmela Castro. Con sus colores fuertes y características vivas, produce un panel que cubre la fachada de

un edificio, integrando ventanas, puertas y portones. En esta fachada aparece un rostro de mirada penetrante, las finas líneas actúan como largas pestañas y el cabello enmarañado, que cubre parte del rostro, se asocia con los llamativos ojos verdes de su obra.

Cerca de allí, una cabeza de cabello negro ondeante llevada por el viento se materializa en la obra de Rita Wainer. Una mujer joven, cuya blusa intercala rayas azules con el color de la pared, lleva en la cabeza un corazón rojo, que va a juego con su boca roja. La obra se unifica con el soporte, el muro, donde los huecos de las supuestas ventanas parecen formar parte de su composición. A pesar de su mirada melancólica y apasionada, la obra, que se completa con la frase *≈ saudade é Amor ≈ Te sigo esperando ≈*, insertada en un lazo debajo del dibujo, es actual, pero el nuevo bulevar es sólo eso...” el Rio dos enamorados”.

Además de las obras mencionadas, muchos otros murales embellecen la ciudad de Río de Janeiro. La Escola de Belas Artes/UFRJ se esfuerza por mejorar su internacionalización, con la misión de coordinar, ampliar y apoyar las estrategias de globalización de los programas de pregrado y posgrado. Actualmente está desarrollando una red de investigación que también busca incluir el trabajo de profesores y alumnos que estudian arte mural, en cualquier técnica y material (aerógrafos, pasteles, estenciles, aerosoles, etc.), y realizado no sólo en Río de Janeiro, sino también en otras ciudades brasileñas, así como en otros países.

Un ejemplo de la integración con otros países es este libro editado por Rubens de Andrade y Oscar Molina Palestina – *Arte mural y urbano: trayectorias históricas y migraciones transculturales* –, ya que la publicación nos traslada a un ámbito que actualmente se encuentra en rápida expansión con estudios relacionados con el arte mural y el arte urbano.

La obra, en sus diferentes capítulos, se centra en momentos significativos de la historia del arte mural, además de tratar sobre el arte callejero en distintas ciudades.

Dividido en dos partes, la primera presenta textos de investigadores mexicanos, quienes abordan la influencia del movimiento en México y el extranjero, en países como Estados Unidos, Chile y Brasil, a través de la presencia de artistas o íconos contemporáneos como Frida Kahlo.

La segunda parte, desarrollada por investigadores de Brasil, destaca el estado del arte mural y urbano, ofreciendo contribuciones significativas al presentar un panorama vigoroso y actual de estas manifestaciones artísticas en el país. Los aportes consideran aspectos técnicos, didácticos y procedimentales del arte mural y *street art* en cada uno de los recortes temáticos abordados.

La estructura dada a los capítulos permite que se pueden leer de forma independiente unos de otros. La publicación, por tanto, es bienvenida e importante para quienes estén interesados en el estudio del arte mural y los procesos de interacción que se establecen en el paisaje entre las manifestaciones del arte en lo urbano.

Uno de los puntos relevantes de este trabajo es la alianza entre investigadores de México y Brasil, principalmente a través de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escola de Belas Artes/UFRJ, donde la investigación es realizada, sobre todo, por el Grupo de Pesquisa. Paisajes Híbridas - EBA/UFRJ (GPPH). Este encuentro académico debe celebrarse. Y es claro que el trabajo ya está dando sus frutos, integrando la producción artística de ambos países. Iniciativas como éstas permitirán que cada vez más se estudie, se conserve y se restaure el arte mural, poniendo en pie de igualdad a los artistas de renombre con los llamados artistas “marginales”.

Prof. Dr. *Carlos Gonçalves Terra*
Profesor de la Escuela de Bellas Artes
de la Universidad Federal de Río de Janeiro.
Rio de Janeiro, Octubre, 2022.

Só a arte é útil. Crenças, exércitos,
impérios, atitudes –, tudo isso passa.
Só a arte fica, por isso só a arte se vê,
porque dura.
Fernando Pessoa

A palavra mural, do latim *mūrālis*, tem sua origem no século XVI e nos remete à pintura mural e, em consequência, à arte urbana.

Nas primeiras décadas do século XX, muitos muralistas, como pintores de cavalete, se esforçaram para inserir a pintura na causa do progresso social. As obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, cujos temas foram amplamente inspirados na Revolução Mexicana e na teoria marxista da luta de classes, são um importante exemplo da mistura de política e arte, que caracterizou grande parte da pintura mural durante o período.

Ao analisarmos a arte mural do século XX, verificamos que ela se passa por vários momentos.

O primeiro, iniciado em 1922, está ligado à produção que tem como ponto de partida o desenvolvimento do México pós-revolucionário.

Outro momento é o esteve *pari passu* com os conceitos de *design* e estrutura da arquitetura no século XX, utilizando em larga escala mosaicos e outros materiais, para trazer o muralismo

aos exteriores, como aquele realizado na Universidade Nacional Autônoma do México.

A última e terceira fase, de curta duração, mas extremamente significativa ocorreu nos Estados Unidos, na década de 1930, e foi patrocinada tanto pelo governo como pelos interesses privados. Influenciados pelo movimento mexicano, os murais foram inseridos em diversos lugares do país e em edifícios públicos, possibilitando a liberdade nas expressões individuais e experimentais dos artistas, permitindo a representação dos problemas sociais e políticos, mesmo que alguns artistas tivessem tido problemas com a censura. Essa abertura deu um grande impulso artístico à decoração mural. Entre os diversos artistas que tiveram seus trabalhos ligados ao muralismo estão, entre muitos outros, Reginald Marsh, Goerge Biddle, Bem Shahn. Esse momento de exportação do movimento mexicano teve réplicas por toda a América Latina e sua influência chegou até outros artistas, que experimentaram formas mais abstratas, como Pablo Picasso, que executou, em 1958, um mural na UNESCO em Paris. Sua obra, em grandes dimensões, chegou a 100 metros quadrados e foi composta por quarenta painéis de madeira pintados em acrílico.

A par das manifestações dos movimentos sociais e da renovação dos estilos artísticos nos grandes

murais, Maria Carla Prette nos lembra que o grafismo, veio de uma comunicação visual, espontânea, e de forte protesto social. Ainda ressalta que, lamentavelmente, o grafismo muitas vezes representava simplesmente um ato de vandalismo e de apropriação indébita do espaço e do patrimônio urbanos. No entanto, essa forma de expressão logo começou a assumir *status* de arte, recebendo uma importância bem maior em lugares de destaque em diferentes regiões das cidades.

Na década de 1970 e junto com a reformulação do movimento muralista, o grafismo começou a se tornar um fenômeno expressivo na arte urbana. O grafite, cuja derivação originária vem da palavra grafito (1863) – inscrição ou desenho feito sobre rochas ou paredes, em épocas remotas –, passa, hoje, a ser entendido como inscrições murais e ganhando destaque no espaço urbano. O dicionário Houaiss nos diz que grafite é *rabisco ou desenho simplificado, ou iniciais do autor, feitos, ger. com aerossol de tinta, nas paredes, muros, monumentos etc.* Almir Paredes Cunha nos informa que a palavra italiana *graffiti* significa desenho raspado, riscado, e que, atualmente, o termo tem sido usado para denominar as palavras ou desenhos, às vezes obscenos, riscados, pintados ou raspados nas paredes, usualmente em lugares públicos.

Na contemporaneidade o grafite deixou de ser um rabisco, um desenho simplificado, para se tornar uma obra de arte que pode ser apreciada por todos. Tal como a pintura mural e a gráfica, funciona como meio de expressão e assumiu uma importância fundamental. Por meio dele, os artistas expressam seus sentimentos, suas angústias, suas euforias, suas personalidades. Com suas cores vibrantes, os grafiteiros fazem com que o olhar dos transeuntes se concentre nas obras expostas.

Com a cultura popular do *hip-hop*, o *graffite* foi introduzido na maioria dos países. Chegou à América do Sul um pouco mais tarde, na década de 1980, mas com grande força em sua execução, principalmente em relação à qualidade dos murais urbanos, sejam eles pequenos ou grandes. De certa maneira, todas as cidades latino-americanas são contempladas com excelentes murais, as quais contêm implicações estilísticas e sociais.

Um exemplo de mudança promovida pelo grafite no Brasil, e que se repetiu em vários países das Américas, é a transformação de algumas paisagens, como aquelas modificadas para os Jogos Olímpicos de 2016 no Boulevard Olímpico, situado na Praça Mauá, no Rio de Janeiro. O transeunte ainda hoje se depara com as obras de diversos artistas que ali deixaram suas marcas. Um deles é o Mural Etnias, considerado o

maior grafite do mundo. Assinado por Eduardo Kobra, o painel tem 2.500 m². Representando os cinco continentes, Kobra realiza um trabalho excepcional com cores vibrantes, destacando os rostos de pessoas nas paredes, que não tinha nenhum interesse para os pedestres, que por ali circulavam. Com traços firmes e fortes o autor espelha a grandeza do encontro de nações em comemorações esportivas. Os cinco continentes estão ali representados.

Outra obra de destaque no Boulevard Olímpico é a da artista Panmela Castro. Com suas cores fortes e traços movimentados, ela produz um painel que reveste o exterior de um edifício, integrando janelas, portas e portões. Nessa fachada surge um rosto com um olhar penetrante, linhas finas atuam como cílios longos, e cabelos emaranhados, que cobrem parte do rosto, e se associam aos olhos verdes e chamativos de sua obra.

Perto dali, uma cabeça com cabelos negros e esvoaçantes levados pelo vento se materializa na obra de Rita Wainer. Uma jovem, cuja blusa intercala listras azuis com a cor da parede, leva na cabeça um coração vermelho, que combina com a boca também vermelha. A obra se unifica com o suporte, a parede, onde os furos das supostas janelas parecem fazer parte da sua composição. Apesar de seu olhar melancólico e apaixonado, a obra, que se completa com a

frase ≈ saudade é Amor ≈ te sigo esperando ≈, inserida numa fita abaixo do desenho, é atual, mas o novo boulevard é isso... “o Rio dos apaixonados”.

Além das obras mencionadas, muitos outros murais embelezam a nossa cidade do Rio de Janeiro e, em função disso, a Escola de Belas Artes/UFRJ empenha-se em aprimorar sua internacionalização, com a missão de coordenação, expandir e apoiar às estratégias de globalização dos programas de graduação e pós-graduação. Atualmente elabora uma rede de pesquisas que busca incluir também os trabalhos de docentes e discentes que estudam a arte mural, em qualquer técnica e material (aerógrafo, pastel, estênceis, latas de *spray* etc.), e realizados não somente no Rio de Janeiro, mas também em outras cidades brasileiras, bem como em outros países.

Finalizando, destaco como exemplo dessa integração com outros países o livro organizado por Rubens de Andrade e Oscar Molina Palestina – *Arte Mural e Urbana: trajetórias históricas e migrações transculturais* –, já que a publicação nos remete a uma área em franca expansão e, atualmente, com os estudos relacionados à arte mural e à arte urbana.

A obra, em seus diferentes capítulos, enfoca momentos significativos da história da arte mural, além de tratar da arte de rua em diferentes

ciudades. Dividida em duas partes, a primeira apresenta textos de pesquisadores mexicanos, que abordam a influência do movimento no México e no exterior, em países como Estados Unidos, Chile e Brasil, pela presença de artistas ou ícones contemporâneos, como Frida Kahlo.

A segunda, desenvolvida por pesquisadores do Brasil, destaca o estado da arte mural e urbana, oferecendo contribuições significativas ao apresentar um programa vigoroso e atual dessas manifestações artísticas no país. As contribuições consideram aspectos técnicos, didáticos e procedimentais da arte mural e da arte de rua em cada um dos recortes temáticos abordados.

A estrutura dada aos capítulos permite que eles sejam lidos independentemente uns dos outros. A publicação, portanto, é bem-vinda e importante para aqueles que se interessam pelo estudo da arte mural e pelos processos de interação que se estabelecem na paisagem entre as manifestações da arte no urbano.

Um dos pontos relevantes desse trabalho é a parceria firmada entre pesquisadores do México e do Brasil, principalmente por intermédio da Universidade Nacional Autónoma do México e da Escola de Belas Artes/UFRJ, onde a pesquisa está sendo realizada, sobretudo, pelo Grupo de Pesquisa Paisagens Híbridas/EBA/UFRJ (GPPH). Há de se celebrar esse encontro acadêmico, pois

percebe-se que o trabalho já está dando frutos, integrando a produção artística dos dois países. Iniciativas como essas permitirão que cada vez mais a arte mural seja estudada, preservada e restaurada, colocando os artistas renomados em pé de igualdade com aqueles chamados “marginais”.

Prof. Dr. *Carlos Gonçalves Terra*

Professor Titular da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Rio de Janeiro, Outubro, 2022.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019. p. 262.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- GANZ, Nicholas; MANCO, Tristan. *O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- PRETTE, Maria Carla. *Para entender a arte: história, linguagem, época, estilo*. São Paulo: Globo, 2008.



-BOR DA

EMBA

PRESENTACIÓN/APRESENTAÇÃO
PERCEPCIONES INTERCONECTADAS EN EL ESCENARIO
DEL ARTE URBANO
PERCEPÇÕES INTERLIGADAS NO CENÁRIO DA ARTE
URBANA

Proveniente de un antiguo linaje de manifestaciones pictóricas presentes en el espacio público, el arte urbano corresponde a un movimiento artístico que ha tenido creciente visibilidad desde principios del milenio. Con el paso de los años se ha ido convirtiendo en un elemento familiar, marcando el paisaje de las ciudades contemporáneas. No necesita tiempo, espacio, movimiento cultural o reconocimiento para suceder, solo necesita la calle. Y así sucede, en los lugares menos esperados, en los guetos, en los basureros, debajo de los puentes, en los muros dañados y en los lugares abandonados.

El presente libro, *Arte Mural y urbano: trayectorias históricas y migraciones transculturales*, organizado por los profesores Rubens de Andrade y Oscar Molina Palestina, es un excelente ejemplo de cómo este tipo de arte está ganando volumen, atrayendo la atención de investigadores de muy diversas áreas científicas, siendo debatido desde la perspectiva del arte, la arquitectura, la geografía, los estudios urbanos, la historia del arte,

la sociología, la antropología, entre otras disciplinas. Son artículos científicos que permean el tema, con ejemplos de obras presentes en muros, fachadas, aceras y mobiliario urbano, adaptándose al entorno circundante, discutiendo su relación con la ciudad y abordando cuestiones sociales, políticas y económicas.

Los temas son aún más ricos porque involucran las diversidades culturales y los múltiples idiomas que albergan los países: Brasil y México. Además, la alianza entre la Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ) y el Centro de Enseñanza para Extranjeros (UNAM), de México, también representa un gran paso en el avance y consolidación de una política de internacionalización. De hecho, esa es una de las metas del actual Consejo de Administración de la EBA, con el objetivo de favorecer la instalación de procesos de innovación, asociación e inserción internacional de Brasil con los países de habla hispana. Representa una posibilidad de crear vínculos artístico-culturales con quienes se dedican al estudio y producción de visualidades dentro del campo de trabajo Arte y Ciudad. Esto se debe a que el arte urbano no tiene fronteras, se integra con diferentes formas de expresión popular en cualquier contexto cultural. Son intervenciones artísticas que embellecen, denuncian y resignifican los espacios públicos, expresando una ciudad que pulsa y vibra cultura.

Prof^a. Dr^a. *Madalena Grimaldi*
Directora de la Escuela de Bellas Artes Escuela de Bellas Artes
de la Universidad Federal de Río de Janeiro- EBA/UFRJ.
Rio de Janeiro, outubro, 2022.

Proveniente de uma linhagem antiga de manifestações pictóricas presentes no espaço público, a arte urbana corresponde a um movimento artístico que tem tido uma crescente visibilidade desde o início do milênio. Ao longo dos anos converteu-se gradualmente num elemento familiar, marcando a paisagem das cidades contemporâneas. Ela não precisa de tempo, espaço, movimento cultural nem tão pouco de reconhecimento para acontecer, ela só precisa da rua. E assim ela acontece, nos lugares menos esperados, nos guetos, nos lixões, debaixo de pontes, em paredes estragadas e em lugares abandonados.

O presente livro, Arte mural e urbana: trajetórias históricas e migrações transculturais, organizado pelos professores Rubens de Andrade e Oscar Molina Palestina se traduz num excelente exemplo de como esse tipo de arte está ganhando volume, despertado a atenção de investigadores de áreas científicas muito diversas, sendo debatida a partir do olhar da arte, da arquitetura, da geografia, dos estudos urbanos, da história da arte, da sociologia, da antropologia, entre outras disciplinas. São artigos científicos que perpassam pela temática, com exemplos de obras presentes em muros, fachadas, calçadas e mobiliário urbano, adaptando-se ao meio envolvente, discutindo sua relação com a cidade e abarcando questões sociais, políticas e econômicas.

Os temas são ainda mais ricos porque envolvem as diversidades culturais e as múltiplas linguagens que abrigam os países: Brasil e México. Além disso, a parceria envolvendo a Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ) e o Centro de Enseñanza para Extranjeros (UNAM), do México, representa também um grande passo no avanço e na consolidação de uma política de internacionalização. Aliás, esta é uma das metas da atual Direção da EBA, visando favorecer a instalação de processos de inovação, parceria e inserção internacional do Brasil com os países de língua Espanhola. Representa uma possibilidade de criar vínculos artístico-culturais com aqueles que se dedicam ao estudo e a produção de visualidades dentro do campo de trabalho Arte e Cidade. Isso porque a arte urbana não possui fronteiras, se integra às diferentes formas de manifestação popular em qualquer contexto cultural. São intervenções artísticas que embelezam, denunciam e ressignificam espaços públicos, expressando uma cidade que pulsa e vibra cultura.

Prof^a. Dr^a. *Madalena Grimaldi*
Diretora da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, outubro, 2022.

13

"LIBERTEI MIL ESCRAVOS.

PODIA TER LIBERTADO
MAIS MIL SE SOUBESSEM
QUE ERAM ESCRAVOS."



HARRIET
TUBMAN

ARTE URBANO Y MURALISMO A TRAVÉS DE LAS MIGRACIONES TRANSCULTURALES

ARTE URBANA E MURALISMO ATRAVÉS DAS MIGRAÇÕES TRANSCULTURAIS

En las primeras décadas del siglo XX, México vivió dos grandes revoluciones que han marcado el rumbo de su historia hasta el día de hoy. La primera, iniciada el 20 de noviembre de 1910, tuvo como objetivo acabar con el régimen político que había gobernado durante tres décadas en las que imperó la desigualdad social. Años después, con el triunfo de esa lucha armada, se fueron gestando nuevos movimientos culturales, uno de ellos generó una revolución artística que comenzó hace 100 años.

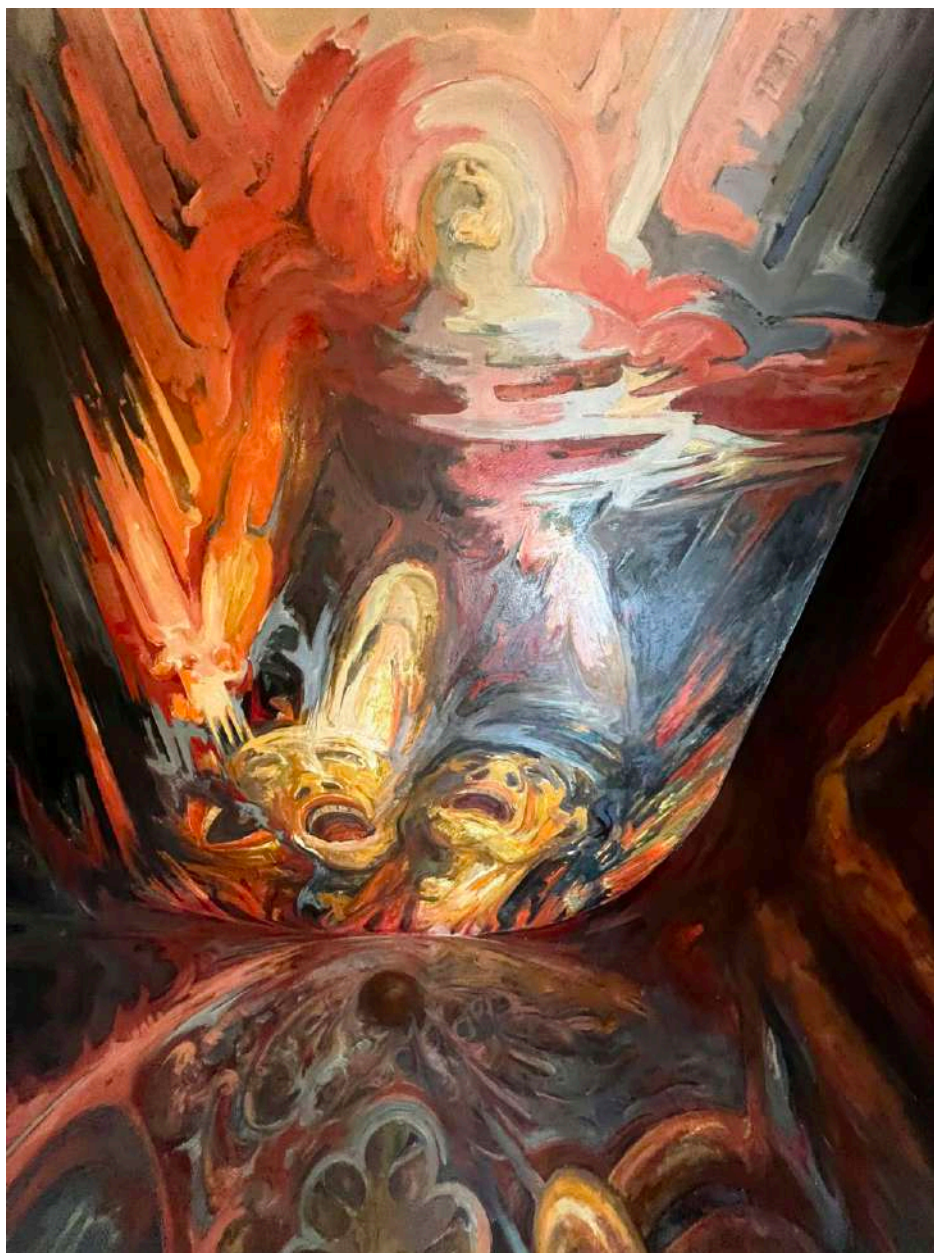
Este 2022 estamos conmemorando el inicio oficial del Muralismo Mexicano, que representa el primer movimiento artístico producido íntegramente en América desde la llegada de los europeos a este continente. Con la conquista de los territorios a partir de 1492, la producción visual debió plegarse a los lineamientos impuestos por el arte del Viejo Mundo, intentando acabar con siglos de lenguajes artísticos que al día de hoy seguimos redescubriendo e interpretando. Incluso, cuando estos países fueron recuperando su independencia en el siglo XIX, las jóvenes naciones continuaron mirando a Europa como guía para la creación artística.

La situación comenzó a cambiar a inicios del siglo XX y se transformó de manera radical en México en 1922 cuando, a partir de la iniciativa conceptual de José Vasconcelos y el trabajo de un grupo de jóvenes artistas encabezados por Diego Rivera, se fue generando un nuevo movimiento artístico con temas y protagonistas locales, los cuales fueron plasmados en los muros de los antiguos edificios, primero en este país y posteriormente irradiando a todo el continente americano, de norte a sur, comenzando por los Estados Unidos, donde se invitó a los artistas mexicanos a llevar sus propuestas a los muros de los nuevos edificios que se estaban construyendo. Situación similar ocurrió posteriormente en otros países latinoamericanos y en Canadá. También entusiastas jóvenes de otras naciones vinieron a este país y posteriormente, sembraron las semillas del arte mural en sus lugares de origen, donde adquirió carta de identidad explorando los mensajes y estéticas particulares de cada pueblo.

Durante estos 100 años en los que el movimiento muralista se ha desarrollado, ha transitado por transformaciones de toda índole: del interior al exterior de los edificios; de la arquitectura tradicional a la moderna; del fresco y la encáustica a la experimentación de nuevas técnicas y materiales; de lo figurativo a lo abstracto; del mensaje pedagógico y político al meramente expresivo e incluso a lúdico. Asimismo, ha alcanzado e influido no sólo al arte de las academias, pues también se ha desarrollado como expresión libre en las manos de jóvenes que de manera cotidiana han tomado las calles, multiplicando los mensajes y las estéticas visuales. Al paso de las décadas, el arte en los muros adquirió otros lenguajes transitando al arte urbano, que en muchos casos retoma la experiencia muralista internacional, la rebeldía del graffiti de la década de 1960 e incluso la influencia de la publicidad con la que tiene que pelear los espacios.

Benito Messeguer Villoro
Cómo el hombre oye, 1964.

Fuente: Instituto Mexicano de la Audición y el Lenguaje, A.C.





Benito Messeguer Villoro, *Cómo el hombre oye*, 1964.
Fuente: Instituto Mexicano de la Audición y el Lenguaje, A.C.

También es importante destacar la riqueza de formas, la pluralidad de significados, la sencillez de los gestos y, también, la ambivalencia de las relaciones que se establecen entre los distintos estratos sociales que asumen el protagonismo en la producción de arte urbano a través de los territorios a los que acceden y la lista de textos que componen esta obra, ya sea en el tejido urbano de las afueras de una metrópoli de Brasil, o establecidos en el interior de un edificio en México, reconocido como valioso patrimonio mundial.

Los efectos del arte urbano son potentes. Su fuerza representativa y su alcance en la imagen de la ciudad tienen atributos capaces de mover mentes y corazones, así como cambiar los ambientes urbanos, incluso generando hitos en el paisaje que, con el tiempo, se consolidan

y se convierten en lugares donde se rescatan y activan las memorias para ser experimentadas en el día a día de la vida urbana.

Las operaciones imagéticas relacionadas con el orden de la creación artística en el paisaje es también otro tema destacado en los ensayos que se reúnen en este libro, ya que sus obras enfatizan las interfaces entre el arte y la ciudad. Otro punto relevante es la percepción de cómo el arco de posibilidades de visualización genera movimientos y vínculos entre la práctica de producir imágenes y su interpretación en las más diferenciadas formas de arte urbano. No hay que olvidar cómo éste se manifiesta y existe en la ciudad, ya sea de forma provisional y fragmentada, o aceptada por los criterios de las instituciones patrimoniales.

Los ejercicios generados entre los creadores de estas imágenes y los receptores que se enfrentan al arte urbano, acogiéndolo o rechazándolo, tienden a establecer un flujo de procesos narrativos complejos que operan en determinadas instancias de la sociedad. En las distintas esferas sociales aparecen cauces imaginarios y desplazamientos en múltiples direcciones, lo que a su vez genera un sentimiento de asombro o de desprecio. Todo esto depende de muchas variables, desde la ubicación geográfica, los grupos involucrados y si son reconocidos como artistas, si vandalizan la ciudad o la hacen “más bonita”, qué referencias simbólicas están en juego y cómo se manifiestan, son algunas de las posibilidades que podemos mencionar. Sin embargo, es necesario señalar que no existe una división rígidamente impuesta cuando se trata de arte urbano, el goce estético es libre y se expande según el interés de la mirada y cómo el cuerpo busca experimentar lo que el paisaje tiene para ofrecer.

Frente a este contexto, reconocemos en Jacques Rancière una agenda de interrogantes que, a nuestro juicio, está en gran parte alineada con el proceso que se manifiesta en la construcción de la imagen de la ciudad desde el arte urbano, ya sea relacionándolo con el graffiti o bien, a las obras de arte que tienen una larga duración de existencia en la ciudad, en particular, a aquellas obras legitimadas por el poder estatal. Las ideas de Rancière sobre la

imagen, la semejanza, la archisemejanza¹ están en línea con ciertas perspectivas y cuestiones discutidas en estos ensayos. Ciertas obras incluso refuerzan uno de los aspectos defendidos por Rancière cuando afirma que

La marca de la cosa, la identidad desnuda de su alteridad en lugar de su imitación, la materialidad sin sentido, sin frase de lo visible en lugar de las figuras retóricas, esto es lo que se reivindica en la celebración contemporánea de la imagen o en su evocación nostálgica: una trascendencia inmanente, una esencia gloriosa de la imagen garantizada por el modo mismo de su producción material (RANCIÈRE, 2003).

Cualquiera que sea el ámbito de existencia del arte urbano, sea efímero o perdurable, lo cierto es que la sociedad que vislumbra tales visualidades en su cotidianidad, tiene a su favor la posibilidad de experimentar prácticas de sociabilidad que, entre otras dinámicas, pueden rescatar su propia historia

La esencia del arte urbano, además, provoca la reflexión al denunciar los abusos, revelar el dolor, indicar caminos para que la sociedad aprenda a posicionarse y enfrentar las tensiones derivadas del biopoder político. Las narrativas que favorecen el yugo de las jerarquías societarias, así como la (inter)dependencia de los patrones culturales son algunos de los

¹ En la obra *El destino de las imágenes*, Jacques Rancière ofrece una valiosa relación que nos remite a una de las matrices conceptuales que mueven las ideas centrales de este libro. Crea un arco reflexivo cuyo planteamiento trata de la imagen, la semejanza y la archisemejanza. El autor afirma: [...] *la imagen no es sólo doble, sino triple. La imagen del arte separa sus operaciones de la técnica que produce semejanzas. sin embargo, encuentra en su camino otra semejanza, la que define la relación de un ser con su origen y su destino, la que prescinde del espejo favoreciendo la relación inmediata del progenitor con el engendrado: la visión de frente, cuerpos gloriosos de la comunidad o la marca de la cosa misma. Llamémoslo archisimilitud. Es la semejanza original, la semejanza que no proporciona la réplica de una realidad, sino el testimonio inmediato de otro lugar, del que procede. Esta similitud es la alteridad que nuestros contemporáneos reclaman para la imagen o la deploran por haberse desvanecido con ella. Pero, de hecho, nunca desaparece. De hecho, no deja de jugar su propio juego de pasar precisamente por el abismo que separa las operaciones del arte de las técnicas de reproducción, disfrazando sus razones en las del arte o en las propiedades de las máquinas de reproducción, aunque, a veces, tiene que aparecer en primer plano como la razón última del otro* (RANCIÈRE, 2003, p. 17).

elementos que están presentes en la construcción de un imaginario a contrapelo, en el que la multiformidad, el ultracolorismo y la hipertematización promueven la lucha y las rupturas de un sistema de poder alienante que, a su vez, captura nuestros sentidos en los caminos de la cotidianidad urbana.

Son visiones del mundo y narrativas visuales que nuestros sentidos no siempre son capaces de medir en su totalidad. ¿Qué ofrecen en realidad en sus colores, texturas, materialidad, símbolos y signos? ¿Necesitamos una respuesta a tal pregunta considerando que en muchos momentos ni siquiera tenemos los medios para decodificar los códigos que estas imágenes traen consigo?

Al intentar cruzar estas fronteras, es posible encontrarse con algunas preguntas provocadores en el camino, como: ¿Qué decir de una favela multicolor pintada en una pared en el barrio de Lapa en Río de Janeiro? De un mosaico en una escalera del mismo barrio que, con el tiempo, pasó de ser un mero aglomerado de azulejos de colores, construido por un vecino del lugar, a convertirse en un espacio de seducción turística, transformándose en un *hype* del universo digital a través de imágenes instagrameables. ¿Cómo interpretar la estatua ecuestre que representa al General Manuel Baquedano González, en Santiago de Chile? Cabe recordar que la escultura, instalada en 1928, en un monumento de más de diez metros de altura, fue elevada a uno de los símbolos recurrentes y de significativa representación en las manifestaciones de 2018-2019 en las calles de la capital chilena, a causa de la crisis que se instauró en el país frente al accionar del gobierno de Sebastián Piñera. El homenajeado tenía su estatua destrozada diariamente por cientos de manifestantes; después de todo, Baquedano era el líder de la masacre mapuche. Este hecho fortaleció el debate sobre el vaciamiento de símbolos que contribuyen a las narrativas históricas del dolor, la muerte y la violencia.

Si México celebra los 100 años de su Muralismo con artistas reconocidos y consagrados en el escenario de la Historia del Arte Mundial (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, entre muchos otros), en el Hemisferio Sur, Brasil cuenta con



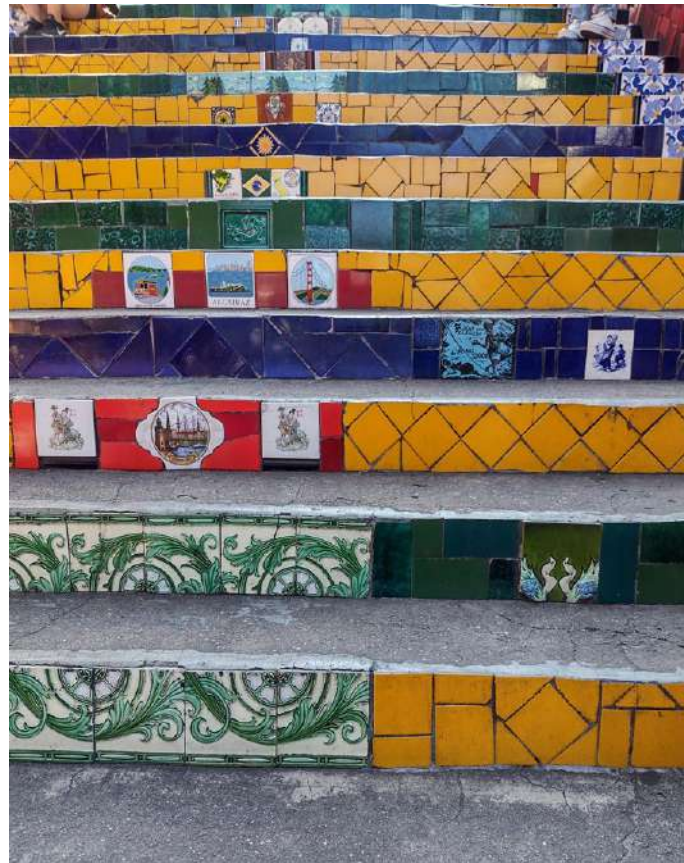
Visualidades de la favela carioca en los *graffitis* del Bairro da Lapa,
Fuente: Fotografía: Rubens de Andrade, 2022.





Escalera Selaron, Lapa, Rio de Janeiro.
Fuente: Fotografia: Rubens de Andrade, 2022.





ARTE MURAL E URBANA

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS





Estatua ecuestre del General Manuel Baquedano González, Santiago de Chile en las protestas de 2018/2019.

Fuente: Fotografía: Rubens de Andrade, 2019.

una producción de arte mural y arte urbano que, a pesar de ser más reciente y no tener una escuela consolidada como la mexicana, mantiene un importante acervo de obras. La condición social y cultural de Brasil en el siglo XX dejó un legado robusto de obras y artistas destacados que contribuyeron significativamente a su obra, casi siempre en colaboración con arquitectos relevantes del movimiento moderno en Brasil. Athos Bulcão, Cândido Portinari, Roberto Burle Marx, Bandeira de Mello y Di Cavalcanti son algunos de los nombres que revelan la destacada producción en el ámbito del muralismo brasileño.

Sumado al legado de los nombres antes mencionados, es posible afirmar que la escena del arte urbano contemporáneo, si no necesariamente alineada con las proporciones de la producción muralística del siglo XX, por otro lado, indica una expansión de la forma de pensamiento en el arte en la ciudad, *street art*. Tal encuadre ya no se limita a una visión forjada por artistas vinculados a grupos de élite o que coquetearon con la esfera del poder político.

En el día a día de las ciudades contemporáneas, son múltiples las posibilidades que tienen los artistas, grafiteros y grafiteras de expresar sus formas de interpretar el mundo en muros, postes, puentes o cualquier superficie que sea de acceso viable. En esta dinámica de lo posible, lo prohibido y lo transgresor, cada uno de estos cuerpos deja la huella de su existencia en la sociedad. Muchos anuncian mensajes de cómo la ciudad es cada vez más injusta, al proclamar las desigualdades, al propagar el dolor infligido a cada individuo necesitado y subordinado por las fuerzas hegemónicas que impulsan una sociedad cada vez más distópica. En esa dirección, grafiteros anónimos y brasileños reconocidos por su trabajo como Eduardo Kobra, Gustavo y Otávio Pandolfo, conocidos como Os Gêmeos, Marcelo Eco, entre otros, siguen anunciando que el arte urbano apunta a distintas posibilidades de tratar los afectos; pero también a denunciar las tensiones y conflictos socioespaciales que se pueden exponer a través del arte mural, el *graffiti*, el mapeo.

Desde la perspectiva de los organizadores, la matriz conceptual establecida para esta colección de ensayos, considerando el contexto presentado anteriormente, revela, en parte,



La técnica del mosaico y el uso de materiales minerales establecieron en este panel de 4,00 x 20,00 m una composición exquisita, influenciada por los conceptos abstraccionistas del Arte Moderno. La obra está articulada plásticamente por una composición asimétrica en la que, a veces en formas geométricas y orgánicas, a veces en líneas rectas y curvas, un diseño dinámico gana mayor intensidad debido a la llamativa oposición cromática, determinada por la materia prima que compone las construcciones. Roberto Burle Marx revela en esta obra, los efectos y propiedades de los diferentes tipos de materiales seleccionados, siendo evidente la intención del fuerte contraste, traducido a través de la rusticidad y opacidad de la piedra portuguesa en cuatro tonalidades diferentes versus la sofisticación, brillo y variedad tonal de las pequeñas, pero significativas incisiones de las piedras semipreciosas brasileñas.

Fuente: Fotografía: Rubens de Andrade, 2020.





Arte Mural de Cândido Portinari para el Edificio MEC, Rio de Janeiro.
Fuente: Fotografía: Rubens de Andrade, 2020.





algunos de los caminos que investigadores de México y Brasil han optado por seguir en sus análisis a partir del corte temático que se les proponía. En ese sentido, evaluamos que no había límites para la discusión y la profundización del arte mural/arte urbano, ya sea que se encuentre en el interior de una capilla, de un hospital o de un edificio público, tal como se presenta en los textos de Márcia Regina Escorteganha, Marco Polo Juárez Cruz y Marcelo Silveira, como las que aparecen en las murallas de una ciudad, en un mapeo o en un sitio natural. También es



posible captar en los trabajos de Oscar Molina Palestina, Karim Israel Solache Damián, Catalina Pérez Meléndez, Ivaldo Gonçalves Lima, André Bazzanella, Aline Stefânia Zim y Carla Freitas Pereira Pacheco tales perspectivas mencionadas anteriormente.

Arte mural y urbano: trayectorias históricas y migraciones transculturales, recoge algunos capítulos de esta historia en diversas partes de América. La publicación, en español y portugués, permitirá a los lectores conocer parte de la historia y estado actual del muralismo y arte urbano en países como México, Brasil, Chile y Estados Unidos, en los que los mensajes plasmados en los muros muestran el intercambio entre culturas, razas y sistemas económicos, entre otros muchos aspectos. Estos acercamientos son una invitación para que otros investigadores de las Américas reflexionen sobre estos temas y ofrezcan sus propias historias. Es también una invitación para que todos aquellos que disfrutan del arte, extiendan sus horizontes visuales, analizando este transitar entre las grandes artes producidas desde el poder y las manifestaciones en las calles, más libres de las imposiciones académicas y los mercados artísticos, pero igualmente revolucionarias y expresivas; descubriendo las galerías al aire libre en las que se han convertido muchas de las calles de nuestras ciudades.

Este primer centenario del muralismo mexicano y sus repercusiones en el arte urbano en América, nos recuerdan que el movimiento se encuentra en pleno vigor. Cada uno de los artículos que componen este libro esperan ofrecer una nueva mirada que permita seguir valorando y disfrutando de este arte.

Rubens de Andrade
Oscar Molina Palestina
Rio de Janeiro y Ciudad de México, 2022.

Eduardo Kobra. Arte mural "Etnias".
Dimensiones: 15 metros de alto por 170 metros
de largo en Olympic Boulevard, Río de Janeiro.
Fuente: Fotografía: Rubens de Andrade, 2016.

Nas primeiras décadas do século XX, o México experimentou duas grandes revoluções que marcaram o curso de sua história até hoje. A primeira, iniciada em 20 de novembro de 1910, visava pôr fim ao regime político que governou por três décadas em que prevalecia a desigualdade social. Anos depois, com o triunfo dessa luta armada, nasceram novos movimentos culturais, um deles gerando uma revolução artística que começou há 100 anos.

Este 2022 comemoramos o início oficial do muralismo mexicano, que representa o primeiro movimento artístico produzido inteiramente na América desde a chegada dos europeus a este continente. Com a conquista dos territórios após 1492, a produção visual teve de aderir às diretrizes impostas pela arte do Velho Mundo, tentando acabar com séculos de linguagens artísticas que continuamos a redescobrir e interpretar hoje. Mesmo quando esses países recuperaram sua independência no século 19, as jovens nações continuaram a olhar para a Europa como um guia para a criação artística.

A situação começou a mudar no início do século XX e se transformou radicalmente no México em 1922 quando, a partir da iniciativa conceitual de José Vasconcelos e do trabalho de um grupo de jovens artistas liderados por Diego Rivera, um novo movimento artístico com temas e protagonistas, que foram capturados nas paredes de prédios antigos, primeiro neste país e depois irradiando para todo o continente

americano, de norte a sul, começando pelos Estados Unidos, onde artistas mexicanos foram convidados a levar suas propostas para as paredes dos novos prédios que estavam sendo construídos. Situação semelhante ocorreu posteriormente em outros países latino-americanos e no Canadá. A este país vieram também jovens entusiastas de outras nações e mais tarde semearam as sementes da arte mural nos seus locais de origem, onde adquiriram um bilhete de identidade explorando as mensagens e estéticas particulares de cada povo.

Durante estes 100 anos em que o movimento muralista se desenvolveu, passou por transformações de todo o tipo: do interior ao exterior dos edifícios; da arquitetura tradicional à moderna; do fresco e da encáustica à experimentação de novas técnicas e materiais; do figurativo ao abstrato; da mensagem pedagógica e política ao meramente expressivo e até lúdico. Da mesma forma, atingiu e influenciou não só a arte das academias, como também se desenvolveu como livre expressão nas mãos de jovens que diariamente saem às ruas, multiplicando mensagens e estéticas visuais. Ao longo das décadas, a arte nas paredes adquiriu outras linguagens passando para a arte urbana, que em muitos casos retoma a experiência muralista internacional, a rebelião do grafite dos anos 1960 e até a influência da publicidade com a qual tem que lutar os espaços

Importa também destacar a riqueza de formas,

a pluralidade de sentidos, a simplicidade dos gestos e, ainda, a ambivalência das relações firmadas entre distintas camadas sociais que assumem o protagonismo na produção da arte urbana através dos territórios acessados pelo elenco de textos que compõem esta obra, seja no tecido urbano das periferias de uma metrópole no Brasil, ou estabelecida no interior de uma construção no México, reconhecida como um valioso patrimônio mundial.

Os efeitos da arte urbana são potentes. Sua força representativa e alcance na imagem da cidade têm atributos capazes de movimentar mentes e corações, assim como alterar ambiências urbanas, gerando inclusive marcos na paisagem que ao longo do tempo, consolidam-se e se transformam em lugares nos quais memórias são resgatadas e ativadas para serem vivenciadas no dia a dia da vida urbana.

As operações imagéticas relativas à ordem do fazer artístico na paisagem, também é uma outra camada colocada em evidência nos ensaios dos pesquisadores, uma vez que seus trabalhos enfatizam as interfaces entre arte e cidade. Outro ponto relevante é a percepção de como o arco de possibilidades visualizantes gera movimentos e encadeamentos entre a prática da produção de imagens, e sua interpretação nas mais diferenciadas formas de produção da arte urbana. Não se deve esquecer, no entanto, como ela se manifesta e existe na cidade, seja de forma provisória e fragmentada, seja acolhida pelos protocolos utilizados nas instituições patrimoniais.

Os exercícios gerados entre os inventores dessas imagens e os receptores que se deparam com arte urbana, acolhendo ou repudiando-as, tendem a estabelecer um fluxo de processos narrativos complexos que operam em determinadas instâncias da sociedade. Nas distintas esferas sociais, surgem canais imaginários e deslocamentos em múltiplas direções, o que gera, por sua vez, a sensação de deslumbre ou desprezo. Tudo isso depende de muitas variáveis, desde a localização geográfica, os grupos envolvidos e se eles são reconhecidos como artistas, se vandalizam a cidade ou a deixam “mais bela”, quais os referenciais simbólicos que estão em jogo e como eles se manifestam são algumas das possibilidades que podemos citar. Entretanto, é mister sinalizar que não há nenhuma divisão rigidamente imposta quando o assunto é arte urbana, a fruição estética é livre e se amplia à medida do interesse do olhar e como o corpo busca vivenciar o que a paisagem tem a lhe oferecer.

Diante de tal contexto, reconhecemos em Jacques Rancière uma pauta de questões que, a nosso ver, alinha-se em grande parte ao processo que se manifesta na construção da imagem da cidade a partir da arte urbana, esteja ele relacionado aos *graffites* e pichações ou, a trabalhos de arte que possuem um tempo de existência de longa duração na cidade, em particular, àquelas obras legitimadas pelo poder estatal. As ideias de Rancière, relativas

à imagem, semelhança, arquisemelhança¹ se coadunam com determinadas perspectivas e indagações discutidas em seus ensaios. Determinados trabalhos, inclusive, reforçam um dos aspectos defendidos por Rancière ao afirmar que

A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma

essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material (RANCÈRE, 2003).

Não importa qual é a esfera de existência da arte urbana, seja ela efêmera ou duradoura, o fato é que a sociedade que vislumbra tais visualidades no seu cotidiano, têm a seu favor a possibilidade de experienciar práticas de sociabilidade que, entre outras dinâmicas, podem resgatar sua própria história.

A essência da arte urbana, além disso, provoca reflexão ao denunciar abusos, revelar a dor, indicar caminhos para que a sociedade aprenda a se posicionar e enfrentar as tensões advindas do biopoder político. As narrativas que favorecem o jugo das hierarquias societárias como, também, a (inter) dependência de padrões culturais, são alguns dos elementos que se fazem presentes em uma construção de imagéticas a contrapelo, na qual a multi-formidade, o ultra-colorismo e a hiper-tematização promovem o combate e a rupturas de um sistema de poder alienante, que por sua vez, capturam os nossos sentidos nos percursos do cotidiano urbano.

São visões de mundo e narrativas visuais que nem sempre nossos sentidos são capazes de dimensionar em sua totalidade. O que de fato elas oferecem em suas cores, texturas, materialidade, símbolos e signos que a imantam? Será que necessitamos de uma resposta a tal indagação considerando que em muitos momentos sequer temos os meios

¹ Na obra *O destino das Imagens* (2003), Jacques Rancière oferece uma relação valiosa que nos remete a uma das matrizes conceituais que movimentam as ideias centrais deste Livro. Ele cria um arco reflexivo cuja abordagem trata da imagem, semelhança e arquisemelhança, O autor afirma: [...] *a imagem não é apenas dupla, mas tripla. A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. todavia, encontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com a sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo gloriosos da comunidade ou a marca da própria coisa. Chamemos isso de arquisemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém. Essa aquisemelhança é a alteridade que nossos contemporâneos reivindicam para a imagem ou a deploram que se tenha esvaído junto com ela. Mas, de fato, ela nunca se esvai. Na verdade, ela não para de fazer seu próprio jogo de passar justamente pela brecha que separa as operações da arte das técnicas de reprodução, dissimulando suas razões nas da arte ou nas propriedades das máquinas de reprodução, mesmo que, por vezes, tenha de aparecer em primeiro plano como a razão última umas e de outras* (RANCÈRE, 2003, p. 17).

para decodificar os códigos que essas imagens trazem consigo.

Ao tentarmos cruzar essas fronteiras é possível nos depararmos com algumas questões instigantes pelo caminho, como por exemplo: O que dizer de uma favela multicolorida grafitada em uma parede no bairro da Lapa no Rio de Janeiro? De um mosaico em uma escadaria no mesmo bairro que, com o passar do tempo, deixou de ser um mero aglomerado de ladrilhos coloridos, construído por um morador local, para se tornar um espaço de sedução do turista, transformando-se em um *hipe* no universo digital através de imagens instagramáveis? E como interpretar a estátua equestre que representa o general Manuel Baquedano González, em Santiago do Chile? Vale lembrar que a escultura, instalada em 1928, em um monumento com mais de dez metros de altura, foi alçada a um dos símbolos recorrentes e de significativa representatividade nas manifestações de 2018-2019 nas ruas da capital chilena, devido à crise que se estabeleceu no país contra as ações do Governo de Sebastián Piñera. O homenageado teve sua estátua cotidianamente vandalizada por centenas de manifestantes, afinal Banquedana foi o líder do massacre dos mapuches. Tal fato fortaleceu o debate sobre o esvaziamento de símbolos que contribuem com narrativas históricas de dor, morte e violência.

Se o México celebra os 100 anos do seu Muralismo com artistas que tiveram seus

nomes reconhecidos e consagrados no cenário da História da Arte mundial (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, entre muitos outros), no hemisfério sul, o Brasil possui uma produção de arte mural e arte urbana que, apesar de ser mais recente e de não possuir grosso modo uma escola consolidada como a mexicana, ainda assim, mantém um acervo substancial de obras. A condição social e cultural do Brasil no século XX, deixou um legado robusto de obras e colocou em evidência artistas que contribuíram significativamente com seus trabalhos, quase sempre em parceria com arquitetos relevantes do movimento moderno no Brasil. Athos Bulcão, Cândido Portinari, Roberto Burle Marx, Bandeira de Mello e Di Cavalcanti são alguns dos nomes que revelam a distinta produção na esfera da arte mural brasileira.

Somado ao legado dos nomes anteriormente citados, é possível afirmar que a cena contemporânea de arte urbana, se não se alinha necessariamente às proporções da produção da arte mural no século XX, por outro lado, indica uma expansão do modo de pensar a arte na cidade, a arte de rua. Tal enquadramento não mais se limita a uma visão forjada por artistas conectados a grupos elitizados ou que flertavam com a esfera do poder político.

No dia a dia das cidades contemporâneas, são múltiplas as possibilidades que artistas, grafiteiros e pichadores têm de manifestar suas formas de interpretar o mundo nos muros,

postes, pontes ou qualquer superfície que seja viável o acesso. Nessa dinâmica do que é possível, do que é proibido e transgressor, cada um desses corpos deixa a marca de sua existência na sociedade. Muitos anunciam mensagens de como a cidade se mostra cada vez mais injusta ao proclamar as desigualdades, ao propagar a dor infligida a cada indivíduo carente e subalternizado pelas forças hegemônicas que dirigem uma sociedade cada vez mais distópica. Nessa direção, grafiteiros e pichadores brasileiros anônimos ou conhecidos pelo seus trabalhos como Eduardo Kobra, Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como Os Gêmeos, Marcelo Eco, entre outros, segue anunciando que a arte urbana aponta para distintas possibilidades de lidar com afetos; mas, também, denuncia as tensões e conflitos socioespaciais que podem ser expostos a partir da arte mural, dos *graffites*, da pichação, do *mapping*.

Na perspectiva dos Organizadores, a matriz conceitual estabelecida para esta coletânea de ensaios, considerando o contexto acima apresentado, revela, em parte, alguns dos caminhos que os/as pesquisadores/as do México e do Brasil optaram por percorrer em suas análises a partir do recorte temático que lhes foi proposto. Nesse sentido, avaliamos que não houve limites para a discussão e o aprofundamento sobre a arte mural/arte urbana, seja aquela presente no interior de uma capela, um hospital ou um prédio público,

como apresentado nos textos de Márcia Regina Escorteganha, Marco Polo Juárez Cruz e Marcelo Silveira, como as que se manifestam nos muros da cidade, em um *mapping* ou em um sítio natural. É também possível apreender nos trabalhos de Oscar Molina Palestina, Karim Israel Solache Damián, Catalina Pérez Meléndez, Ivaldo Gonçalves Lima, André Bazzanella, Aline Stefânia Zim e Carla Freitas Pereira Pacheco tais perspectivas acima citadas.

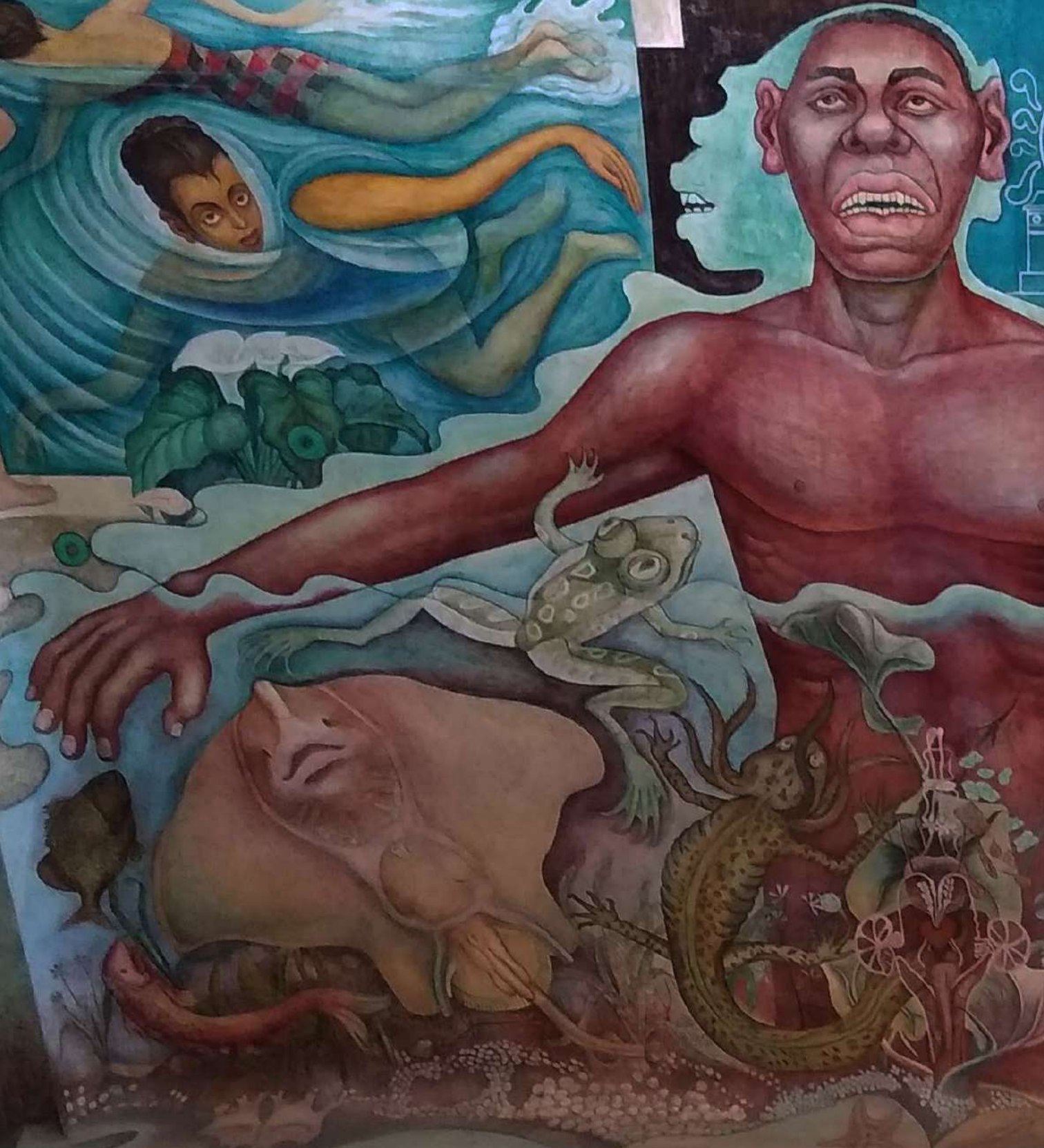
Arte mural e urbana: trajetórias históricas e migrações transculturais, recolhe alguns capítulos desta história em várias partes da América. A publicação, em espanhol e português, permitirá aos leitores conhecer parte da história e do estado atual do muralismo e da arte urbana em países como México, Brasil, Chile e Estados Unidos, em que as mensagens nas paredes mostram a troca entre culturas, raças e sistemas econômicos, entre muitos outros aspectos. Essas abordagens são um convite para que outros pesquisadores das Américas reflitam sobre essas questões e ofereçam suas próprias histórias. É também um convite a todos os apreciadores de arte a alargarem os seus horizontes visuais, analisando esta viagem entre as grandes artes produzidas a partir do poder e as manifestações nas ruas, mais livres de imposições acadêmicas e mercados de arte, mas igualmente revolucionárias e expressivas; descobrindo as galerias ao ar livre que muitas das ruas de nossas cidades se tornaram.

Este primeiro centenário do muralismo mexicano e suas repercussões na arte urbana na América nos lembram que o movimento está em pleno vigor. Cada um dos artigos que compõem este livro espera oferecer um novo olhar que nos permita continuar valorizando e desfrutando desta arte.

Rubens de Andrade

Oscar Molina Palestina

Rio de Janeiro y Ciudad de México, 2022.





**PARTE I
MURALISMO
MEXICANO,
ANCESTRALIDAD
Y RESISTENCIA**



EXTRAMUROS: DEL MURALISMO AL ARTE URBANO. UN ACERCAMIENTO PRELIMINAR

OSCAR MOLINA PALESTINA

Ustedes, arquitectos, si están deseosos por diseñar edificios que solamente durarán unos cuantos años, ¿por qué se rehúsan a permitir que aquellos pintores que aman la pintura lo suficientemente como para preferirla a la “inmortalidad”, contribuyan a la vida de sus edificios con la insuperable belleza de la verdadera pintura mural?
Diego Rivera.

Las ciudades del siglo XXI en varias partes del mundo se encuentran experimentando una nueva tendencia artística en la que sus muros se han ido transformado en lienzos sobre los cuales se plasman imágenes en gran formato. Este movimiento, conocido como Arte Urbano o *Street Art*, es una continuación de aquel que, de manera global, comenzó a tomar forma en el último cuarto del siglo XX.

En México, las raíces de este fenómeno son anteriores y tienen como precursor al movimiento muralista gestado en nuestro país a partir de la década de 1920. En este breve ensayo se explorarán tres elementos que resultan relevantes para comprender las relaciones entre el muralismo y el arte urbano del siglo XXI, que van más allá del hecho de usar los muros como soporte. El primero de ellos es el que da título a este documento: el proceso que el muralismo mexicano, surgido al interior de los edificios antiguos, siguió para trasladarse a las fachadas, *extramuros*, incorporándose al discurso del arte público e integrándose a un

lenguaje mayor, el de la urbe. En este proceso los artistas debieron resolver una cuestión fundamental: la **técnica** con la cual sus obras podrían enfrentar a la agreste ciudad.

El segundo elemento a explorar está relacionado con la cuestión de la **forma**. Cuando los muralistas decidieron aventurarse hacia el exterior, la discusión sobre cuál era el mejor lenguaje a representar en los muros modernos se encontraba en un momento crucial. La plástica realista, que fue la que guio la labor de los primeros muralistas, se enfrentaba a los lenguajes de la vanguardia. Los geometrismos y abstraccionismos que mantenían un mejor diálogo con la arquitectura moderna, no eran del todo aceptados por los principales miembros del movimiento.

El tercer elemento a analizar tiene que ver con el compromiso social de este muralismo extramuros. Al integrarse a la urbe, ¿cuál ha sido su **función**? ¿Meramente ornamental o continúa con la labor pedagógica y propagandística de sus inicios? ¿Existe compromiso social entre los jóvenes artistas urbanos?

Estas reflexiones se acompañarán en la parte final con un ensayo visual que abre la discusión sobre un estudio de caso en la Ciudad de México, en la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco, construida en la década de 1960 y cuyos muros han sido testigos de este tránsito del muralismo al arte urbano.

DEL INTERIOR AL EXTERIOR. PRIMERAS REFLEXIONES SOBRE EL MURALISMO Y LA NUEVA URBE

Los orígenes del muralismo mexicano son ampliamente conocidos. Baste señalar como antecedente su germen dentro del programa educativo integral planeado por José Vasconcelos hacia 1920. Los artistas del movimiento no sólo hicieron suyas las ideas de Vasconcelos, sino que las enriquecieron incorporando un ideario político cultural en el cual los postulados del naciente socialismo fueron adquiriendo forma y color, acompañados por una visión de la historia con tintes prehispanistas e indigenistas.

Este muralismo surgió al interior de los antiguos edificios virreinales o en aquellos que, aunque modernos, repetían las formas antiguas, como el anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Ildefonso donde se encuentra “La Creación” (1922), el primer mural de Diego Rivera. El prestigio del movimiento creció vertiginosamente, proyectándose hacia el extranjero, de manera particular hacia los Estados Unidos, donde las ciudades, con una presencia menor o nula de la tradición colonial (española o inglesa), ya desde finales del siglo XIX comenzaban a generar la nueva arquitectura moderna que, en la primera mitad del siglo XX, se consolidó en los rascacielos y el diseño de un nuevo urbanismo.

A inicios de la década de 1930 José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, los tres artistas más reconocidos para ese momento, recibieron invitaciones para trabajar en el vecino país; Orozco en el *Pomona College* de California, David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles y Diego Rivera en el *San Francisco Art Institute*, para después trasladarse a Detroit y finalmente al Centro Rockefeller de Nueva York.

Los Ángeles ofrecieron a Siqueiros un nuevo panorama en el que el muralismo requería ser reformulado. La moderna ciudad y los métodos constructivos con los que se encontró en 1932 cuando impartió un curso en la *Chouinard School of Art*, le plantearon la necesidad de, como él mismo señaló *pasar del muralismo en edificios viejos a un muralismo en edificios modernos y, particularmente, hacia el exterior, hacia la calle*.¹

Si bien este movimiento tuvo entre sus postulados el ser un arte social con una función pedagógica para el pueblo, lo cierto es que la mayor parte de sus obras se realizaron en interiores cuyo acceso, incluso al día de hoy, resulta limitado.² Por ello, un muralismo extramuros permitiría cumplir uno de sus anhelos principales: *estar en condiciones [...] de ser*

¹ ALFARO Siqueiros, David. Pintura mural moderna en arquitectura vieja *En: Cómo se pinta un mural*. Guanajuato: La Rana, 1998, p. 100.

² En este sentido los murales en espacios más accesibles como el Mercado Abelardo L. Rodríguez (1934-36) resultan más cercanos al ideal de democratizar el arte. Ver TORRES Arroyo, Ana María. *Muros en conflicto. Mercado Abelardo L. Rodríguez*. México: Delegación Cuauhtémoc, 2017..

*vistos por el mayor número posible de personas.*³ Sólo así, sus obras podrían ser consideradas como un verdadero arte de y para las masas.

El trabajo de Siqueiros en Los Ángeles le permitió las primeras reflexiones sobre las cuestiones materiales, tanto en el uso de nuevas herramientas y técnicas, como sobre la durabilidad de las obras. Como él mismo señaló en una conferencia sostenida en septiembre de 1932 en el *John Reed Club* de Hollywood California, debió trabajar (al lado de una cuadrilla de pintores que denominó *Block of Mural Painters*) con instrumentos mecánicos, pistolas de aire y motores que permitieron un trabajo amplio en un tiempo breve, usando los mismos materiales con los que se estaba dando forma a esa nueva arquitectura.⁴

Los arquitectos Richard Neutra y Sumner Spaulding fueron los guías de Siqueiros en esa nueva aventura; le explicaron que sobre el concreto de los edificios lo más conveniente era extender una capa de cemento y sobre ella plasmar el color.⁵ De esta forma, la técnica muralista se enfrentó por primera vez a la nueva arquitectura en la que la cal y el canto fueron sustituidos por la piel de concreto. La técnica del fresco utilizada desde la antigüedad, promovida de forma especial en el Renacimiento y recuperada por los muralistas mexicanos a la par de la encáustica, debía dar paso a nuevos métodos, materiales y técnicas sobre la arquitectura del siglo XX.

Fueron tres los murales realizados por Siqueiros y su grupo en aquel momento, siendo el de mayores dimensiones y repercusión “América Tropical” (1932), ubicado en el segundo piso del *Italian Hall*, que por sus condiciones a la intemperie podía apreciarse parcialmente desde la calle. El artista representó en la parte central a un indígena crucificado,

³ ALFARO Siqueiros, David, *Ibid*, 101.

⁴ TIBOL, Raquel. David Alfaro Siqueiros en la integración plástica *En: Cuadernos de arquitectura*, 20 Integración plástica. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura, 1967, p. 10.

⁵ *Ibid*. 11.

haciendo una crítica al racismo imperante en los Estados Unidos.⁶ El mural fue censurado y ha sido parcialmente recuperado en fechas recientes después de un arduo proceso a cargo del *Getty Conservation Institute*.⁷

Por aquellos años Diego Rivera dejó por escrito en *The Architectural Forum* (Nueva York, enero de 1934), sus reflexiones en torno a las nacientes construcciones y el destino que podría tener el arte mural en ellas.⁸ Las nuevas edificaciones de las cuales Rivera fue testigo en Estados Unidos y que en México apenas iban cobrando forma (la propia Casa Estudio de Rivera diseñada por Juan O’Gorman en 1931 sería uno de los primeros ejemplos) debió impresionar considerablemente al artista, viendo en ellas un desafío técnico.

La arquitectura moderna despertaba dudas. Los futuristas en su manifiesto arquitectónico auguraban ciudades efímeras, indicando que cada generación debía construirse la propia.⁹ Quizá eso mismo pensó Rivera al ver las cuadrillas de obreros estadounidenses que levantaban las nuevas urbes. Fue por ello que en su arenga invitaba a los arquitectos a incorporar a los pintores en su labor:

Ustedes, arquitectos, si están deseosos por diseñar edificios que solamente durarán unos cuantos años, ¿por qué se rehúsan a permitir que aquellos pintores que aman la pintura lo suficientemente como para preferirla a la “inmortalidad”, contribuyan a la vida de sus edificios con la insuperable belleza de la verdadera pintura mural?¹⁰

⁶ Sobre las obras de Siqueiros en Los Ángeles y su destino, ver Shifra M. Goldman, *Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles* (Traducción de Ana María Kobeh, artículo publicado en *Art Journal*, 33, n°. 4, verano de 1974.) en <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17247/16425>

⁷ El proceso puede consultarse en https://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/siqueiros/

⁸ Aunque Diego Rivera ya había participado en la ornamentación mural del nuevo edificio de la Secretaría de Salud diseñado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia (1929), esta obra, con pretensiones modernas, se inserta en el Art Decó, “el último de los clasicismos”.

⁹ Ver SANT’ELIA, Antonio, *L’Architettura Futurista. Manifiesto*, en https://antoniosantelia.org/files/pdf/ita/manifiesto_santelia.pdf

¹⁰ RIVERA, Diego. *Obras*. Compilación Xavier Moyssén. México: El Colegio Nacional, 1996, p. 198.

Lo cierto es que, aunque esta propuesta revela una visión audaz e inclusive adelantada a su tiempo, Rivera y el resto de los muralistas buscaban la inmortalidad de sus obras, no su existencia temporal.¹¹ Por ello, a la par de continuar trabajando en interiores, iniciaron las consideraciones sobre cómo debía ser ese muralismo extramuros en los nuevos edificios. Hacia 1935 Siqueiros comienza a hablar sobre la necesidad de formular una “plástica unitaria” o “integración moderna de la plástica”¹² que respondiera a las nuevas exigencias. Estas reflexiones, surgidas al calor de la experiencia en Norteamérica, verían sus primeras obras en México a finales de la década de 1940, llegando a concretarse en la década siguiente.

UN NUEVO ARTE PÚBLICO. PRIMERAS INCURSIONES DEL MURALISMO EXTRAMUROS EN MÉXICO

Hacia 1948 se organizó la “Sociedad Para el Impulso de las Artes Plásticas”, donde tomó forma la idea de mantener a las artes unidas en la nueva arquitectura¹³ a través de lo que en la historia del arte mexicano se conoce como la Integración Plástica. El ejemplo más relevante de este movimiento es la Ciudad Universitaria (C.U.) de la Universidad Nacional Autónoma de México. En ella participaron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Francisco Eppens, José Chávez Morado y Juan O’Gorman, quienes a través de diversas técnicas elaboraron entre 1952 y 1956, obras en los exteriores de algunos de los edificios principales. Aunque C.U. consolida la presencia del muralismo extramuros, ya antes José Clemente Orozco y Carlos Mérida habían realizado obras sobre la piel de la arquitectura moderna, con las cuales abrieron la discusión sobre qué lenguaje plástico resultaba más conveniente para este nuevo muralismo.

¹¹ Siqueiros, refiriéndose a la arquitectura que pretendía construir el Estado mexicano postrevolucionario, señalaba que esas obras debían levantarse “no para un año o dos sino para siglos”. “David Alfaro Siqueiros en la integración plástica”, Selección de Raquel Tibol *En: Cuadernos de arquitectura*, 20 Integración plástica. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura, 1967, p. 8.

¹² ALFARO Siqueiros, David. Pintura mural moderna en arquitectura vieja *En: Cómo se pinta un mural*. Guanajuato: La Rana, 1998, 102.

¹³ TIBOL, Raquel. David Alfaro Siqueiros en la integración plástica *En: Cuadernos de arquitectura*, 20 Integración plástica. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura, 1967, p. 13, 21.

¿REALISMO O ABSTRACCIÓN? DISCUSIONES SOBRE LA FORMA Y LOS MATERIALES

Entre 1947 y 1948 José Clemente Orozco realizó su “Alegoría Nacional” en el muro del auditorio al aire libre que separa las escuelas de educación básica anexas a la Escuela Nacional de Maestros, obra del arquitecto Mario Pani¹⁴ (Il. 1a y 1b). Si bien esta obra no cumple con el requisito de ser arte público (es decir, en contacto con la calle), pues se encuentra al interior de una institución, sí presenta dos de las principales características del arte urbano: ubicarse sobre arquitectura moderna y expuesta a la intemperie. Este mural es una respuesta a la discusión sobre qué tipo de formas eran las más convenientes para armonizar con los nuevos edificios.

Orozco desarrolla una pintura que, aunque dialoga con las líneas ortogonales propias de la arquitectura funcionalista, mantiene elementos figurativos entre los que se identifican un águila y una serpiente a la par de una pirámide. Todos ellos se entrelazan con formas curvas y cuerpos geométricos pintados en colores planos. La composición rodea la portada de estilo colonial de la escuela que fue sustituida por la nueva construcción; este elemento se antoja intruso dentro de la obra, dando sentido a las arengas de los críticos que señalaban lo inconveniente de usar las formas del pasado en la arquitectura moderna.

La obra de Orozco de algún modo legitima la introducción del lenguaje de las vanguardias en el muralismo hegemónico, que había pugnado por la presencia del realismo en el arte. De hecho, debemos considerar esta pieza como excepcional, aunque anuncia otra visión que ya estaba gestándose con artistas de menor renombre, pero igualmente relevantes.

Al tiempo que Orozco realizaba esta pintura, el guatemalteco Carlos Mérida ejecutaba en 1948 una propuesta en piedra policromada en una casa de San Ángel, en la Ciudad de

¹⁴ Ver MOLINA Palestina, Oscar. *Breve historia y relación del patrimonio tangible de la delegación Miguel Hidalgo*. México: Delegación Miguel Hidalgo, 201, p. 24-25.

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS



Il. 1a y 1b: José Clemente Orozco, *Alegoría Nacional*, 1948. Izq. Orozco y sus ayudantes realizan el mural. Colección Juan Guzmán, IIE UNAM. Abajo. Auditorio. Fuente: Fotografía Oscar Molina Palestina (OMP), 2011.



México. Un año después diseña una serie de frisos en mosaicos de placas esmaltadas para el edificio de Recursos Hidráulicos obra del arquitecto Mario Pani. Ninguno de estos ejemplos es visible en la actualidad, el primero se encuentra recubierto, mientras que el segundo fue retirado antes de que el edificio fuera concluido.¹⁵

La historiadora del arte Louise Noelle narra que, de acuerdo a Pani, fue el presidente de la República de aquel entonces, Miguel Alemán, quien solicitó que la obra de Mérida fuera retirada, pues le parecía extraña.¹⁶ Este episodio da cuenta de la opinión que el mexicano promedio tenía sobre el lenguaje artístico de las vanguardias, que caracterizaba al guatemalteco.

La obra de Carlos Mérida se inserta en la historia del muralismo mexicano de una forma especial, pues tanto él como Rufino Tamayo pronto se alejaron del lenguaje realista (mas no de la figuración) del muralismo clásico. La relación de Mérida con los arquitectos funcionalistas de la época le permitió vislumbrar que esta arquitectura requería de un nuevo lenguaje plástico, que en su caso desarrolló a través de las formas geométricas y la propuesta del uso de nuevos materiales que permitieran una mejor conservación en el exterior, ya fuera piedra policroma, mosaico o placas esmaltadas. Hay quien considera que su trabajo realizado en el Multifamiliar Presidente Juárez en 1952 representa uno de los ejemplos mejor logrados de la Integración Plástica.¹⁷

Mérida diseña para este conjunto – proyectado por el arquitecto Mario Pani –, una serie de paneles en cemento integrados a diferentes secciones de los edificios (fachadas, azoteas, escaleras) en los que personajes geométricos inspirados en las leyendas del “Popol-Vuh” y la “Relación de Texcoco”, adquirieron forma devastando el cemento y coloreando algunas secciones. Después del terremoto de 1985, la mayor parte de la obra se perdió,

¹⁵ NOELLE, Louise. 1987. Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre En: *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 15 (58), p. 125-143. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1987-58.1372>, 130.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*, 131.

rescatándose algunas secciones que fueron usadas para recrear un espacio escultórico en la Unidad Habitacional Fuentes Brotantes en Tlalpan, Ciudad de México. (Il. 2a, 2b y 2c)

Si bien las experiencias materiales de Mérida se vieron reflejadas en la ejecución de los murales de Ciudad Universitaria, en el aspecto formal, las propuestas del guatemalteco y de Orozco tuvieron poco eco, pues fue el lenguaje figurativo el que continuó imperando (Il. 3a, 3b y 3c). La piedra policroma fue usada para dar vida a la obra de Juan O’Gorman en la Biblioteca Central y al relieve del Estadio Olímpico diseñado por Diego Rivera, mientras que Siqueiros realizó en el edificio de Rectoría una propuesta con mosaicos y esmaltes a la que llamó “esculto-mural”. Si bien las piezas de Siqueiros son de tendencia más abstracta; el resultado aún no se encuentra desprovisto de realismo, pues como él mismo insistía, era “imposible imaginarse una obra mural sin lenguaje pedagógico-social”¹⁸, opinión contraria a la de Mérida, quien enunciaba que el viejo muralismo ya había dejado de ser.¹⁹

A la par de los murales de Rectoría, Siqueiros realizó otra obra en el exterior de la fábrica Automex Chrysler a la que llamó “Velocidad”. En ella puso en práctica sus reflexiones sobre lo que debía ser este nuevo arte en exteriores, que se dirigiría a un nuevo tipo de espectador, en movimiento, con una perspectiva visual mucho mayor a la que comúnmente se requería en los murales interiores.²⁰ La obra debía competir con los elementos de la urbe: calles, árboles, autos y otras personas en movimiento, a la par de colindancias con otras edificaciones.²¹ A ello había que sumarle una nueva iluminación, tan cambiante como el día y la noche, además de las variantes producidas por las estaciones del año.

¹⁸ ALFARO Siqueiros, David. Pintura mural moderna en arquitectura *vieja* En: *Cómo se pinta un mural*. Guanajuato: La Rana, 1998, p. 100.

¹⁹ NOELLE, Louise. Los Murales De Carlos Mérida. Relación de un desastre En: *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 15 (58), 1987, p. 129.

²⁰ ALFARO Siqueiros, David. Mi experiencia en el muralismo exterior, *Diorama de la Cultura, Excélsior*, México, D. F., 25 de marzo de 1956 En: TIBOL, Raquel. *David Alfaro Siqueiros en la integración plástica*, 1956, p. 25..

²¹ *Ibid.* 24.

Es por ello que la esculto-pintura permitiría jugar con las luces propias de la ciudad y el movimiento del espectador, quien podría apreciar esta nueva versión mural desde distintos ángulos: al acercarse, al alejarse, al estar frente a ella o incluso por debajo, ya fuera a paso de hombre o a la velocidad de un auto en movimiento. La obra, donde representó a una mujer de larga cabellera y brazos extendidos, inmersa entre una forma circular y una elíptica, fue resuelta a través del uso de mallas y varillas metálicas recubiertas con cemento y mosaico veneciano de diferentes colores. Si bien el autor esperaba que los materiales tuvieran una mayor duración frente a la intemperie; el agreste y contaminado ambiente de la Ciudad de México terminó por afectarlo. La pieza fue desmontada de su sitio original en el año 2005 y reubicada en la plaza del conjunto arquitectónico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, junto al Museo Memoria y Tolerancia, donde ha perdido la relación dinámica con el exterior que tanto preocupó a Siqueiros.

El uso del mosaico en los exteriores –que permitió el florecimiento de una industria dedicada a la elaboración de estos materiales– no era del total agrado de Siqueiros, quien en su experiencia en los Estados Unidos avizoraba el uso de aerógrafos, pantógrafos de grandes proporciones y el uso del proyector eléctrico.²² Él mismo consideraba que su obra en Ciudad Universitaria adolecía de un aspecto arcaizante y bizantino, además que los efectos de la luz solar alteraban la composición original, dificultando su apreciación a ciertas horas del día.²³

Juan O’Gorman tampoco terminó totalmente satisfecho de su experiencia en C.U. A su juicio, retomando una crítica que le hizo Siqueiros sobre su trabajo en la Biblioteca Central, en ese muralismo exterior se estaba efectuando “una simple yuxtaposición de la pintura de carácter mexicano sobre el cuerpo extranjero de la arquitectura”.²⁴ La propuesta plástica

²² TIBOL, Raquel. *David Alfaro Siqueiros en la integración plástica*, 1956, p. 15.

²³ *Ibid*, 25.

²⁴ Juan O’Gorman, “Más allá del funcionalismo” (conferencia dictada en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos el 18 de octubre de 1955) *En*: VARGAS Salguero Ramón; ARIAS Montes, J. Víctor. *Ideario de los arquitectos mexicanos*, Tomo III, Las nuevas propuestas. México: INBA CONACULTA, 2010, p. 162.



Il. 2a, 2b y 2c:
Carlos Mérida, Paneles Multifamiliar
Presidente Juárez, 1952. Arriba. Espacio
escultórico en la Unidad Habitacional Fuentes
Brotantes (Fotografía: Gerardo Vázquez Miranda
2020). Der. Edificios del Multifamiliar Juárez.
Fuente: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE
UNAM.





Il. 3a y 3b: Ciudad Universitaria. Izq. Torre de Rectoría, mural de David Alfaro Siqueiros, *Nuevo símbolo universitario*. 1952-1956 (OMP 2020). Abajo. Arriba Biblioteca Central. Juan O'Gorman, *Representación histórica de la cultura*, 1952 (OMP 2020).



Il. 3c: Estadio Olímpico. Diego Rivera, *La universidad, la familia y el deporte en México*, 1952-1954. Fuente: Gerardo Vázquez Miranda, 2020.



ofrecida por Siqueiros tampoco le resultaba satisfactoria, pues le parecía que el autor, “en su afán [...] de aplicar a los murales exteriores la técnica de los “afiches” o grandes cartelones que se colocan en las calles para anunciar mercancías”, estaba perdiendo el carácter mexicano del muralismo²⁵ que, efectivamente, debía competir con los anuncios publicitarios, cada vez más abundantes en la ciudad; algunos de ellos teniendo presencia no sólo diurna, sino también nocturna a través del diseño de estructuras lumínicas. O’Gorman haría una nueva propuesta en el conjunto de la SCOP.

Diego Rivera continuó experimentando con el muralismo extramuros; en esos mismos años realizó uno de los más coloridos a través de la técnica del mosaico, dedicado a la historia del teatro en México (1953), funcionando también a manera de anuncio espectacular del edificio que lo soporta: el Teatro de los Insurgentes. No obstante sea una obra al exterior en una de las avenidas más transitadas, Rivera no hizo grandes concesiones en la elaboración de su composición, que presenta su característico enciclopedismo iconográfico construido a través de la acumulación de múltiples formas en lenguaje realista.²⁶ (Il. 4a, 4b y 4c)

Un mural del artista ruso mexicano Vlady parece resumir esta transición técnica y conceptual del muralismo de la década de los cincuenta, que buscaba un lenguaje que le permitiera renovarse después de tres décadas de las primeras experiencias en los edificios virreinales del centro de la ciudad. En 1957 en el vestíbulo de un edificio de departamentos de la colonia Polanco, diseñó una obra en mosaico a la cual tituló “El Clavadista Solar”. En ella, con una composición que se mueve entre el realismo y la abstracción, un hombre pareciera escapar

²⁵ *Ibid*, 163. O’Gorman llama a esta tendencia “pocha cocacolonial”, haciendo referencia a su origen en los Estados Unidos. Sobre la influencia de la publicidad en el arte urbano no sólo de ese momento, sino del producido en el siglo actual, hay mucho que discutir. Dados los objetivos del presente artículo, no se abordará el tema más que de manera tangencial.

²⁶ Rivera continuó experimentando con el mosaico y la piedra policroma, realizando varias obras, siendo quizá la más importante la esculto-pintura que forma parte del Cárcamo de Dolores en la Segunda Sección del Bosque de Chapultepec.



Il. 4a, 4b y 4c: Diego Rivera, *La historia del teatro en México*, 1953. Fotografías en color: OMP, 2020. Fotografía en B/N: Diego Rivera pintando en el exterior del Teatro de los Insurgentes, Archivo General de la Nación.

de una ballena. El cuerpo del hombre rebasa la frontera interior del edificio y se aventura hacia el exterior; la composición acuática se desborda por el muro curvo, continuando hasta la calle. El muralismo reclamaba las paredes exteriores y el lenguaje gráfico parecía irse inclinando hacia la abstracción, más cercana a la arquitectura funcionalista. (Il. 5)

A pesar de las diferencias entre los lenguajes gráficos, para Siqueiros no había duda: *El muralismo en el exterior, consecuencia histórica de nuestro movimiento [...], representa la experiencia teórica y práctica más positiva del arte en el momento actual. Jamás se produjeron, en ningún país, obras de las proporciones materiales que nosotros estamos realizando.*²⁷

Luis Cardoza y Aragón no veía la situación de la misma manera. Aunque afirmaba que este movimiento artístico era *la única aportación americana original moderna dada al mundo por el arte de América*²⁸, ya para esos años consideraba que *La gente ni siquiera mira[ba] las pinturas en las calles, y mucho menos los murales han contribuido al mejoramiento del gusto estético del pueblo [...]. Es más, dentro de pocos años, el muralismo tendrá que pelear el espacio urbano con los anuncios de Coca-Cola y perderá su efecto estético.*²⁹

LOS SESENTA Y EL CAMBIO DE PARADIGMAS. LA IRRUPCIÓN DEL ARTE URBANO

La década de 1960 representó un partearguas en la vida de las sociedades de Occidente, México no fue la excepción. En nuestro país, fue en esa década cuando las discusiones entre la Escuela Mexicana de Pintura y los jóvenes que reclamaban un lugar en la escena artística

²⁷ ALFARO Siqueiros, David. Mi experiencia en el muralismo exterior, Diorama de la Cultura, Excélsior, México, D. F., 25 de marzo de 1956 En: TIBOL, Raquel. *David Alfaro Siqueiros en la integración plástica*, p. 26.

²⁸ CARDOZA Y Aragón, Luis. *El humanismo y la pintura mural mexicana*, 48. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/5c087afd-3ce2-41f1-96f9-b8515691e161?filename=el-humanismo-y-la-pintura-mural-mexicana>.

²⁹ SERRATO Córdova, José Eduardo. *Luis Cardoza y la Escuela Mexicana de Pintura: La querrela con los muralistas*. Disponible en <http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/Serrato3.html>.



Il. 5: Vlady, *El clavadista solar*, 1957.
Fuente: Fotografía: OMP, 2019.

se hicieron más profundas. Hacia el final del decenio la nueva generación, definida a sí misma como *Independiente* y conocida en la historia del arte mexicano como de *La Ruptura*, alcanzó el estatus que durante mucho tiempo peleó a los muralistas, consiguiendo difundir su obra en los circuitos oficiales del arte, donde las imágenes de tendencia internacional se alejaron del realismo social de aquella escuela³⁰.

³⁰ Ver GARCÍA, Pilar y MEDINA, *Cauhtémoc* (Eds.). *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*. México: MUAC, UNAM, 2018, disponible en: https://muac.unam.mx/assets/docs/salón_independiente_en_méxico.pdf.

Por otro lado, la Ciudad de México continuaba su renovación urbana, nuevos edificios y conjuntos habitacionales se iban levantando, siendo uno de los más importantes el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, proyecto de gran envergadura, tanto por sus objetivos, como por su extensión. La obra tuvo como artífice principal a Mario Pani, quien dirigió a un grupo de arquitectos e ingenieros que llevaron la modernidad a los antiguos terrenos que pertenecieron al islote prehispánico de México Tlatelolco, cuya relevancia después de la conquista española comenzó a opacarse hasta llegar al siglo XX, siendo uno de los espacios más paupérrimos de la capital del país en ese entonces.

Es en este conjunto donde nuevamente encontraremos la mancuerna al arquitecto Pani con Carlos Mérida, quien fue el responsable de diseñar el mural que ornamenta el exterior de la Torre de Banobras, símbolo de todo el proyecto y uno de los edificios más altos del norte de la ciudad hasta el día de hoy. En la parte superior de las caras oriente y poniente de esta construcción de forma piramidal, Mérida diseñó formas geométricas que fueron elaboradas con láminas esmaltadas en tonos naranjas. Sobre ellas colocó estructuras que evocan ojos en tonos verdes y azules. La composición fue llamada por su autor “Motivos Tlatelolcas”. Las formas evocan personajes antropomorfos geometrizados muy al estilo del autor. Estos dos guerreros continúan custodiando el conjunto urbano hasta el día de hoy. La obra ha de considerarse como uno de los ejemplos más importantes de la llamada Integración Plástica y del arte público en la ciudad, si bien llega a pasar desapercibida por una buena parte de los ciudadanos que no saben que es un mural; tal es su efecto integrador. (Il. 6a y 6b)

* * *

Continuando con las novedades que trajo esta década de rupturas; en la ciudad de Nueva York en los Estados Unidos, un nuevo movimiento *underground*, alejado de los circuitos del arte se estaba gestando sobre los muros de los edificios modernos: el grafiti. Los jóvenes autores de estas obras comenzaron a reclamar los muros de la ciudad, a disputarlos con la publicidad que se había apropiado del espacio público, invadiendo con sus anuncios todo aquello



Il. 6a y 6b: Carlos Mérida, *Motivos Tlatelolcas*. Torre de Banobras cara poniente y detalle de la cara oriente
Fuente: Fotografía: OMP, 2020.

que le era posible. Es aquí cuando el *Street Art* o Arte Urbano hace su irrupción, primero como un movimiento marginal y al paso de los años, como un nuevo lenguaje artístico de fin de siglo.

Es importante en este punto hacer la distinción entre Arte Público y Arte Urbano. Toda la reseña del muralismo extramuros que hemos hecho hasta este momento corresponde a aquello que ha sido clasificado como Arte Público, en el que las propuestas plásticas sobre los muros fueron acordadas con los arquitectos, pensadas exprefeso. Una labor en equipo que buscaba generar un efecto estético en la ciudad.

El Arte Urbano en su origen se apropió del espacio arquitectónico de manera ilegal, alterando no sólo la obra de la cual se convirtió huésped, sino también la estética citadina. El

Arte Urbano toma al muro como un lienzo, pero en su origen no le importaba la relación que establecía con él. En México este arte juvenil tomó una perspectiva social, pues se vinculó a los movimientos de protesta que se generaron de forma particular en 1968 y que tuvieron en Tlatelolco su episodio más trágico. Esta versión latinoamericana del *Street Art* lo mismo recurría a las pintas que a la pega de volantes, carteles o *stickers* en los muros para hacerse escuchar. Aunque algunos artistas estuvieron involucrados en este proceso, fue mayormente la población joven, ajena a las discusiones que en ese momento se daban entre artistas de la Escuela Mexicana de Pintura y los Independientes, la que fue responsable de este nuevo fenómeno cultural.

EL MURALISMO EXTRAMUROS EN LAS DÉCADAS DE 1970-1980. GEOMETRISMO Y ARTE SOCIAL

Mientras Siqueiros presentaba en 1971 una de sus últimas y más grandes obras relacionadas con el arte público, en el Poliforum Cultural Siqueiros – en el que materiales como el metal se intercalaron con figuras geometrizadas adaptadas a los paneles arquitectónicos–, la disputa por los muros de la ciudad entre la publicidad y el *graffiti* ilegal (ya fuera como reclamo social o como moda importada donde se imitaban las caligrafías estadounidenses), se hacía cada vez mayor. Por otro lado, la degradación urbana desde el punto de vista material se comenzaba a hacer evidente; el tono natural del concreto, impregnado del humo de los vehículos, daba a las calles y avenidas un aspecto gris.

Frente a este hecho, dos movimientos ya vinculados al Arte Urbano buscaron renovar el aspecto de la ciudad, de las avenidas principales a los barrios pobres. Uno de ellos estuvo a cargo del artista Adrián Brun, quien buscó plasmar sobre los muros geometrismos abstractos multicolores o en blanco y negro, de manera similar a los realizados en Estados Unidos por *City Walls Ink*, quienes entre 1968 y 1972 ejecutaron diseños geométricos sobre algunos de los edificios

de Nueva York con la intención de “embellecer una ciudad gris”³¹. A diferencia de lo ocurrido en el vecino país, donde se conservan algunas de esas obras, la producción de Brun, ejecutada con materiales vinílicos, se perdió para dar paso a nuevas propuestas, como la que se ubica en el edificio *Jeanne D’Arc* en los límites del Centro Histórico de la Ciudad de México; muro ahora ocupado por una obra del artista urbano Seher One (Il. 7a, 7b y 7c). El muralismo urbano de Brun se inscribe en la visión artística que prefería las formas abstractas, contraria a los modelos y métodos del muralismo de la Escuela Mexicana de Pintura que con la muerte de Siqueiros en 1974 perdía a su defensor más aguerrido. El trabajo de Brun es más cercano al Arte Urbano, no sólo por su ubicación, sino también por su carácter efímero, del cual sólo se conserva la obra que realizó en el muro del Hotel Century en la Zona Rosa de la Ciudad de México.

Otro personaje relevante de esta nueva escena artística en las calles fue Felipe Ehrenberg, quien hacia 1977 proponía romper con el movimiento muralista mexicano, pero no con el trabajo en los muros. Ponía como ejemplo el fenómeno del muralismo chicano que se gestaba en el vecino país, del cual admiraba su sentido colectivo y popular.³² Con estas ideas colaboró en la fundación del colectivo *Tepito Arte Acá*, al lado de artistas como Daniel Manrique, quien se convirtió en el miembro más destacado del grupo con su trabajo plástico sobre los muros.

El barrio de Tepito en la Ciudad de México, vecino a Tlatelolco, es hasta el día de hoy uno de los más populares de la ciudad. Sobre sus muros y con la organización de los vecinos –sobre todo después del terremoto de 1985 –, Manrique dejó plasmadas varias

³¹ HIJAR Serrano, Alberto. *Ideología, muralismo y muralismos*, en *La praxis estética*. Dimensión estética libertaria, p. 125-136, *Ideología, muralismo y muralismos*, en *La praxis estética*. Dimensión estética libertaria, p. 125-136. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2016, p. 127. Sobre el particular ver también Carlos Villasana y Ruth Gómez, *Cuando los murales abstractos de Adrian Brun iluminaron la capita* en El Universal, sección “Mochilazo en el tiempo” 25 de octubre de 2020, disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/cuando-los-murales-abstractos-de-adrian-brun-iluminaron-la-capital>. Agradezco a Carlos Villasana las imágenes para ilustrar el tema.

³² HIJAR Serrano, Albertor. *Ideología, muralismo y muralismos*, p. 126 En este movimiento, el mural “América Tropical” de Siqueiros adquirió relevancia como guía para los nuevos artistas. Ver https://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/siqueiros/siqueiros_overview.html.

ARTE MURAL E URBANA

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS



Il. 7a, 7b y 7c: Izq. Seher One, *México: Cultura y sociedad que renace*, 2016-2018. Fotografía: OMP, 2020.
Der. Adrián Brun, *Formas geométricas*, década de 1980. Colección Carlos Villasana.

imágenes que se han ido desdibujando al paso de los años, pero que aún son testigos de aquella nueva propuesta de Arte Urbano que rescató modelos del mexicanismo desarrollado por los primeros muralistas, pero sin la carga política y pretensión académica a la que ellos fueron tan adeptos. El muralismo en las calles de Tepito retrata a los habitantes de los barrios populares de las últimas décadas del siglo XX, dando respuesta a las aspiraciones de tener entre sus muros obras artísticas que parecían reservadas sólo para los sitios más importantes de la ciudad.

TLATELOLCO Y EL ARTE URBANO

El encuentro entre el muralismo extramuros y el Arte Urbano, que ya se había formulado en las propuestas de Brun y Manrique, se ha visto revitalizado en los inicios del siglo XXI, no sólo en México, sino en varias partes del mundo, siendo uno de los fenómenos artísticos más importantes de la actualidad. Muchos de estos trabajos tienen el apoyo de los circuitos del arte: galeristas promocionan a jóvenes, mientras que gobiernos locales facilitan muros y patrocinan la labor de estos nuevos creadores. Los resultados son muy variados, en México cada vez es más evidente una tendencia hacia la realización de obras en las que los temas nacionales adquieren formas alimentadas por el lenguaje publicitario, dando origen a un estilo que puede definirse como *Folklore Pop*.

Varias preguntas surgen ante este panorama: ¿Cuál es el compromiso social de este arte? ¿Qué técnicas y formas son mejores para su realización? ¿Existe un análisis de su efecto en el entorno? ¿Tiene alguna intención de trascender su momento histórico o responde al sentido efímero de la vida actual? Todas estas cuestiones y otras más deben ser motivo de análisis y reflexión. Dados los objetivos del presente documento, cerraremos nuestro recorrido histórico con algunos ejemplos producidos en épocas recientes en el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, cuyos muros de grandes dimensiones resultan objeto de deseo para este nuevo arte.

El ambicioso proyecto urbano surgido en este sitio en la década de 1960, del cual ya hemos comentado un poco, sufrió el embate de dos hechos históricos que mermaron el prestigio de la monumental obra. El primero fue la matanza estudiantil del 2 de octubre de 1968, que ha generado en el imaginario colectivo una relación inmediata entre este acontecimiento y el lugar; pero el que más efecto tuvo desde el punto de vista material fue el terremoto acaecido en la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. Este sismo provocó la caída de varios edificios y la modificación de otros más. Frente al temor de que ocurriese un terremoto similar, muchas familias abandonaron el lugar, afectando su mantenimiento.

Con un sentido de rescate y aprovechamiento de los muros, el artista Nicandro Puente fundó la Red Urbana de Muralismo Comunitario, con la que ejecutó seis murales en varios de los edificios de Tlatelolco entre 1998 y los primeros años del siglo XXI (Il. 8a y 8b). Sus formas transitan entre el estilo siqueireano y el geometrismo de las vanguardias. Las obras fueron ejecutadas en pintura vinílica, por lo que al paso de los años se han venido deteriorando; una de ellas incluso fue borrada a finales del 2019.³³

En la última década, el movimiento internacional de Arte Urbano ha traído a los muros de Tlatelolco a algunos artistas extranjeros. En 2012, el artista valenciano Escif pintó sobre el muro sur del Edificio Chihuahua un par de personajes que parecen confrontarse, rememorando los acontecimientos acaecidos el 2 de octubre de 1968, que tuvieron como protagonistas urbanos a la Plaza de las Tres Culturas y a este edificio. A la par de este mural, otros grafitis anónimos son más contundentes en la rememoración de los hechos. (Il. 9a y 9b)

En 2017, como parte del Festival *Transmuta* promovido por el gobierno de la Ciudad de México, el edificio Cuauhtémoc fue intervenido por el artista estadounidense Retna con sus “Escaleras al Sol”, mientras que el muro sur de la torre Veracruz fue el soporte de

³³ ¿Por qué borraron el mural de Tlatelolco? Esto dicen los vecinos, en *Chilango*, 19 de diciembre 2019. Disponible en <https://www.chilango.com/noticias/reportajes/mural-de-tlatelolco/>

ARTE MURAL Y URBANO



Il. 8a y 8b: Murales de Nicandro Puentecalle
Fuente: Fotografía: OMP, 2020.



una imagen dominada por un Quetzalcóatl efectuada por artistas mexicanos del Librería Colectivo. Actualmente el Colectivo ADN pinta en la parte norte del mismo edificio Veracruz dos personajes femeninos, obra de Paola Delfín (Il. 10a, 10 y 10c). Estos murales vuelven a plantear el debate que décadas atrás se inició respecto a cuál es el mejor estilo para convivir con esta arquitectura, los trazos abstractos, las formas figurativas, las imágenes multicolores o las monocromáticas que armonizan con la piel de cemento. La historia de estos nuevos murales en la ciudad aún está por escribirse, su destino y relevancia en el panorama nacional e internacional será una asignatura que nos tocará compartir con ellos. La pelea por el espacio urbano está en pleno vigor.

ARTE MURAL Y URBANO



Il. 9a y 9b: Izq. Escif, Edificio Chihuahua. Der. Fue el Estado.
Fuente: Fotografía: OMP, 2020.



ARTE MURAL Y URBANO



Il. 10a, 10b y 10c: Izq. Grafitis en el monumento a Cuitláhuac y Edificio Cuauhtémoc, mural Retna, *Escaleras al Sol*, 2017. Der. Arriba. Liberalia Colectivo, Edificio Veracruz. Der. Abajo. Colectivo ADN (Paola Delfín) Edificio Veracruz cara norte (en proceso).
Fuente: Fotografía: OMP, 2020.





HAZME FIGURAR FRIDA: RESISTENCIA VISUAL INDÍGENA DESDE LA ALDEIA MARACANÃ

CATALINA PÉREZ MELÉNDEZ

huva femenina
num sertão bem masculino
Catia de França

No es probable
ser amigas
de gente literaria
en lugares altos
Gloria Anzaldúa

Sólo la antropofagia nos une. Socialmente.
Económicamente.
Filosóficamente.
Oswald de Andrade

En un territorio fronterizo y a medio camino entre mural y *graffiti*, “Potyra & Frida Kahlo, viva la vida [...] viva as povas”, forma parte de las producciones destinadas a la mirada de los transeúntes y habitantes del antiguo recinto para la protección del indígena en Río de Janeiro (Serviço de Proteção ao Índio), hoy la Aldeia Maracanã. En el sueño de un pincel, Frida Kahlo grita con su pecho desnudo “Viva la vida, Viva la (r)evolution ...” con las mismas licencias pochás que acostumbraba, mezclando lenguas cuando platicaba o escribía a sus allegados. Al lado de ella, Potyra grita sólo en portugués “Viva o incomun, viva o respeito, viva os povos, viva as povas”. Sus pechos desnudos tienen escrita la palabra Kamu en cada seno, sus bocas resaltan en rojo encendido y en sus miradas, se sugiere el brillo azabache de la mestiza Frida y de la indígena guajajara Potyra. Rasgos de mujeres distantes en lengua y cultura plasmados sin técnica virtuosa. Indulgencia creativa realizada en el ojo del huracán de un espacio en disputa. No se trata de un mural comisionado.

Es la actuación indígena en una de sus diversas manifestaciones para confrontar y divergir el abandono real y simbólico del viejo paternalismo estatal. Es al mismo tiempo, la confluencia espontánea del deseo, imaginación y nudo de admiraciones de una mujer indígena en tiempos de resistencia multiétnica.

Atestiguar la resistencia indígena en la iconosfera urbana de Brasil es un proceso abierto y complejo, por lo que más que intentar examinar bajo la tradición historiográfica¹, el propósito aquí es articular las estrategias de práctica mural desde su contemporaneidad y ubicar el sentido de “Potyra & Frida” en la búsqueda que transita entre la representación y la autodeterminación indígena.

Como ejemplo de producción visual urbana, la imagen “Potyra & Frida” sugiere, de inicio, un carácter indómito a su reducción bajo una categoría cerrada de “género” visual. A un primer vistazo, se puede decir que reúne elementos característicos de la pinta, el mural y el *graffiti* al mismo tiempo. Se interrelacionan con desfado su carácter escritural, subversivo y transitorio de pinta, con la adherencia plástica a una ideología, hace lucir su contemporaneidad como pensamiento visual, y debajo de todo ello, se observa la hibridación de medios de expresión de protesta “occidental” para tomar el pincel como instrumento de resistencia visual y de esa manera, amplificar la restitución simbólica del lugar de los pueblos indígenas en la sociedad brasileña.

En el curso del presente, ante el racismo y la discriminación a los pueblos originarios, esta imagen pone en la mesa la cuestión sobre las posibilidades de formulación de discursos de resistencia ante los discursos de poder que permean la vida cotidiana. Interpele a la mirada como una visualidad pop-antropófaga de resistencia. Hace preguntarnos cómo es posible

¹ Como parte de las formas en que la resistencia indígena procede en su actuar contemporáneo, Daiara Tukano compartió en el encuentro *Mulheres artistas indígenas: questões de gênero na produção*, sus observaciones respecto a cómo el arte indígena cuando ha sido historiado sólo aparece en las primeras páginas de los libros de historia de arte nacional como el “origen”. Visto 13.ene.2021. Disponible en el Canal de Youtube de la Pinacoteca de São Paulo: <https://youtu.be/MtuFcD2L9JE>

trascender visiones petrificadas del ser indígena cuando de lo que se trata es presentarles como protagonistas de la resistencia. Muestra una manera en la que la subjetividad permea el pensamiento visual ¿Qué se alcanza a mirar en las afinidades electivas de una mujer indígena que pinta su resistir? ¿Esta visualidad puede considerarse una manifestación sui-generis del feminismo indígena en Brasil?

EL ARTE DE LA PULQUERÍA

El muralismo femenino en México fue una realidad que hasta hace poco tiempo va tomando su lugar en la historiografía de la pintura mural del siglo XX. Sin ánimo de simplificar, el artista Diego Rivera fue quien firmó los muros más relevantes otorgados por el gobierno central. Siqueiros, por otra parte, criticó el folclorismo icónico de Rivera y sus búsquedas se dirigieron hacia la integración plástica alejada de la arquitectura del poder. Orozco abordó la crítica a las políticas de masas. Tamayo rompió con el lazo figurativo del muralismo temprano y realizó una obra de figuración mitopoeica. A través de la reflexión sobre la práctica muralista de los artistas antes mencionados, Mary K. Coffey explora el muralismo mexicano y señala que para “entender el muralismo” [se] *exige algo más que trazar la carrera [de] Rivera*², implica observar las distintas perspectivas artísticas más allá de su primer andamiaje como forma de propaganda exclusivamente estatal.

El resto de los artistas muralistas, incluidas las mujeres artistas, fueron quienes tomaron los proyectos de tránsito más abierto y popular: escuelas, mercados, bibliotecas, palacios municipales, entre otros espacios. Mediante la conjunción del mecenazgo estatal y privado, las artistas ganaron esos espacios periféricos al muralismo estatal y mostraron ideas plásticas cercanas al día a día, sus observaciones podían ser tan humanas, como

² COFFEY, Mary K. ¿Ritual de estado, políticas de masas o mitopoeia? las numerosas modalidades del muralismo mexicano, 1929-1950 En: *Pinta la revolución: arte moderno mexicano, 1910-1950*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes; Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2016, p.350.

críticas al presente, más allá de la idealización riveriana del pasado ancestral indígena, del monumentalismo viril y del imaginario utópico que se vaticinaba a la vuelta de la esquina.

El momento de reconocer la “maternidad” del muralismo mexicano redirige el carácter viril con el que se formuló y ha sido entendido. Si bien se trata de una operación historiográfica por la apreciación de la producción muralista en retrospectiva, forma parte de las diversas búsquedas contemporáneas para visibilizar el trabajo de las mujeres desde enfoques actuales.

Frida Kahlo no fue una artista muralista como Aurora Reyes, Rina Lazo o Fanny Rabel en México, el destino le condujo a crear obra de caballete, y sabemos bien que el autorretrato es por lo que la mexicana es conocida globalmente. La artista en su experiencia como profesora, reconocía en la práctica muralista el medio por el cual los artistas pintores se realizaban.³ Si bien existieron formulaciones estilísticas e ideológicas divergentes entre los muralistas como destaca Mary K. Coffey⁴, la aseveración de Kahlo posiblemente se sostenía en un lugar entre el muralismo académico riveriano y el de índole popular. Aunado al perfeccionamiento pictórico y a la práctica de la técnica de la pintura al fresco, la realización del artista implicaba la conjunción de la conciencia social, la solidaridad con los indefensos y la libertad expresiva a través de la pintura pública.

Sin ser inventariada en las filas del muralismo, Frida Kahlo como maestra anticonvencional, patrocinó, dirigió y alentó de manera libre y desenfadada la práctica pictórica de un grupo de jóvenes artistas que se iniciaron en el “arte de la pulquería”. Ella decía “Salgamos a la calle. Vayamos a pintar la vida callejera.” Bajo su dirección, los artistas incipientes pintaron los muros de la gente: los lavaderos de Coyoacán, la Pulquería Rosita y el comedor del Hotel Posada del Sol.

La pintura mural en México antes de la escuela del muralismo contaba con una vida refractaria que se fue engarzando conforme fueron asimilándose los modos y motivos de pintar

³ COMISARENCO, Dina. *Eclipse de siete lunas: mujeres muralistas en México*. México: Artes de México, 2017, p. 84-93.

⁴ COFFEY, Mary K., *Op. cit.* p 349-357.

de épocas anteriores. El afincamiento del muralismo como estandarte del centro de poder del país, alimentó el imaginario de la raza cósmica de raíces indígenas. Se puede decir que el renacimiento muralista se fundó en la herencia prehispánica en parte por la esfera visual que se expandía con los descubrimientos arqueológicos, especialmente los referentes a la pintura mural prehispánica de Tetitla, Tepantitla y Atetelco en Teotihuacan entre 1942 y 1951.⁵

Por otra parte, de la herencia barroca colonial de los murales religiosos queda abierta la pregunta por el grado de influencia en las filas del muralismo, pues si bien en la gesta artística se pronunciaban anticlericales, existía la apropiación de algunas características de la tradición pictórica católica. Aunque es indiscutible el interés de Frida por los retablos y las pinturas de exvotos, y por las excursiones a exconventos e iglesias barrocas con sus estudiantes⁶, no hay estilo que defina la obra de la artista como lo señala Olivier Debroyse; en todo caso su estilo es acomodaticio, en tanto que sus autorretratos los configuraba de una manera especial, dependiendo a quien sería dirigido. Como comenta O. Debroyse *Cada imagen de sí misma responde a la actitud que se obliga a adoptar frente a tal o cual persona, y la misma Frida cambia y se identifica diversamente.*⁷

Las escenas populares pintadas en los comercios, cantinas y pulquerías que fueron parte de la tradición rotulista finisecular en México, fueron relevantes para el imaginario postrevolucionario. Decorar los locales públicos como las pulquerías fue prohibido a principios

⁵ Al ser el muralismo mexicano un “programa” artístico centralista, ante los diversos descubrimientos de murales prehispánicos que sucedieron desde finales del siglo XIX, posiblemente los de Teotihuacan, por la cercanía a la Ciudad de México, estaban más presentes en el imaginario que sirvió como reafirmación del sentido nacionalista del muralismo fundado en la herencia ancestral indígena. En la introducción de *Eclipse de siete lunas: mujeres muralistas en México*, la investigadora Dina Comisarenco menciona como elemento sustancial al muralismo “El deseo de recuperar la ancestral tradición artística de pintura mural nacional que se remonta a la época prehispánica. Esta tradición sirvió como fuente de inspiración y justificó el apelativo de “renacimiento mexicano” con que comúnmente se suele referir a dicho movimiento pictórico” Dina Comisarenco, *Op. cit.* p. 21.

⁶ HERRERA, Hayden, *Una biografía de Frida Kahlo*, México: Taurus, 2020, p. 393.

⁷ DEBROISE, Olivier, Frida es un chisme de Frida En: *La cultura en México, suplemento de Siempre!*, 11 de mayo de 1983, n°. 10, p. vii.

del siglo XX porque se consideró que promovía abiertamente el consumo e incitaban a la inmoralidad. Frida Kahlo consiguió un permiso especial para que sus alumnos emprendieran el proyecto mural en la pulquería La Rosita en la calle de Abasolo en Coyoacán. Así, en 1943 se inauguró la serie de murales en los que participaron sus alumnos, quienes además dejaron registro de su propia asimilación de la praxis mural a través de corridos que los mismos artistas escribieron:

Pintaremos pulquerías
y las fachadas de escuelas;
el arte empieza a morir
cuando se queda en la academia⁸

En 1952, por invitación de Frida Kahlo el grupo de exalumnos vuelve a La Rosita para pintar nuevos murales ahora al fresco. En tal ocasión, el deseo de los pintores es retratar a Frida vestida de tehuana en dos tableros, junto a Diego Rivera y a la actriz mexicana María Félix.

KAHLISMO FEMINISTA A UNA VELOCIDAD DE “SESENTA MINUTOS POR SEGUNDO”

La figura de Frida Kahlo (1907-1954) crecía a una velocidad de “sesenta minutos por segundo”, según estimó el escritor mexicano Carlos Monsiváis a mitad de los años ochenta del siglo XX.⁹ La popularidad de la artista a décadas de su fallecimiento, reverberó hacia diversos contextos, y en el feminismo, su personalidad se afianzó como icono. Sin explicitarse en su obra temáticas propias de las preocupaciones feministas de la segunda ola, se encontraban razones suficientes para emparentar la exploración del mundo que ella realizó desde el cuerpo femenino. Bien sea que su rostro irónicamente, fuese reproducido junto a otros rostros icónicos, para denunciar la discriminación de género. Como ejemplo, en un calendario conmemorativo del Primer Encuentro Nacional de Mujeres Asalariadas en México (1987), que reza “este calendario

⁸ HERRERA, Hayden, *op. cit.*, p. 399.

⁹ Carlos Monsiváis en la contraportada de TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo: una vida abierta*. México: Oasis, 1983.

se dedica a las anónimas de todos los tiempos” la pintora aparece ilustrada compartiendo su “anonimato” con la escritora Sor Juana Inés de la Cruz, con el otro rostro icónico pero anónimo de la “Soldadera”, y el dibujo de una luchadora social del Sindicato de Costureras.¹⁰

Para hacer una genealogía del interés icónico por la artista en el feminismo en América Latina, además de las repercusiones comerciales y del consumo de Frida como mercancía que trajeron consigo las exposiciones internacionales de su obra, habría que realizar un trabajo de excavación archivística de los movimientos sociales y de su memorabilia. Así como sucedió con el calendario mencionado antes, el rostro de Frida se multiplicó a ritmo fordiano. Gabriela Cano comenta la anécdota de percatarse lo rápido que se agotaron los botones con reproducciones de *Las dos Fridas* (1939) que eran parte de los *souvenirs* en el Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (1987) en Taxco, Guerrero.¹¹ A la par de la revisión de la iconosfera de luchas sociales – y aunque puede ser controversial a esa genealogía – se tendría que valorar el hecho de que en el muralismo de realismo social riveriano, ella ya se rodeaba de armas, libros y propaganda a la manera de una luchadora social. Sin duda, esto no la hacía icono del feminismo, no obstante, se empezaba a perfilar el imaginario de su potencial como imagen.

El kahlismo feminista no se puede aislar al ámbito de las luchas sin tomar en cuenta su cruce con la fridomanía y su poder como memoria social a través de la cultura pop (cine, moda y celebridades). La apropiación de Frida como icono encarna paradojas, Raquel Tibol la llamó una *paradoja definitiva para ejemplificar el poder de la rebeldía ante el destino [...] de la voluntad tendida como flecha contra un destino adverso*.¹² Su construcción mitográfica

¹⁰ Imagen disponible en el Repositorio Digital M68. Calendario con dibujo del colectivo Ojos de lucha para el Primer Encuentro Nacional de Mujeres Asalariadas. *Acervo Cristina Híjar Arte y Movimiento Social*, CENidiAP/INBA. Recuperado de: <https://m68.mx/coleccion/3411>

¹¹ CANO, Gabriela, ¡Ay, cuántas Fridas! semblanza de una mujer En: *Revista Fem*. Año 13, n°. 73, (enero, 1989), p. 24. Disponible en: <https://m68.mx/coleccion/29636>.

¹² TIBOL Raquel. *Frida Kahlo: una vida abierta*. México: UNAM, 2002, p. 15.

juega en la cancha global y se materializa en inimaginables maneras más allá del sistema del arte. Y con todo, su alteridad concentrada en su rostricidad genera altas expectativas políticas, dado que como la misma artista aseveraba *Me retrato a mi misma [...] porque soy el motivo que mejor conozco*.¹³ Si antes se había mencionado su práctica pictórica acomodaticia y heterógena en el autorretrato, su adjudicación como icono feminista refleja igualmente el eco de pluralidades de los feminismos. Cabe recordar un cartel con dibujos de Frida a la manera de un collage¹⁴ que realizó la artista activista lesbofeminista Yan María Yaoyótlol Castro. En el cartel se subraya la apropiación que la comunidad activista lesbiana hizo de Frida a partir de sus autorretratos y fotografías. Entre los dibujos destacan dos: en primer término la adaptación de una icónica fotografía en donde la artista Frida Kahlo viste un traje masculino y otro en donde se reformula aquella otra fotografía de Frida en la marcha de protesta por el involucramiento de la CIA en el derrocamiento del presidente de Guatemala en 1954. En la marcha, Frida apenas levanta sus brazos mientras sostenía un cartel con una paloma “por la paz”. En el cartel de Yan María la paloma de la paz se reemplaza con el mensaje “Muera el capitalismo, México, 1992”.

PUEBLOS FIGURANTES

El pensador George Didi-Huberman al hablar del poder del encuadre enfatiza la articulación política detrás de cada decisión que busca determinar y subordinar al ser humano bajo una visión particular.¹⁵ Cuando se indaga en la memoria visual sobre los pueblos originarios, autóctonos, amerindios, habrá que pensar en la suma de figuraciones que circulan: la exotizante, la judicial, la clínica, la etnográfica, la estilística, y cualesquiera otras subclasificaciones que se

¹³ HERRERA, Hayden. *Una biografía de Frida Kahlo*. México: Taurus, 2020. p. 101.

¹⁴ CASTRO, Yan María Yaoyótlol. *Cartel Frida Kahlo lesbiana*, 90 x 60 cm. Archivo Histórico del Movimiento de Lesbianas Feministas en México 1976-2020, Yan María Yaoyótlol. Disponible en: <https://m68.mx/coleccion/25699>.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial, 2014.

puedan enunciar. En esa iconosfera importan poco los rasgos singulares que definen al indígena como individuo. La personalidad figurada en un retrato del indígena se ha vuelto más compleja con los movimientos de lucha y sus visualidades. Se puede considerar que esta estrategia convive en América Latina con la pervivencia de estrategias que encausaron la mitografía de un Estado-Nación a partir del “elemento” identitario ancestral indígena.

Para abordar el sentido de “Potyra & Frida” se hace imprescindible dilucidar algunas de las tensiones latentes en el juego de figurar rostros como estrategia visual de la resistencia indígena desde la Aldeia Maracanã. En ese juego se ven implicados desplazamientos y dislocaciones de la “normalidad” visual que configura el aparato institucional para ser transformado a otro tipo de presencia indígena desde la alteridad. El mural es un tanto inusitado por emparentar la lucha indígena en Brasil con el kahlismo feminista. Se trata de una imagen “caníbal” creada por una subjetividad indígena que, a pesar de encontrarse en los márgenes de los juegos de las visualidades, toma la palabra para expresar su lugar de enunciación.

Antes de llegar a ese punto, vale recordar la visión hegemónica de la propaganda estatal como la contrapartida de la que se desarrollará en adelante, y en ese acometido, se busca un acercamiento interpretativo que indague las condiciones de visualidad indígena donde se distingan los procesos de autodeterminación contemporánea en lo que G. Didi-Huberman describe como *los juegos del deseo y los objetivos políticos de todos los que piden ver, todos los que suscitan lo visible o hacen uso de las imágenes*.¹⁶

VERDEAMARELISMO

La pieza *O Brasil* del artista brasileño Jaime Lauriano¹⁷ destaca la construcción del nacionalismo brasileño que la dictadura propagó entre 1964 y 1968 a través de los clips

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.* p. 67

¹⁷ LAURIANO, Jaime. *O Brasil*, 2014, video, 18'56" es un montaje con material de archivos audiovisuales y hemerográficos. Disponible en: <http://pt.jaimelauriano.com/o-brasil>

propagandísticos producidos por la Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) en un intento por suavizar la imagen del gobierno ante la población. En el pietaje elegido por el artista se repite la cortinilla con la que finalizaban estos cortos “O Brasil é feito por nós”. Quién, si no el gobierno militar, era la voz enunciando ese “nosotros”. La pieza videográfica tiene la potencia de generar un entendimiento de las estrategias de invisibilización de las singularidades propias de las diversas regiones del país en la serialidad “verde-amarelo” del individuo en Brasil. El artilugio propagandístico inclusive se apropiaba de la enunciación del término tupi-guaraní “Pindorama” para evocar una tierra pacífica y unificada bajo el supuesto de una misma lengua; la ficción del discurso ofrecía en esa tierra un destino armonioso entre el indio, el mulato y el blanco.

La visión en *O Brasil* que presenta J. Lauriano sería sin duda la visión desde el aparato del poder institucional mediatizado para el ciudadano-espectador. En tanto que la visualidad de la resistencia indígena que se aborda aquí, se alimenta de la cultura visual de índole híbrida, diríase en un proceder ritualístico de raigambre antropofágico, que recuerda curiosamente la apropiación modernista de las prácticas rituales indígenas en el Manifiesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade, con el cual se proclamaba la independencia cultural en *la asimilación y deglución de lo extranjero transformado en algo completamente nuevo y original*.¹⁸

En el Manifiesto Pau-Brasil (1924)¹⁹ el escritor O. de Andrade refería que había que desprenderse de fórmulas, y sólo “Ver con ojos libres”, pues la poesía estaba en los hechos y esos hechos estéticos se podrían observar en la confluencia de [...] *La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocinada del vatapá* [...] ²⁰ y en tal cruce de lo ancestral

¹⁸ GIRAUDO, Victoria. Antropofagia y modernidad en Victoria Giraudo y Paulo Herkenhoff, Antropofagia y modernidad: arte brasileño En: *Colección Fadel*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: MALBA; México: MUNAL, 2016, p. 22, 23.

¹⁹ Oswald de Andrade, *Obra escogida*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1981, p 3-7.

²⁰ *Idem*, p. 7.

con lo colonial, nunca se admitía *el nacimiento de la lógica entre nosotros*.²¹ Ese “nosotros” aquí, es otra vez, una pretendida voz colectiva de lo brasileño mestizo que recién contaba con una corta vida republicana. En dicha intención, la alteridad que manifiesta O. de Andrade es localizada desde una plataforma de la modernidad blanca artística e intelectual.

“ESTA TIERRA NO ES SÓLO FÚTBOL Y CARNAVAL”

En 2013 fue recuperado y difundido el Relatório Figueiredo, un informe de 1967 en el cual se registró el diezmo y exterminio de tribus, así como el relato de las vejaciones latifundistas al patrimonio de los pueblos originarios desde la década de 1940 y la tortura a los indígenas infligida por funcionarios del Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967) a lo largo de la dictadura militar. En ese mismo año, se produjo una fuerte polémica alrededor del desalojo de las comunidades indígenas reunidas en la Aldeia Maracanã. Desde 2006 el edificio del antiguo Museu do Índio se retomó como el espacio simbólico y encuentro de – al menos – 20 etnias de pueblos indígenas. La corrupción del antiguo servicio de protección al indio dio paso a la burocracia indigenista en 1967 con la creación de la Fundação Nacional do Índio (FUNAI), y con ello al funcionamiento del Museu do Índio de 1953 hasta 1978, cuando fue trasladado a otra sede. Desde ese entonces, el edificio en la Rua Mata Machado se encontró abandonado. En marzo y diciembre de 2013 se suscitaron dos desalojos por parte de la policía militar de Rio de Janeiro, lo cual repercutió mediáticamente por tratarse de un lugar emblemático para los intereses del espectáculo deportivo a vistas de la Copa Confederaciones 2013, la Copa Mundial de Fútbol 2014 y de los Juegos Olímpicos de Rio de Janeiro 2016.

Durante el gobierno de Dilma Rouseff se constataba una presencia más mediática de las protestas indígenas por las políticas que se avistaban o se ejecutaban desde el gobierno en detrimento de las comunidades indígenas. En 2006, líderes de los pueblos guajajara de

²¹ *Idem*, p. 68.

Maranhão, los pueblos Apurina y Arawak del Estado de Amazonas, y otras tribus indígenas urbanas en el Estado de Rio de Janeiro presentaron la propuesta para revitalizar y reformar el predio del antiguo museo con la idea que fuera entregado a las poblaciones indígenas. En palabras del líder José Urutau Guajajara²², no se trataba de la ocupación de un lugar abandonado, sino de restituir el simbolismo de ese lugar como el bastión fundacional de la protección de los pueblos indígenas que creó Marechal Candido Rondo en 1910, esto, a pesar de la perversión en que devino el Serviço de Proteção aos Índios.

El arribo de Michel Temer en 2016 trajo un revés para las poblaciones indígenas con el avance de la Propuesta de Enmienda Constitucional PEC 215/2000²³ que dejaría en manos del Congreso Nacional – cooptado por intereses agroindustriales – la decisión de reconocer las demarcaciones de territorios indígenas. Ante el despojo latente, la resistencia indígena fue constantemente objeto de visiones despectivas desde los medios, en tanto que con el apoyo de ONGs locales e internacionales, y desde la sociedad civil se ha contenido el arrastre mediático.

FAVELADOS

Algunos de los líderes de la Aldeia Maracanã tuvieron acceso a la educación superior en lingüística, antropología social, arqueología y educación indígena; no obstante, la inmensa mayoría de los pueblos indígenas son discriminados cuando aparecen en el contexto urbano. La presencia indígena parece alcanzar aceptación sólo en su carácter de subordinación y sometimiento; no es fácil entender aquellas formas “tolerables” que puede usar el indígena

²² Las declaraciones al respecto son similares en la entrevista a José Urutau Guajajara de 2016 y en un documental de 2013. Cfr. Aldeia Maracanã: Una aldea indígena en la ciudad de Rio de Janeiro (Feb 2013) Disponible en: <https://vimeo.com/65187605>; Indigenous Peoples in the Urban Context: José Urutau Guajajara. Disponible en <http://www.rioonwatch.org/?p=39508>

²³ RIGBY, Claire. We’Re Going to Resist 23 de abril de 2015, *En: The guardian*, <https://www.theguardian.com/world/2015/apr/23/brazils-indigenous-groups-battle-land-law-change>

para dejarse ver y no ser objeto de discriminación, pues si viven en zonas marginales de la ciudad no se les toma como auténticos indígenas, y se les llega a llamar “favelados”. Cuando las comunidades indígenas asumen sus tradiciones visiblemente a través de sus atuendos, a ojos de otros habitantes llega a parecer extraño y ridículo²⁴ verlos por la calle. Son extranjeros en la ciudad a pesar de haber sido partícipes de la construcción de la ciudad carioca, sin embargo una vez que la habitan, encuentran formas singulares de hacerse presentes.

POTYRA & FRIDA: SÓLO LA ANTROPOFAGIA NOS UNE

¿Qué puede hacer una imagen para hacer aparecer a una comunidad indígena subexpuesta? ¿Cómo debe actuar la resistencia indígena ante una sociedad alineada por los poderes de facto, la prensa, la televisión, las redes sociales en el remolino informativo? ¿Es posible generar empatía a través de un rostro que circula masivamente e inunda campos de visualidad más amplios? ¿Qué significa la empatía cuando es parte de los mecanismos del capitalismo para normalizar y apaciguar la moral en la estrategia de sostenerse en lo socialmente correcto?

El origen de este texto surgió del desconcierto al primer vistazo de una fotografía en la exposición Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena en el Museu de Arte de Rio (MAR). Sin distinguirse claramente como un *graffiti*, una pinta o un mural, la indefinición de la imagen bajo algún “género” hablaba ya en sí del desenfado ante la heterogeneidad de las manifestaciones de la visualidad urbana en Brasil. El desconcierto dio paso a una primera intuición sobre cómo una imagen se hace presente, desentendida de contextos acotados. A través de la intervención en esa pared era posible mirar el deseo de crear una relación visual inesperada, desregularizada de los términos de pertenencia geográfica, cronológica e identitaria. El primer golpe de vista de la foto llevó a la pregunta ¿cómo es que existe la pinta de una Frida Kahlo investida como guajajara?

²⁴ RIGBY, Claire We’re going to resist, 23 de abril de 2015 En: *The guardian*, <https://www.theguardian.com/world/2015/apr/23/brazils-indigenous-groups-battle-land-law-change>

En el mural enmarcado a la manera antigua contenida en un pergamino, además se conjugaba escritura e imagen y se trazaba un retrato de Frida Kahlo junto a la indígena guajajara Potyra Krikaty, habitante actual de la Aldeia Maracanã (también conocida como Aldeia Resiste). Esta imagen que denomino como “antropófaga”, lejos está de ser imputada negativamente como anacrónica, si consideramos que la apropiación y las hibridaciones son la marca que puebla la cultura visual contemporánea. Y sin embargo, aún reconociendo la autonomía de las imágenes para dejarse ver dislocadas, el extrañamiento que produce la imagen fuera de un contexto regular lleva a mirarla más detenidamente para asimilar su presencia.

El encuadre de la fotografía en la muestra no daba señal si el mural estaba ubicado al exterior del edificio, la luz que incide en la pinta invitaba a pensar que se trataba de un muro interior. Si la especulación de su localización es correcta, el mensaje en la pared es una intención discursiva que se dispone para la comunión de miradas que transitan en ese espacio interior. La autora del mural es Juliana Guajajara, una joven indígena, sobrina de Potyra Krikaty.²⁵

Como se mencionó antes, la fotografía se exhibió en el MAR, un museo que se identifica como “un espacio público de emancipación por medio del arte, la cultura y la educación”.²⁶ El fin del MAR es presentar exposiciones que busquen la inclusión y la movilidad social. En ese tenor, la propuesta curatorial de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena* interpretaba la inclusión como una inmersión y activa presencia de las poblaciones indígenas en el museo. A

²⁵ El mural incluye el nombre Maynumi Ipo debajo de una mano. El nombre y la mano son el registro de la intervención de la hija de Potyra en el mural. Si bien la obra no está firmada, se obtuvo la información de la autoría con el apoyo de los activistas brasileños Patricia Filgueiros y Dario Juerma quienes son visitantes frecuentes de la Aldeia Resiste. Los activistas también me proporcionaron imágenes del mural tomadas por ellos. P. FILGUEIROS (2017) y (Dario Juerma en el mes de enero de 2021). Agradezco profundamente el apoyo y la generosidad de Patricia y Dario quienes autorizaron utilizar estas fotografías en el artículo.

²⁶ Perfil del museo difundido en MAR de amigos, Disponible en: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/doe-para-o-mar>.

partir de diálogos previos con las comunidades, éstas participaron directamente en la selección de contenidos para la exposición, lo cual redundó en la definición de cuatro núcleos: Guarani, Pataxó, Puri y el núcleo Índios em Contexto Urbano. La fotografía de “Potyra & Frida” formaba parte de un mosaico de fotografías que documentaban la vida en la Aldeia Maracanã, que fue proporcionado por Afonso Aporinã.²⁷

G. Didi.Huberman, nos recuerda que al hacerse pública una imagen, ésta se torna en cosa pública “para que entre en un pie de igualdad en los circuitos del derecho, los juegos de poder y el campo conflictivo de la cosa política”.²⁸ “Potyra & Frida” se incorpora a ese juego de figurar visiones de la resistencia una vez que se desplaza a un espacio de visibilidad cultural. Para Italo Calvino las inscripciones de protesta bajo los regímenes de opresión hablan de la ausencia de la palabra libre “el escribiente clandestino colma este silencio con riesgo absolutamente suyo, y aún leerlo es en cierta medida un riesgo e impone una opción moral”.²⁹ Transitar como caminante en ciudades como Rio de Janeiro, São Paulo o Belo Horizonte es una experiencia de múltiples voces de humor, poesía, expresión gráfica y protesta. Documentar y exhibir la resistencia de un pueblo, para un público que no transita por el espacio interno de la resistencia, es un mecanismo que abre posibilidades de visibilidad que en la dislocación genera preguntas por su existencia.

No deja de ser una tarea complicada mirar y escudriñar las imágenes de Frida en la cultura popular, lo cual implica un análisis pormenorizado que atienda las complejas estructuras sociales, culturales y políticas en las que se inscribe la figura de Frida Kahlo. Con Potyra & Frida, en tanto escritura e imagen, se recontextualiza la singularidad del rostro de la

²⁷ Testimonio tomado del encuentro Construção em Diálogo: terceiro encontro, dezembro de 2016. Mariane Aparecida do Nascimento Vieira, Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR *En: Horizontes Antropológicos* [En línea], 53 | 2019, Disponible en: <http://journals.openedition.org/horizontes/2979>.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 95.

²⁹ CALVINO, Italo. La ciudad escrita: epígrafes y graffiti *En: CALVINO, Italo. Calvino. Colección de arena*, Madrid: Siruela, 2001, p. 121.

artista mexicana. La realidad del ascenso del kahlismo feminista en la cultura popular, puede leerse como una implicación recíproca, pues como lo analizan Pankl y Blake³⁰, se debe reconocer la propia mano de la artista como productora de su cultura material. No son pocos los matices con los que se explicaría el interés por Frida Kahlo, parecería que a estas alturas existiese toda una plataforma de posibilidades del “uso” de la imagen de Frida, entre las cuales, hay una gradación que va y viene entre el dispositivo imagen/mercancía y el dispositivo imagen/postura. Usar los rasgos físicos con los que se ha enfatizado la personalidad de Frida puede ser un modo de generar empatía en un público que va y viene entre el kahlismo de resistencia y el ávido por la fridomanía³¹, y no obstante, esa construcción de la Frida guajajará en la pinta es una deglución de la artista desde y para la mentalidad de resistencia indígena. Si bien G. Didi-Huberman reconoce que lo que hay que exponer son los pueblos y no los “yos”, exponer un montaje con cuerpos singulares lanza los rostros a un encuentro de humanidad.³²

La dicha del encuentro entre Potyra y Frida se creó a partir de estrategias estéticas para hacer figurar lo que no es figurable aún. La pinta, el *graffiti* y muralismo urbano son los medios posibles para perfilar narrativas alternas de la presencia indígena en una urbe. La artista Juliana Guajajara nos presenta así una apropiación de Frida en la cual, social e ideológicamente convoca las potencias del rostro de la artista mexicana para la resistencia indígena en la contemporaneidad.

³⁰ PANKL, Lis, BLAKE, Kevin. Made in her image: Frida Kahlo as material culture *En: Material Culture*, V. 44, n.º. 2, Special Issue: Art as Material Culture (Fall 2012), p. 1-20. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24396670>.

³¹ En 2015 en el Instituto Tomie Ohtake en Sao Paulo se presentó la exposición *Frida Kahlo, conexoes entre mulheres surrealistas no Mexico*. Con mucha anticipación fue anunciada en las redes sociales y, con la estimación de 600 mil visitantes, su itinerancia continuó hacia Rio de Janeiro en Caixa Cultural. Los retratos de Frida fueron uno de los recursos que componían la propuesta curatorial, una sala dedicada a la vestimenta de la artista era la trama que avivaba el bucle recurrente de la admiración mediática y curiosidad que despierta la artista como portaestandarte de la mexicanidad en su caracterización indígena.

³² DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, 54.



Fuente: Fotografía: Catalina Pérez Meléndez.



UNA NUEVA MIRADA AL PASADO: EL PROYECTO MURAL DEL HOSPITAL DE HARLEM (1935-2012)

MARCO POLO JUÁREZ CRUZ

Alain Locke vino con una exposición de esculturas y máscaras africanas de la colección Schomburg... Estuve fascinado con ellas, tuve la oportunidad de sostenerlas y sentirlas. Y ellas han jugado un papel fundamental en mi trabajo. Charles Alston. Entrevista oral, 1968.

Al caminar por el emblemático barrio de Harlem, en la intersección de la calle West 135th y la avenida Lenox (también llamada Boulevard Malcolm X), es posible observar la fachada de cristal del nuevo pabellón de pacientes del Hospital de Harlem, construido entre 2005 y 2012 (Il. 1). El proyecto – diseñado por el despacho de arquitectos HOK y el arquitecto afroamericano Jack Travis– propuso la extensión y remodelación del hospital para proveer a la comunidad con un nuevo edificio de seis niveles para los departamentos de cirugía, pediatría y cuidados intensivos. La ampliación fue financiada por la oficina local Dormitory Authority of the State of New York (DASNY), que otorga recursos a proyectos educativos y de salud en el estado, y recibió premios y reconocimientos por su limpia integración en el contexto local.

Aunado a la acertada vinculación entre el diseño y su usuario, el proyecto de remodelación ofrece a través de su fachada principal una nueva experiencia del proyecto



Il. 1: Hospital de Harlem. Remodelación a cargo de HOK Architects y Studio JTA. 2012.
Fuente: Fotografía proporcionada por el Hospital de Harlem.

artístico desarrollado en los muros de la institución durante la década de 1930. En mil cien metros cuadrados, un muro de cristal serigrafiado reproduce cuatro detalles del mural de Vertis Hayes (1911-2000) *Pursuit of Happiness*, que celebra la ferviente vida cultural del tradicional barrio afroamericano. Realizado durante los años posteriores a la Gran Depresión, el mural del pintor afroamericano formó parte del proyecto número 1262 de la *Works Progress Administration* (WPA), instancia federal encargada de reactivar la producción artística a partir de propuestas de carácter social que incidieran positivamente en el tejido social local. El proyecto mural del Hospital de Harlem fue el primero realizado bajo la supervisión de otro artista afroamericano, Charles Alston, quien también contribuyó con dos murales que evocan el pasado y futuro de la comunidad afroamericana. A través del patrocinio de la oficina Federal Arts Project (FAP) — subdivisión de la WPA— los murales del hospital de Harlem buscaban celebrar la cultura afroamericana y el involucramiento de sus habitantes en la promoción de la salud y la educación, en aras del progreso comunitario.

Este ensayo analiza las condiciones históricas y sociales del proyecto mural del Hospital de Harlem, en el entrecruce de las políticas culturales del New Deal y las aspiraciones de los artistas afroamericanos tras el movimiento de renovación cultural conocido como Harlem Renaissance de los años veinte. Como parte de las iniciativas dentro del programa Federal Arts Project, los murales creados por Charles Alston, Vertis Hayes, Georgette Seabrooke y Alfred Crimi participaron en los procesos de estabilización de las comunidades a través de proyectos artísticos con carácter social. El análisis de las circunstancias en torno a su origen permite evaluar desde la Historia del Arte al éxito de las políticas integracionistas federales, el uso político de los murales y la influencia de proyectos artísticos internacionales, especialmente el muralismo mexicano. Los murales creados al interior del Hospital de Harlem extienden la discusión en torno al éxito de los proyectos de la WPA dentro de una comunidad inmersa en un proceso de reflexión sobre su condición de ciudadanía. Aunado a estas condiciones, es posible entender este proyecto artístico como una consecuencia del Harlem Renaissance y de

agendas políticas a nivel local y federal, que muchas veces exhibieron el ostracismo inherente de una sociedad dividida.

EL NEW DEAL LLEGA A HARLEM

En 1935 Harlem ya no estaba de moda. Tras la Gran Depresión de 1929, los largos tentáculos de una economía en decadencia perjudicaron al oasis cultural creado en el barrio norteño de Manhattan, exacerbando la opresión económica en una de las más grandes comunidades afroamericanas en el país. En marzo de este año, un rumor sobre un episodio de violencia policiaca sobre un menor infractor inició un motín que causó daños valuados en millones de dólares. El reporte judicial señalaba que la discriminación social y violencia policiaca eran condiciones que pervivían en Nueva York hasta los años treinta. Como estos episodios de malestar social se repitieron a lo largo del país, las políticas del *New Deal* propuestas por el presidente Roosevelt extendieron el soporte económico a las artes y la cultura a través del Federal Arts Project, como una estrategia de pacificación social.

Harry Hopkins, director de la Federal Emergency Relief Act, creó el FAP como un programa para dar empleo a agentes culturales, exaltando las nociones locales de identidad que se congregaban en torno a una idea de la “auténtica cultura americana”. De acuerdo con Lauren Sklaroff, la perspectiva socialista de las políticas del *New Deal* redefinió la noción de democracia social, a partir del apoyo a las colectividades en los sectores más afectados, entre las que se encontraban las comunidades afroamericanas.¹ Sin embargo, estas políticas federales no influyeron en las administraciones locales, lo que les permitió mantener una postura de exclusión racial. Por motivos electorales, políticos y oficiales federales en Washington D.C. mantuvieron una cuidadosa distancia, permitiendo la sobrevivencia de estas actitudes.

¹ SKLAROFF, Lauren Rebecca, *Black culture and the new deal: the quest for civil rights in the Roosevelt era*, (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009), 28.

A pesar de las divergencias entre las políticas integracionistas federales y el desdén de las autoridades locales, el carácter contingente de los programas del FAP permeó en el tejido social, marcando el consciente colectivo con la idea de una nueva nación. Diversos factores intervinieron en los ejercicios de representación pictórica de la cultura popular, como el intento optimista de reinventar la narrativa del *American way of life* y la discusión dialéctica sobre el papel del artista en su comunidad. La consolidación de distintos colectivos de artistas modernos en la nación expandió el debate a través de estos focos artísticos, que incorporaron los discursos de movimientos artísticos de carácter socialista como el muralismo mexicano o el partido comunista estadounidense.

Esta propuesta resonó en una segunda ola de artistas que emergieron de la experiencia del movimiento conocido como *Harlem Renaissance*. Surgido en la segunda década del siglo XX, esta vanguardia cultural promovió la celebración de la cultura afroamericana y su reconocimiento como ciudadana de los Estados Unidos. Los jóvenes artistas de los años treinta retomaron las premisas del *Harlem Renaissance* de recuperar un pasado para posicionar al afroamericano en el siglo veinte, renovando sus espacios de creación y a la comunidad de Harlem. De acuerdo con Renee Ater, *una de las premisas principales del Harlem Renaissance se basaba en la noción de recuperar y reinventar el pasado para adaptar a la comunidad afroamericana en las condiciones sociales del nuevo siglo*.² Este proceso de reinvención de un pasado borrado por el violento proceso de esclavitud contribuyó a reforzar las demandas sobre problemas contemporáneos. El artista e investigador David C. Driskell argumenta que, para las comunidades afroamericanas, la producción artística de carácter social fortaleció la representación realista de su vida e historia³, construyendo la idea de una herencia común y denunciando el malestar social de una comunidad oprimida. Alain Locke, uno de los

² AAROND, Douglas; EARLE, Susan (Editores). *Aaron Douglas: african american modernist*. Lawrence, Kansas: The University of Kansas, 2007, p. 98.

³ LINDEN, Diana L.; GREENE, Larry A. Charles Alston's Harlem Hospital murals: cultural politics in depression era Harlem *En: Prospects: An Annual of American Cultural Studies*, 26, n°. 1 (2001), p. 396.

promotores del Harlem Renaissance, exhortó a los artistas afroamericanos a emprender una reflexión bidireccional hacia el pasado y el futuro⁴, donde pudieran coexistir músicos con ingenieros y doctores con recolectores agrícolas.

El impulso de los proyectos patrocinados por la WPA hizo posible la consolidación de espacios artísticos para discutir, enseñar y fortalecer la producción cultural de los afroamericanos. Una de estas estrategias de colaboración entre instituciones arraigadas en Harlem y el artista afroamericano se desarrolló en un edificio cercano al Hospital de Harlem. En las salas de lectura de la Biblioteca Pública de Nueva York, la WPA comisionó al consagrado pintor Aaron Douglas la creación del proyecto mural *Aspects of Negro Life*. Sus cuatro paneles son un ensamblaje sincrónico de escenas que transcurren en un lugar de origen en África, hasta un momento utópico de armonía entre obreros, campesinos y líderes sociales. De acuerdo con Amy Kirschke, Aaron Douglas introdujo contenido marxista a sus murales realizados durante los años treinta.⁵ En el artículo *Aaron Douglas moves to the left with WPA decorations*, el autor describe la sutil aproximación del artista a la teoría marxista, señalando que *aquellos que han visto los nuevos murales de Aaron Douglas difícilmente sospecharían la influencia de Karl Marx en las decoraciones delicadamente realizadas*.⁶

El programa cultural de la biblioteca se extendió a escuelas locales, promoviendo campañas de registro y acceso a literatura. La galería de la biblioteca realizó exhibiciones de esculturas africanas (de la colección de Arthur Schomburg) y de artistas de la comunidad, como Henry Ossawa Tanner y Meta Warrick Fuller. En estos espacios de diálogo y colaboración, se

⁴ FALLE-COLLINS, Lizzetta Le. *In the spirit of Resistance: african american modernists and the Mexican Muralist School*. Nueva York: The American Federation of Artists, 1996, p. 27.

⁵ DOUGLAS, Aaron. *Aaron Douglas: african american modernist*, editado por Susan Earle. Lawrence, Kansas: The University of Kansas, 2007, p. 107.

⁶ KIRSCHKE, Amy Helene, *Aaron Douglas. Art, race, and the Harlem Renaissance*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995, 122.

fortalecieron las asociaciones de la intelectualidad afroamericana con la izquierda. A. Philip Randolph, líder sindical que idearía la famosa marcha a Washington de 1963, reconoció la labor del Harlem Art Center de promover arte como *un intento de expresar el espíritu interior de la gente en variadas formas tangibles que expresaban una realidad bella, instructiva, inspiracional y a la vez elusiva*.⁷

A pesar de que Douglas no se reconocía como un “pintor proletario”, sí representó en sus murales de la Biblioteca Pública su interpretación de un modelo socialista que reconocía sus retos y peligros. De esta manera, sus murales mostraban no sólo la riqueza cultural del arte y la danza, sino también el activismo social, el recuerdo del periodo de esclavitud y los linchamientos contemporáneos como elementos que integraban las raíces de la nación americana. La organización formal de en sus cuatro paneles permite la convivencia de temporalidades distintas, otorgando evidencia visual de este argumento. El impulso creativo de los programas auspiciados por la WPA creó las condiciones para consolidar espacios de discusión, instrucción y fortalecimiento de la producción cultural de la comunidad afroamericana. En la galería de la Biblioteca Pública de Harlem coincidieron también los artistas que fundarían el 306 Studio de Harlem. Bajo la coordinación de Charles Alston y Augusta Savage, y con dinero de la WPA, el 306 Studio incentivó un segundo Renacimiento de Harlem. Las galeras de un viejo granero reunieron a pintores, escritores y escultores que reconocían que, en el restringido ambiente del país, ninguna iniciativa artística florecería sin el apoyo comunitario y financiamiento gubernamental.

La WPA patrocinó en el 306 Studio la enseñanza de grabado, pintura, bordado y otras actividades manuales a niños, amas de casa y público en general. En la conferencia *Negro Art*, presentada en el Instituto Tuskegee en julio de 1938, Thomas C. Parker reconoció

⁷ Copia del manuscrito *Negro Art* de Thomas C. Parker, presentación en el Tuskegee Institute, Julio 29, 1938, Archivo de Holger Cahill, 1910-1993. Serie 4: Writings, Lectures and Speeches, Reel 5291, Frames 307-320, Archives of American Art, Washington, DC.

la labor de galerías de arte comunitario – como el 306 Studio – en la creación de una amplia apreciación del arte afroamericano, estableciendo las estructuras para el desarrollo del talento futuro.⁸ De este espacio creativo y de las discusiones en sus galerías surgió la propuesta que originaría el Gremio de Artistas de Harlem, un sindicato afiliado al partido comunista local que apoyó los derechos de los artistas y sería parte fundamental del debate en torno a los murales del Hospital de Harlem durante los años treinta.

LOS MURALES DEL HOSPITAL DE HARLEM Y LA RESPUESTA NEOYORKINA AL FAP: UN EJEMPLO DE OPRESIÓN EN LAS INSTITUCIONES LOCALES

La red de hospitales de la ciudad de Nueva York se adhería a las políticas de las leyes Jim Crow – que mantuvieron la segregación racial en el país tras la Guerra Civil – preservando la opresión y desapoderamiento en las comunidades no anglosajonas. En *Black Power and the Rise of Bureaucratic Autonomy in New York City Politics*, Michael Goldstein señala que la autonomía administrativa de los hospitales negó el ascenso y la participación de profesionales afroamericanos en posiciones de mando.⁹ El Hospital de Harlem – inaugurado en 1887 y reinstalado en su actual ubicación en 1900 – replicó estas condiciones en su estructura interna. Ya en 1913 la prensa local denunciaba las prácticas discriminatorias, instando a los oficiales locales republicanos a resolver las peticiones de su electorado¹⁰. En años posteriores, esta demanda de reorganización fue cubierta por razones políticas en vez de justicia social. Los recién electos oficiales del partido demócrata intentaron fragmentar las estructuras internas de las instituciones – alineadas al partido republicano – con el fin de mantener el control de la burocracia local.

⁸ Copia del manuscrito *Negro Art* de Thomas C. Parker, presentación en el Tuskegee Institute, Julio 29, 1938, Archivo de Holger Cahill, 1910-1993. Serie 4: Writings, Lectures and Speeches, Reel 5291, Frames 307-320, Archives of American Art, Washington, DC.

⁹ GOLDSTEIN, Michael L. *Black Power and the Rise of Bureaucratic Autonomy in New York City Politics: The Case of Harlem Hospital, 1917-1931* En: *Phylon*, V. 41, n°. 2 (2nd Qtr., 1980), p. 189.

¹⁰ *The New York Age*, April 10, 1913, consultada en GOLDSTEIN, Michael L. *Black Power and the Rise of Bureaucratic Autonomy in New York City Politics: The Case of Harlem Hospital, 1917-1931*, p. 191.

En 1935, el pintor afroamericano Charles Alston fue designado como administrador de proyectos en la FAP para ejecutar la propuesta artística de los murales del Hospital de Harlem. Alston solicitó la realización de bocetos preliminares a los artistas Vertis Hayes, Georgette Seabrooke y Alfred Crimi (el único no afroamericano), donde se celebrara y reconociera la participación del afroamericano en el fortalecimiento del tejido social de Harlem. Al alinearse con los esfuerzos de la FAP por representar una unidad nacional desde la pluralidad, la propuesta fue aprobada por la entidad federal. Sin embargo, cuatro bocetos fueron rechazados por el superintendente local y el comisionado de hospitales, quienes argumentaron que *el hospital es una institución de la ciudad y no debería distinguir su ubicación en su contenido*.¹¹ Los únicos bocetos autorizados fueron los del pintor de ascendencia italiana Alfred Crimi, quien representó a un conjunto de médicos, en su mayoría de piel blanca, frente a una mesa de operaciones.

Aunado a este argumento inicial, la carta de rechazo indicaba que veinte años atrás los afroamericanos no eran una población mayoritaria en Harlem y no merecían ser distinguidos en los murales. Si bien este argumento era cierto, no dejaba de ser maniqueo y abiertamente racista. La isla de Manhattan experimentó un agresivo proceso de urbanización en las primeras décadas del siglo XX, que provocó cambios en la densidad urbana y la ubicación de sus comunidades en distintos barrios. La “Gran Migración” de afroamericanos hacia los estados del norte del país, provocada por las ya mencionadas leyes Jim Crow, modificó la composición social de Nueva York. Las comunidades afroamericanas asentadas en la parte central de la isla – en los barrios de Hell’s Kitchen y Tenderloin – se desplazaron hacia Harlem en los primeros años del siglo. De reciente creación, el barrio norteño necesitó de estas poblaciones de clase media para cubrir los gastos que generó su desarrollo inmobiliario. Por ello, los propietarios aceptaron la llegada de familias con

¹¹ Carta de Lou Block a Charles Alston. Febrero 13, 1936. Archivada en “Harlem Hospital Murals”. Universidad de Columbia. (Versión de Junio de 2010). Obtenida a través de Way Back Machine en Agosto 21, 2020.

ingresos sostenibles a pesar de sus posturas intolerantes con respecto a otras comunidades raciales.

Ante la nula respuesta de las autoridades de la WPA a la negativa de la administración local, Charles Alston recurrió al Gremio de Artistas de Harlem, que junto a otras asociaciones civiles demandaron la autorización de los murales. La NAACP (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color, por sus siglas en inglés) promovió la presión mediática sobre los titulares de las agencias federales, el alcalde de Nueva York Fiorello LaGuardia y el presidente Roosevelt. La presión social permitió que Alston y los otros artistas continuaran el proyecto y lograran realizar los murales a partir de 1936, para concluir el proyecto ya en la década de los cuarenta. La asociación entre los artistas afroamericanos y grupos civiles de izquierda no era una novedad en los años treinta. Alain Locke editó el seminal número *Harlem: Mecca of the New Negro* de la revista socialista *Survey Graphic* en 1925, donde se reconocía la bonanza cultural y el despertar político de esta comunidad neoyorkina.

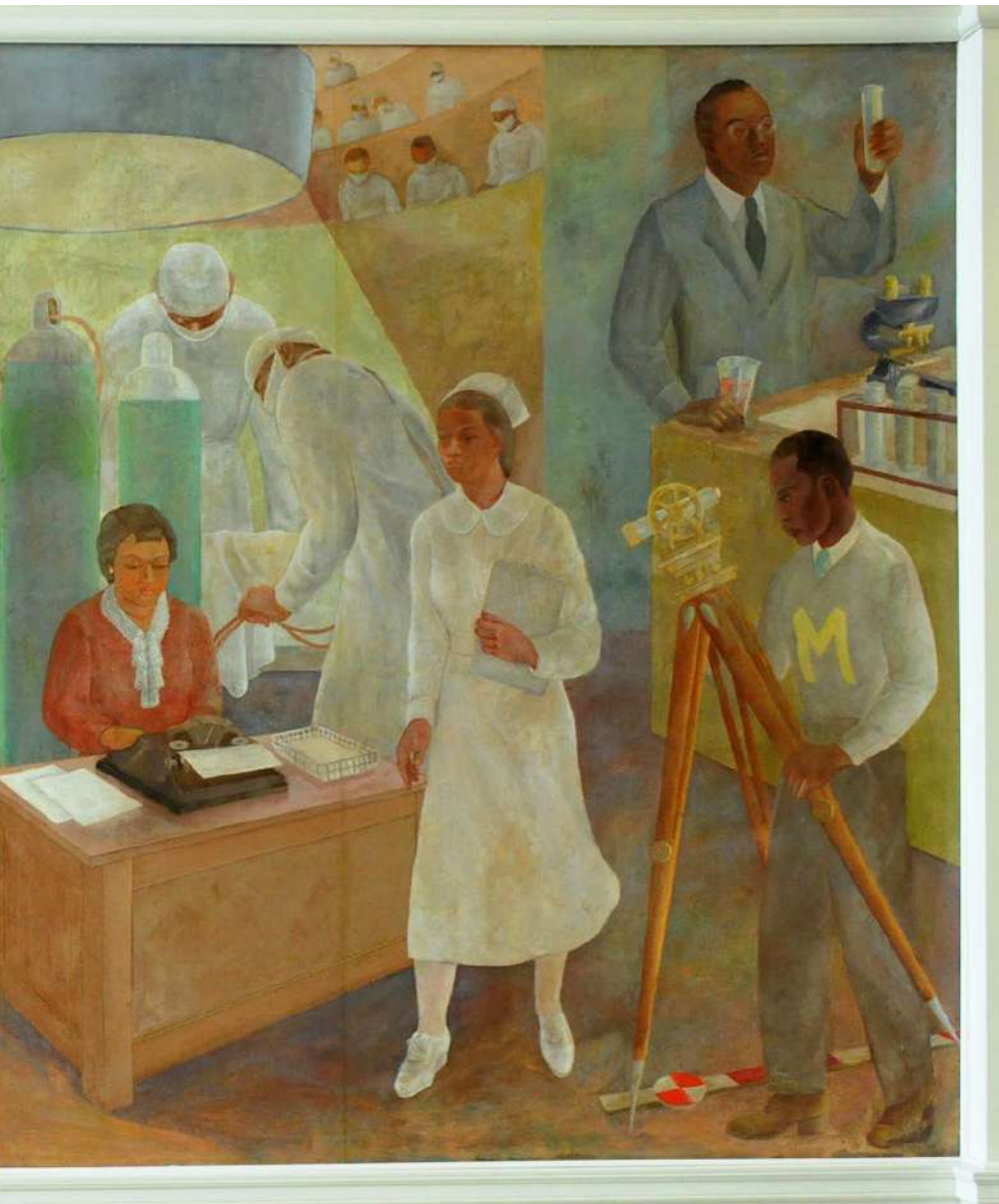
Los propios artistas no se reconocían como “pintores proletarios”, pero sus obras estaban cargadas de evocaciones a la riqueza cultural de las artes, activismo social y denuncias a la esclavitud y los linchamientos como componentes ineludibles de la nación americana. La organización formal de los murales permitió la convivencia de distintas temporalidades que, aunado a influencias estilísticas y técnicas en el desarrollo de la pintura mural, participaron en los ejercicios de redefinición de la entidad nacional. La creación de nuevas iconografías para contrarrestar los efectos de décadas de imágenes racistas y estereotipos se apoyó en movimientos culturales transnacionales que dejaron huella en la comunidad artística de Nueva York. Uno de estos acercamientos se dio con los artistas mexicanos del movimiento muralista posrevolucionario.

LA CONSTRUCCIÓN DIACRÓNICA DE UNA IDENTIDAD AMERICANA. PARALELISMOS ENTRE EL MURALISMO EN MÉXICO Y LOS ESTADOS UNIDOS

Aunado a las condiciones políticas que influenciaron la creación de estas obras, es posible reconocer en su contenido una mirada bidireccional hacia la reinención de un pasado violentamente truncado por la esclavitud y hacia un futuro donde la riqueza cultural como aporte a la nación fuera pieza fundamental para el ejercicio de una ciudadanía plena. En los muros del primer piso del viejo edificio hospitalario se exhibían los ocho paneles que componen *Pursuit of Happiness de Vertin Hayes*. Se trata de un ensamblaje de escenas sin relación histórica que narran fragmentariamente el recorrido desde una idílica aldea en África hasta una utópica estructura futurista donde conviven obreros, campesinos y el pueblo. (Il. 2) Pasado y destino se construyen a partir de imágenes que evocan más una ideología socialista que hechos verídicos. Entre estas dos temporalidades se hayan escenas que celebran la música y el trabajo como las fuerzas que promueven el progreso de la comunidad afroamericana desde la antigüedad. Estas imágenes se ensamblan con un conjunto de estampas que muestran la labor agrícola en una plantación de algodón del sur, la danza clásica y el jazz, las bellas artes, las prácticas religiosas afroamericanas cargadas de performatividad, la medicina y la ingeniería.

La búsqueda por recuperar el pasado conllevó a los artistas a estudiar y representar el arte africano que ya era exhibido en las galerías de la ciudad por su valor estético e influencia en los pintores cubistas en Europa. Sin embargo, la ausencia de una línea directa de transmisión cultural con su pasado africano promovía un problema de “acentralismo”, término planteado por Alain Locke para señalar que el artista afroamericano enfrentaba un enfoque erróneo en su acercamiento a lo mítico, herencia de un pasado colonialista. Esto provocaba que, al confrontar las expresiones artísticas nacidas en África, se cayeran en las mismas condiciones de malinterpretación. Para evitar ello, Locke proponía el estudio de





Il. 2: Vertis Hayes.
Pursuit of Happiness. Óleo
sobre lienzo. 1936.
Fuente: Fotografía
proporcionada por el Hospital
de Harlem.

estas piezas mediante exposiciones que permitieran entenderlas desde su carácter estético y formal. Locke organizó una exhibición de escultura africana en la Biblioteca Pública de Harlem en 1927, donde Charles Alston pudo estudiar estas piezas y reconocer en ellas *la belleza de la forma, un objeto de carácter impersonal*.¹² Estas impresiones se observan en los murales que Alston coordinó en el Hospital de Harlem, que establecen el diálogo entre los avances tecnológicos de su tiempo y otro pasado idealizado.

En *Magic in Medicine* (Il. 3) se muestran tres escenas donde se practica la medicina tradicional del pasado, frente a un idílico paisaje africano. Al centro de la imagen, un grupo de personas danzan en torno a una escultura de la cultura Fang que encarna una deidad primigenia. En la parte inferior, a la izquierda, una figura yacente es atendida por dos curanderos. A la derecha, un sanador comparte el conocimiento con sus aprendices, señalando el modelo empírico de transmisión de conocimientos. Frente a *Magic in Medicine* se encuentra *Modern Medicine*, (Il. 4) que muestra la continuidad de la práctica oral de la profesión, donde sendos doctores dan indicaciones a sus ayudantes. Sin embargo, la profesionalización de la medicina se apoya en la ciencia y la tecnología como el catalizador del progreso. Un microscopio monumental ocupa el espacio central, reservado para la escultura Fang en la obra anterior, y conecta históricamente la tradición clásica de la medicina con su práctica contemporánea. Un busto de Hipócrates comparte la parte superior del lienzo con las ruinas de la escultura africana. Debajo del microscopio, el panteón de la medicina moderna – con figuras como Louis Pasteur y Joseph Lister – conecta el pasado con la contemporánea investigación, pedagogía, y trabajo colectivo en el idealizado (e inexistente) ambiente interracial del Hospital de Harlem.

Para Alston, los murales representaban *el contraste entre la medicina bajo la influencia del misterio, la magia y la superstición; y la medicina dominada bajo la ciencia y la*

¹² LINDEN, Diana L.; GREENE, Larry A. Charles Alston's Harlem Hospital Murals: Cultural Politics in Depression Era Harlem *En: Prospects: An Annual of American Cultural Studies* 26, n.º. 1, 2001, p. 406.



Il. 3: Charles Alston. *Magic in Medicine*. Óleo sobre lienzo. 1940.
Fuente: Fotografía proporcionada por el Hospital de Harlem.



Il. 4: Charles Alston. *Modern Medicine*. Óleo sobre lienzo. 1940.
Fuente: Fotografía proporcionada por el Hospital de Harlem.

lógica.¹³ *Magic in Medicine* representa la práctica de la medicina como una tradición comunitaria, que involucraba la adoración religiosa, remedios naturales y la transmisión empírica del conocimiento. *Modern Medicine* muestra la tecnología y la escuela científica nacida en Grecia como contribución al ejercicio afroamericano de la ciencia, con la perspectiva socialista de una comunidad interracial de aprendizaje y apoyo. Los murales realizados por Alston – *Magic in Medicine* y *Modern Medicine* – señalan la transición de las prácticas tradicionales animistas al conocimiento científico moderno, en aras del bienestar comunitario.

Dentro de las distintas conexiones artísticas que alimentan e influyen a los murales del Hospital de Harlem es posible trazar una última asociación que compara dos movimientos culturales de raíces socialistas sustentados bajo una “revolución”. En los años veinte los gobiernos que surgieron de la Revolución Mexicana establecieron iniciativas culturales que reconocían la herencia colonial y celebraban las tradiciones indígenas del pueblo, como el reconocido movimiento muralista. Si bien ya ha sido estudiada ampliamente la influencia que el muralismo mexicano tuvo en la vanguardia artística estadounidense y en la creación de los programas artísticos de la Works Progress Administration, su resonancia en el movimiento cultural afroamericano ha tenido menor atención. En un artículo de la revista *Opportunity* de 1934, el pintor Romare Bearden señalaba que, en el camino a su auto representación, el artista afroamericano tenía que observar el trabajo de pintores como Orozco y Rivera, quienes a pesar de estar influenciados por el canon occidental su trabajo estaba sustentado en la tradición y el ambiente de México.¹⁴ Vertin Hayes trabajó con Jean Charlot (pionero del muralismo en México) y colaboró con Orozco en 1934 y 1935. Georgette Seabrooke colaboró en Harlem con Elizabeth Catlett, quien sería parte del Taller de Gráfica Popular en México.

¹³ LINDEN, Diana L.; GREENE, Larry A. *Charles Alston's Harlem Hospital Murals: cultural politics in depression era Harlem*, p. 406.

¹⁴ BEARDEN, Romare. *The Negro Artist and Modern Art En: Opportunity: A Journal of Negro Life*. Nueva York: National Urban League, 1934.

Charles Alston reconoció en entrevistas posteriores la influencia que la Escuela Mexicana de Pintura tuvo en artistas estadounidenses durante los años treinta, debido a su realismo social. Una conexión más cercana se estableció entre el artista afroamericano y el movimiento artístico nacido en México. En 1932, Diego Rivera recibió la comisión de pintar un mural en el vestíbulo del edificio 30 Rockefeller Plaza. Durante el tiempo que trabajó en Nueva York, Alston frecuentó el Rockefeller Center para observar a Rivera pintar *El hombre en el cruce de caminos*. Entre *el inglés descompuesto de Rivera* y *el francés chapurreado de Alston*, en palabras de Alston, los artistas lograron dialogar y retroalimentarse. Al recibir la comisión de la WPA en 1935, Alston decidió que el medio ideal para comunicar su propuesta era la pintura mural. De acuerdo con Alston, la pintura mural requiere planeación formal que considere la arquitectura del sitio, la colocación de las obras, la iluminación y el objetivo que el artista buscaba. A diferencia de una pintura de caballete, entendida por Alston como un proceso creativo autónomo, que puede cambiar de acuerdo al espíritu y sentimiento del autor, la pintura mural requiere planeación y contenido.

Aunado a estas cuestiones técnicas, es posible identificar la influencia formal en los murales de Alston de proyectos realizados previamente por Rivera, como el de los murales en la Secretaría de Educación Pública. En diciembre de 1931, el Museo de Arte Moderno de Nueva York presentó una exposición individual del muralista mexicano, donde se exhibieron óleos, dibujos y siete murales portátiles hechos exprofeso. Adicionalmente, se mostraron fotografías impresas en gran formato de los murales realizados durante los años veinte en Ciudad de México. En estas referencias visuales es posible identificar la influencia sobre Alston que se enlazó con su atropellada plática.

Entre estos diálogos artísticos se puede observar la organización de distintas escenas en un mismo lienzo, las variaciones de escala para considerar el punto de vista del observador y la prevalencia del carácter performativo de las figuras en movimiento. El óleo *La operación* (1920), se observa la misma composición que Alston empleó en *Modern Medicine* y que

Rivera replicaría en las grisallas de la Secretaría de Educación Pública. La transición entre la adoración de un monolito de piedra y su destrucción en aras de la máquina tecnológica se repite en los murales de Alston y en las distintas versiones que Rivera hizo para *Man at the Crossroads*, o *El hombre, Controlador del Universo*, el mural que intentaba terminar el Centro Rockefeller. Para su mural de Nueva York, Rivera diseñó un artefacto mecánico al centro, del cual fluye un conjunto de microorganismos. Esto también puede ser observado en los murales de Alston, así como la transición entre los ídolos pétreos del pasado y su destrucción por la tecnología.

Si bien Rivera continuaría trabajando temas médicos en sus murales durante las décadas de 1940 y 1950, el diálogo emprendido entre el artista mexicano y el pintor afroamericano termina con los murales del Hospital de Harlem, al menos para el estudio presente. Los frescos realizados por Rivera en el Instituto de Cardiología en los años cuarenta mantienen la misma comparación entre prácticas animistas de la antigüedad nacional y un presente de progreso científico. Este ejemplo permite reforzar la búsqueda paralela en ambos países por la construcción de una identidad nacional que mira simultáneamente a las herencias del pasado remoto y a un anhelo desarrollista basado en la ciencia.

DISCUSIONES FINALES

Las políticas del *New Deal* intentaron aliviar el malestar económico provocado por la Gran Depresión, celebrando la pluralidad dentro de las comunidades estadounidenses y el progreso interracial. Los murales del Hospital de Harlem ejemplifican el entrecruce entre las políticas federales y el objetivo de los artistas afroamericanos por celebrar la herencia africana y su participación en el acceso pleno a sus derechos como ciudadanos. Al evaluar la experiencia del Hospital de Harlem, Alston reconocía que fue la primera oportunidad para los artistas involucrados – con excepción de Crimi – de trabajar sobre un muro y de probar técnicas como el fresco o la témpera.

A pesar de estas expectativas, las posturas fragmentadas del gobierno estadounidense limitaron el alcance de las políticas, creando situaciones donde instancias locales y federales discrepaban sobre el papel de la comunidad afroamericana. Los procesos burocráticos del *New Deal* promovieron la absorción del movimiento cultural del *Harlem Renaissance*, homologando los procesos integracionistas en México tras la Revolución de inicio de siglo. Sin embargo, se encontraron con una sociedad reticente y abiertamente racista, cuyas consecuencias seguimos viendo hasta la actualidad. Esto se evidencia en los episodios de encono social y protestas provocados por la violencia policiaca y asesinato de los afroamericanos Breonna Taylor y George Floyd en el año 2020.

A pesar de las constantes muestras de opresión racial, las condiciones civiles son diferentes a las vividas por Alston, Hayes y demás miembros de su equipo durante los años treinta. El movimiento por los derechos civiles de los años sesenta mejoró las condiciones democráticas y de representación de la comunidad afroamericana. Harlem se ha consolidado como un centro de tradición histórica y cultural de esta comunidad, lo que permitió que la misma institución hospitalaria que abría bloqueado la creación de los murales promoviera su rescate y exhiba ahora detalles de la obra de Hayes a lo largo del nuevo muro de cristal serigrafiado. Esta estrategia de celebración cultural y fortalecimiento de la identidad afroamericana integra las imágenes modernistas hechas durante la década de 1930 a las iniciativas de arte urbano que han proliferado contemporáneamente en el barrio de Harlem.

En entrevista para la revista *Architect*, Jack Travis señala la necesidad de crear una arquitectura afroamericana, basada en una “Africanidad” que ve de nueva cuenta a este continente, con el fin de rastrear los orígenes y el desarrollo de los motivos, formas, colores y materiales con herencia africana. La posibilidad de mostrar en la fachada del hospital una celebración a la cultura originaria permite, según Travis, narrar una historia del pueblo afroamericano, reconociendo a la vez un pasado de esclavitud y un anhelo de vida en el nuevo

mundo.¹⁵ Los murales del Hospital de Harlem logaron reflexionar simultáneamente sobre el pasado africano y la participación de la comunidad afroamericana en el concierto nacional. Las dificultades de negociar las narrativas federales de reconstrucción con el ambiente local evidencian las discrepancias y el reacomodo cultural de un país en redefinición, cuyas metas esperanzadoras se sugieren en la remodelada fachada del Hospital de Harlem.

RECONOCIMIENTO

Agradezco los comentarios del Dr. Oscar Molina Palestina (CEPE UNAM) y la Dra. Tess Korobkin (Departamento de Historia del Arte y Arqueología, University of Maryland) que fortalecieron los argumentos de este texto. Asimismo, agradezco a Sylvia White, Charlotte Ozuna y Chris Eidangbe del Hospital de Harlem por proporcionarme las imágenes que acompañan mi artículo.

¹⁵ BROWNELL, Blaine. Jack Travis and the Search for a Black Architecture *En: Architect*. 16 de octubre de 2020. Revisado el 22 de noviembre en: https://www.architectmagazine.com/design/jack-travis-and-the-search-for-a-black-architecture_o



EL MURALISMO MEXICANO EN CHILE Y LA INJERENCIA DE LA ORGANIZACIÓN DE ESTADOS AMERICANOS EN LATINOAMÉRICA (1963-1965): UNA POLÉMICA ESTÉTICO-IDEOLÓGICA DE JOSÉ GÓMEZ SICRE CONTRA JORGE GONZÁLEZ CAMARENA Y JUAN O'GORMAN

KARIM ISRAEL SOLACHE DAMIÁN

Las artes plásticas en México pasan por una fase de tranquilidad tras despertar de una pesadilla que tomó más de treinta años. Fueron esas tres décadas, marcadas por la retórica y por la demagogia que pretendía educar a las masas con el arte y que, hasta ayer, no eran sólo incautos los que lo creían.
José Gómez Sicre¹, 1957ca.

¹ José Gómez Sicre, *José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection*, University of Texas Libraries, the University of Texas at Austin. Los archivos personales de José Gómez Sicre no están fechados, solamente organizados temáticamente. Sin embargo puede inferirse que la fecha de estas líneas, pertenecen al periodo de decadencia de la primera generación del muralismo mexicano; de los discursos grandilocuentes de Orozco, del indigenismo de Rivera y el anti-imperialismo de Siqueiros. El escrito de Sicre habla de más de “treinta años” de decadencia, si atendemos a la cronología, el muralismo mexicano fue inaugurado por Diego Rivera con su obra “La creación” de 1922 elaborado en la sede de la Secretaría de Instrucción, en el antiguo colegio de San Ildefonso. Por lo tanto, si pensamos en una corriente que durante “[...] tres décadas, marcadas por la retórica y por la demagogia que pretendía educar a las masas con el arte y que, hasta ayer, no eran sólo incautos los que lo creían.”, cuyo inicio fue en 1922 y tomamos en cuenta el fallecimiento de José Clemente Orozco en 1949 y la de Diego Rivera en 1957, sería razonable establecer la datación de este escrito a mediados de la década de 1950, cuando también hizo su aparición la generación de la “ruptura” como una propuesta plástica que arrebató el monopolio del discurso oficialista al muralismo mexicano. José Gómez Sicre, si bien fue un enemigo público del muralismo mexicano, fue un sapiente crítico del arte latinoamericano, quien conocía a detalle la historia del arte mexicano.

Entre los años de 1963 y 1965 los muralistas mexicanos Jorge González Camarena y Juan O’Gorman realizaron dos importantes obras en Chile. El primero, pintó un mural en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y el segundo, construyó un mural lítico en la piscina “Tupahue” en el cerro de San Cristóbal, en Santiago, en conjunto con su discípula María Martner. Estas dos obras se realizaron como sustitución o complemento de un mural que iba a pintarse originalmente en la Universidad de Valdivia, al sur de Chile, pero que, debido a la presunta intervención del director de la División de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), José Gómez Sicre, el rector de Valdivia, Félix Martínez Bonatti, se negó porque consideró a los muralistas mexicanos como “agentes comunistas”.

Esta polémica comenzó con el artículo titulado “Bajo la influencia de un funcionario de la Organización de Estados Americanos (OEA) la Universidad de Valdivia le cierra sus puertas a Juan O’Gorman y Camarena”, de Antonio Rodríguez publicado en la Revista *Siempre* el 21 de agosto de 1963². En este escrito se acusa a José Gómez Sicre, director de la División de Artes Visuales(DAV) de la OEA, de intervenir en la Universidad de Valdivia para que González Camarena y O’Gorman no realizaran su obra muralística en dicha casa de estudios. Posteriormente Juan O’Gorman envió una respuesta diplomática titulada *Ningún desaire, sólo cordialidad, hemos recibido en Chile. Carta de Juan O’Gorman, la OEA, Valdivia y los Pintores mexicanos* del 28 del mismo mes de 1963, publicada también en la revista *Siempre*.³ Es importante resaltar que la polémica se extendió por espacio de seis meses, entre agosto y diciembre de 1963.

² “Bajo la influencia de un funcionario de la OEA la Universidad de Valdivia le cierra sus puertas a Juan O’Gorman y Camarena”, Revista *Siempre* n°. 530, p. 28-29, 21 de agosto de 1963. Hemeroteca Nacional de México, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

³ Ningún desaire, sólo cordialidad, hemos recibido en Chile. Carta de Juan O’Gorman, la OEA, Valdivia y los Pintores mexicanos *En: Revista Siempre* n°. 531, p. 5, 28 de agosto de 1963. Hemeroteca Nacional de México, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Cabe la aclaración de que esta carta publicada en agosto de 1963 en la revista *Siempre*, fue retomada y transcrita por el embajador chileno en México y enviada como prueba al gobierno chileno en calidad de confidencial el 18 de diciembre de 1963.

Así, la polémica transitó de la prensa nacional a partir del día 17 de diciembre de 1963⁴, con una serie de publicaciones en la Ciudad de México que informaron sobre la negativa del Rector de la Universidad de Valdivia a la realización del mural mexicano en su universidad *porque atentaba contra la pureza del edificio en construcción*.⁵ Eventualmente la noticia llegó hasta los diarios internacionales a raíz de su difusión a través el portal francés AFP (Agence France Presse) en diciembre del mismo año. El embajador de Chile en México tomó cartas en el asunto y giró varios cables confidenciales a su gobierno el día dieciocho.

Vayamos unos meses atrás, en una correspondencia de Jorge González Camarena al director de la Organización Para el Impulso de la Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores (S.R.E.) de México, Miguel Álvarez Acosta⁶, fechada en febrero de 1963, se exponía el presupuesto que para ese momento se tenía de los murales en las Universidades de Valdivia y de Concepción (Il. 1 y 2a-2b). Camarena dejó ver en esta carta que el plan muralístico original era bipartito y no sólo concebía el mural aislado de la Universidad de Concepción:

Muy distinguido señor licenciado, de acuerdo con las conversaciones que he tenido con usted con respecto a las posibilidades de realizar pintura mural en la República de Chile, debo manifestar a usted lo siguiente. A reserva de tener datos exactos sobre del muro a decorar en la casa del arte de la Universidad de Concepción, cuyas medidas precisas desconocemos ya que sólo contamos con la longitud aproximada de 18 metros, ignorando la altura, podríamos adelantar también, en calidad de aproximada la cantidad de \$150,000 pesos con un tiempo de ejecución que puede sobrepasar la de un año.

⁴ Reacción en Chile por la Ofensa a México en la Universidad de Valdivia *En: Diario Novedades*. El mejor diario de México, 17 de diciembre de 1963. Hemeroteca Nacional de México. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

⁵ *Idem*.

⁶ Fue director también del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1958.



ARTE MURAL Y URBANO



Il. 1: Panel central. *Presencia de América Latina*, Jorge González Camarena, 1965. Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile. Fuente: Fotografía: Karim Solache.

ARTE MURAL E URBANA

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS

Il. 2a: Panel norte; panel sur.
Presencia de América Latina,
Jorge González Camarena, 1965.
Pinacoteca de la Universidad de
Concepción, Chile.
Fuente: Fotografía: Karim Solache.



Il. 2b: Panel sur. *Presencia de América Latina*,
Jorge González Camarena, 1965. Pinacoteca de la
Universidad de Concepción, Chile.
Fuente: Fotografía: Karim Solache.



El muro de la Universidad de Valdivia, que se le considera una superficie aproximada también de 12 metros cuadrados podría pensarse con un costo de \$20,000 pesos pudiendo ser realizada alrededor de dos meses. Estas cantidades deben entenderse como costos de ejecución sin considerar pasajes y alojamiento durante el tiempo de trabajo. Dados mis actuales compromisos de trabajo yo podría aceptar mi viaje a Chile para realizar el mural en Valdivia los últimos días del mes de Mayo para poder estar de regreso en ésta en septiembre a terminar una obra que puedo dejar ese tiempo suspendida. No así para el gran mural de Concepción, que requiere un tiempo muy prolongado, para el cual sólo podría salir a pintarlo en un plazo de tiempo mayor.⁷

En esta carta González Camarena se refirió a una serie de imprecisiones involuntarias o distorsiones deliberadas que se sostendrían en la revista “Siempre” en sus publicaciones de agosto de 1963, cuando dio inicio la polémica con el artículo de Antonio Rodríguez. Posteriormente, tanto en la prensa como en la relación epistolar entre los actores de esta trama puede advertirse que, sin explicación mediante, simplemente se abandonó la idea del mural de Valdivia y se trabajó únicamente con el mural de Concepción y con los murales del balneario Tupahue de San Cristóbal (Il. 3, 4 y 5), con la autoría de O’Gorman en la capital chilena.

Todo ello apunta a que, entre febrero de 1963 cuando Camarena le escribe a Álvarez Acosta y agosto de ese año, al tiempo que O’Gorman publica su carta aclaratoria en agosto en la revista *Siempre*, hubo una serie de dificultades que modificaron radicalmente los planes originales y finalmente se llevaron a cabo los que conocemos en la actualidad.

Todo lo anteriormente expuesto hace replantear la serie de redes y conexiones geoculturales que ya se habían tejido entre México, Chile y la representación cultural de la OEA en aquel país latinoamericano. De tal suerte cabe cuestionarse ¿Cuál era la trama que

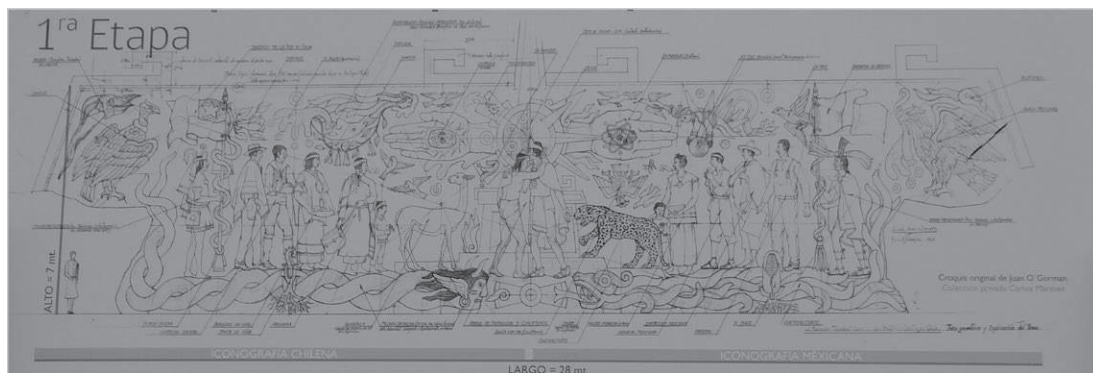
⁷ Presupuesto del mural de Valdivia y Concepción para el director de la OPIC, Miguel Álvarez Acosta, Febrero, 1963. Archivo privado de la Fundación Jorge González Camarena A.C., San Miguel de Allende, Guanajuato, México.

Il. 3: *Mural Lítico* (encuadre). Piscina del balneario Tupahue. María Martner y Juan O'Gorman. 1964- 1966. Parque cerro de San Cristóbal, Santiago de Chile.
Fuente: Fotografía: Karim Solache.

Il. 4: *Mural Lítico*, detalle. Piscina del balneario Tupahue. María Martner y Juan O'Gorman. 1966. Parque cerro de San Cristóbal, Santiago de Chile.
Fuente: Fotografía: Karim Solache.

Il. 5: Diagrama *Mural Lítico*. Piscina del balneario Tupahue. María Martner y Juan O'Gorman. 1966. Colección de Carlos Martner. Parque cerro de San Cristóbal, Santiago de Chile.
Fuente: Karim Solache.





atravesaba las relaciones diplomáticas entre México y la nación sudamericana? En un cable altamente confidencial del embajador chileno en México Alberto Sepúlveda Contreras⁸ a su gobierno, fechado el 18 de diciembre de 1963, puede comprobarse el papel de la Guerra Fría en términos culturales en América Latina, precisamente entre México, Chile y la DAV-OEA. En él se afirma que México había sido agraviado por el Rector de la Universidad de Valdivia al rechazar la donación del gobierno mexicano para que Juan O´Gorman realizara un mural en dicha Universidad.⁹

La información fue recuperada por el diario mexicano *Novedades* el día 17 de diciembre de 1963 de una publicación local del sur de Chile, *La Nación*. El embajador chileno en México señalaba que el gobierno mexicano no prescindía de recursos ni estrategias para conservar y aumentar su prestigio como el hermano mayor latinoamericano, pues sostuvo:

Todo lo que tenga relación con el prestigio del país en el exterior tiene en México repercusiones inmediatas, por cuanto la opinión pública está habituada a escuchar propaganda oficial sobre las condiciones especiales de la jerarquía continental del país.¹⁰

Así, el embajador chileno en México llamó inmediatamente a las redacciones de las tres principales publicaciones en la capital mexicana con el fin de aclarar malos entendidos. Por su parte, al redactor de la nota del diario *Novedades* le parecía escandaloso que el rector de la Universidad de Valdivia hubiese cometido tal afrenta en contra de un artista “mundialmente” conocido como Juan O´Gorman, a quien, al parecer ya en este punto, se le encomendaría el mural de Valdivia, mientras que el de Concepción, correría a cargo de González Camarena, como lo observamos en estas líneas:

⁸ Publicaciones de prensa sobre supuesto agravio a México en Valdivia *En: Confidencial*, n° 98. 18 de diciembre de 1963.[Ampliación del cable confidencial n° 306 y n° 304] Foja 1., Gabinete del Ministro. Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

El rechazo por parte del rector de la Universidad de Valdivia, en el Sur de Chile, de un mural del célebre artista mexicano Juan O’Gorman, que realizó la mundialmente conocida fachada de la biblioteca de la Ciudad Universitaria de México, ha causado gran revuelo en numerosas esferas de ese país.

O’Gorman había sido enviado por el propio Presidente Adolfo López Mateos, junto con el muralista Jorge González Camarena, para la realización de dos murales en la nueva Universidad de Valdivia, donada por México, que debe reemplazar a la destruida por el terrible sismo de mayo de 1960.

Pero cuando O’Gorman y González Camarena se disponían a viajar a Valdivia, acompañados por el embajador de México en Santiago, Gustavo Ortiz Hernán, fueron notificados, con gran sorpresa, por el rector de dicha Universidad, Félix Martínez Bonatti, que no aceptaría la obra del gran muralista mexicano “porque atentaba contra la pureza del edificio en construcción”. Los donantes tuvieron que sacar sus efectos y regresar mortificados a la capital azteca.¹¹

Como vemos, este artículo es bastante sensacionalista, con un objetivo de denuncia y en el cual prácticamente se exige una explicación quizá, al gobierno chileno, o tal vez al rector de la Universidad de Valdivia. También manifestó una clara idea de que el gobierno mexicano tenía todo el derecho “fraternal” de impulsar el muralismo mexicano en su país. Y, al parecer, también tendría México una apología de la promoción cultural mexicana en Chile, nación a la cual, según el redactor de este artículo, solamente le tocaría ganar de la inmensa generosidad del gobierno mexicano y de sus artistas mundialmente conocidos como O’Gorman. De tal suerte, el artículo continúa con la enumeración de las afrentas del rector de Valdivia:

¹¹ Reacción en Chile por la Ofensa a México en la Universidad de Valdivia *En: Diario Novedades*. El mejor diario de México, 17 de diciembre de 1963. Hemeroteca Nacional de México, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

El “affaire” del mural mexicano cobró entonces mucho vuelo, no solamente por la afrenta cometida contra un artista de fama mundial, sino porque el trabajo corría por cuenta del gobierno mexicano dentro de un plan de construcción, con fondos mexicanos, de seis escuelas, cinco casas de arte, tres auditorios, cinco gimnasios, catorce murales y otras obras en quince ciudades chilenas¹²

Lo que parece cierto en esta segunda parte del artículo del *Novedades* es la presunción de un verdadero mega-proyecto que el gobierno mexicano llevaría a cabo en la nación sudamericana, pues seguramente se referían al “Plan de Cooperación México-Chile 1960-1963”. Pese a ello, hasta donde hay conocimiento del tema, y visto en perspectiva histórica, el “Plan de Cooperación...”, al que nos referiremos con más detalle en lo posterior, era bastante más modesto que las cifras que nos da este artículo.¹³ La postura del *Novedades*, rondaba de cerca el reproche, pues a su parecer, el gobierno mexicano prácticamente le regalaría obras artísticas al “pueblo” chileno. Lo cierto es que hasta la fecha se han contabilizado 27 escuelas “México” en todo el territorio chileno¹⁴ y precisamente esas escuelas tienen, históricamente, financiamiento del gobierno mexicano.¹⁵

Por otro lado, el embajador chileno en México también recuperó el artículo titulado *Intentan Desagraviar a México Para que Termine una Escuela* del diario *El Universal*¹⁶ que no dista mucho de lo ya esbozado por el periódico *Novedades*. Por último, el semanario *Excélsior*

¹² *Idem*.

¹³ Quizá la obra más relevante fue la Escuela Primaria “Guerrero” construida en Talcahuano con un mural lítico. Fue elaborada por María Martner, discípula chilena de Juan O’Gorman.

¹⁴ El programa de Escuelas México, representa hoy un programa regional y tiene presencia en casi toda América latina <https://escuelasmexico.sre.gob.mx/index.php/acerca-de/numeralia> [Revisado el 1 de enero de 2021]

¹⁵ El programa de cooperación México-Chile 1960-63, posee al día de hoy, una herencia en términos de la tradición diplomática que México ha usado como política multilateral de cooperación cultural. Así, el “Fondo de Cooperación México-Chile” es un proyecto cultural cofinanciado por los gobiernos de México y Chile. http://www.agci.cl/fondo_chile_mexico/ [Revisado el 1 de enero de 2021].

¹⁶ *Intentan Desagraviar a México Para que Termine una Escuela* En: Diario *El Universal*, 17 de diciembre de 1963. Hemeroteca Nacional de México, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

publicó en la misma fecha una columna titulada *Movimiento de Desagravio a México, en Chile* que básicamente fue un extracto de la información de AFP.¹⁷

El embajador chileno en México concertó una serie de citas con los directores de los periódicos más importantes de la capital mexicana para aclarar el asunto. Los editores de los diarios *El Universal*, *Novedades* y *Excelsior*, según el embajador chileno, estuvieron en la mejor disposición para arreglar el malentendido. Sin embargo, el supuesto agravio de la Universidad de Valdivia contra los artistas, Camarena y Juan O’Gorman, “embajadores culturales en Chile”, como éste último lo definió, era un buen pretexto para que el embajador mexicano en Chile, Gustavo Ortiz Hernán, consolidara la influencia cultural de México en el país sudamericano, como se percibe en las siguientes líneas:

En forma muy confidencial y personal se me dijo en “Excelsior” y en “Novedades” que les parecía ver en este intento de resucitar un agravio inexistente, ingerencia[sic] personal del señor Embajador de México en Chile, señor Ortiz Hernán, a fin de presentarse ante la opinión pública mexicana con un éxito diplomático al dejar totalmente a salvo, en una información cablegráfica posterior, la amistad entre ambos países y la situación de influencia de México en Chile.¹⁸

Según el embajador chileno en México su homólogo mexicano, Gustavo Ortiz Hernán, al ser periodista de profesión era un diplomático muy hábil y además defensor férreo de las ideas de izquierda que México proyectaba hacia Chile desde tiempo atrás. Al final de este mismo cable se reprodujo la carta abierta de O’Gorman a la revista *Siempre*, que deja ver cierta desconfianza del legado chileno hacia los propósitos del gobierno mexicano: *Me limito a reproducir, sin comentarios, esta información a US., debido al hecho de que el señor Ortiz*

¹⁷ Movimiento de Desagravio a México, en Chile *En: Diario Excelsior*, 17 de diciembre de 1963. Hemeroteca Nacional de México, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

¹⁸ *Idem*, Foja 2.

*Hernán es periodista de profesión y que acá es conocido como un activo batallador en defensa de sus ideas de avanzada.*¹⁹

La opinión del embajador chileno en México fue de franco escepticismo hacia la influencia diplomática y cultural que México estaba adquiriendo en su país. Resulta más revelador aún, que la legación diplomática chilena consideraba a las instituciones mexicanas como inferiores a las chilenas, que a su parecer, poseían un alto grado de desarrollo democrático. Con carácter confidencial, el embajador chileno, relató en sus informes al presidente Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964), la sorpresa que le produjo vivir en un régimen nominalmente democrático, pero con instituciones y legislación profundamente autoritarias y con un grado de concentración del poder político, muy alto:

He informado a Us en diversas oportunidades sobre el muy peculiar régimen democrático *sui generis* que en este país se práctica, lo que no es un obstáculo para que, en el ambiente internacional, México aparezca como en pleno ejercicio de una <verdadera democracia representativa...

Hasta este momento conforme al sistema electoral imperante, el PRI, Partido Revolucionario Institucional, único y oficial de gobierno, ha “elegido” legalmente desde hace 50 años, a la totalidad de los 60 Miembros del Senado Federal, y 172 de los 178 Diputados Federales. A más de ello, a todos los gobernadores de los Estados y Presidentes Municipales (Alcaldes), de las comunas en que administrativamente se divide la República.²⁰

La preocupación “político-democrática” del embajador chileno pareció dirigirse a la composición de lo que la teoría política ha descrito como el “presidencialismo mexicano”; un

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Reformas al Régimen Electoral *En: Confidencial*, n° 2. México D.F., 7 de enero 1963. Foja 1, Departamento Político, Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

sistema de gobierno donde el ejecutivo prepondera sobre los otros dos poderes. Pero quizá lo más relevante sea que para el legado sudamericano, el régimen de gobierno de México era una verdadera dictadura totalitaria, y tal vez por ello tenía inquietud implícita sobre su influencia en Chile, pues en sus palabras:

El sistema ad-hoc que para conseguir lo anterior se ha creado “legalmente” por el PRI, el cual he analizado a Us en anteriores comunicaciones, no difiere en nada del que existe en los estados totalitarios. Realmente, la oposición no tendrá “legalmente” ninguna oportunidad de conseguir una proporcional representación popular, dentro de los términos de la legislación electoral en vigencia.²¹

Puede advertirse la desconfianza en el régimen del PRI, que, según palabras del embajador chileno, se asemejaba a los sistemas totalitarios comunistas y distaba mucho del espíritu democrático-parlamentario que caracterizaba el quehacer político de las instituciones chilenas. No es una situación menor que un legado diplomático chileno en México se expresara de esta manera en varios cables confidenciales dirigidos a su presidente pues, prácticamente estaba afirmando lo que ya la historiografía mexicana contemporánea sostiene. Es decir, que el sistema político mexicano autoritario y presidencialista no distaba mucho de los Estados totalitarios ni en su organización política, ni en su organización económica donde la “economía mixta”, estaba sub-representada por la iniciativa privada.²²

Ignoramos qué tan extendida entre el gobierno chileno estaba la opinión de su embajador en México, con respecto de que el sistema político del Estado mexicano les pareciera totalitario. Lo cierto es que estos cables del embajador chileno llegaban a los altos funcionarios políticos en Chile. De hecho, en otro cable confidencial entre el presidente chileno Alessandri y el presidente mexicano Adolfo López Mateos (1958-1964) se destacaba

²¹ *Idem.*

²² HERNÁNDEZ, Rogelio. *Historia mínima del PRI*. México: COLMEX, 2016.; TELLO, Carlos, *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*. México, UNAM, 2007. *Apud.* Passim.

la importancia que tendría para la mayor parte de países de América Latina, la firma del “documento de Tlatelolco”²³ sobre la no proliferación de armas nucleares en Latinoamérica realizada en 1968. Por ello, es significativo que los análisis hechos por el embajador chileno fueran compartidos en su interpretación y valores ideológicos por los gobernantes chilenos, y que, en ese mismo sentido les llegase a preocupar la influencia de un sistema político autoritario como el mexicano en Chile. Dicha preocupación la vemos también en el extracto del siguiente cable confidencial:

El próximo año de 1964 corresponde elegir nuevo presidente de la República, pero esto a nadie inquieta ni preocupa, ya que es consenso unánime que el actual Presidente señor López Mateos “designará” su sucesor “constitucional” entre los miembros de su Gabinete Presidencial... De esta manera habrá una “elección” proyectada al extranjero para dar la apariencia de una verdadera lucha electoral, para lo cual el mismo PRI auspiciará una “candidatura de la oposición”. En cambio, dentro del país la perfección electoral del PRI conseguirá la continuación en el Poder por mucho tiempo aún, hasta cuando su propio desgaste interno que empieza a reflejarse en el ambiente agrario – precipite su descomposición y decadencia. Lo que seguramente será provocado, también, por el mayor desarrollo intelectual y cívico que el – país está adquiriendo mediante la educación, la lucha contra el analfabetismo, el progreso de la previsión social, la influencia del turismo, etc.²⁴

Lo anterior quiere decir que, al contrario de las tradicionales hipótesis latinoamericanistas sobre la unidad continental, el bolivarianismo o de la Unidad Latinoamericana, en realidad hubo gobiernos, como el chileno, al cual le preocupaba bastante

²³ Remite anexa carta a Presidente Adolfo López Mateos *En: Confidencial*, n°. 8, Foja 1. Sobre La Declaración de América Latina, 4 de Junio de 1963 [Cfr. Firma del Tratado de Tlatelolco en 1968]. Departamento Político, Asuntos Políticos. Secc. Política Exterior, Ref. Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

²⁴ Memoria del año 1962 *En: Confidencial* n°. 9, México D.F., enero 28 de 1963. Foja 3. Departamento Económico. Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

la influencia que la cultura oficialista mexicana y el Estado mexicano estaba teniendo sobre su país. Ello quizá brinde pistas sobre los móviles ideológicos que llevaron al rector de la Universidad de Valdivia a rechazar la “donación cultural” de los murales, por parte del gobierno mexicano. En este contexto, la injerencia anti-muralista de la OEA, fue un factor sumamente relevante en la política cultural chilena, que había visto ya demasiada influencia de México en su país. En suma, quizá las autoridades culturales chilenas, vieron en la injerencia de la DAV-OEA una manera más diplomática de disminuir la influencia político-ideológica, estética, plástica, arquitectónica y del arte mexicano en sus asuntos internos.

El artículo de Antonio Rodríguez publicado en Agosto de 1963, es bastante extenso y contiene mucha información en términos de la geopolítica cultural continental americana. Sin embargo, hay una reseña fundamental que el autor retoma de un escrito, donde presuntamente Gómez Sicre hace un claro denuesto por la escuela mexicana de pintura muralista y que, con su posición simbólica en la crítica de arte continental pretendió, y al parecer lo logró, imponer un nuevo canon²⁵ no figurativo y no-realista²⁶ en el arte Latinoamericano.

Por ello es importante rescatar esas líneas consignadas por Rodríguez en la revista cultural chilena *Visión* de distribución a todo el mundo de habla hispana:

²⁵ En historia del arte, el canon, se define como el paradigma estético que se desarrolla en determinada época histórica. Así, el canon en la época medieval europea fue la representación de obras sacras; en el Renacimiento fue el antropocentrismo plástico; en la Ilustración fueron las pintura de las grandes batallas y reyes, etc. Después de la Revolución Mexicana de 1910 y la promulgación de la primera constitución social en 1917, los grupos posrevolucionarios en el poder encumbraron al muralismo mexicano como la máxima representación estética de los ideales revolucionarios. De tal manera, los ideales nacionalistas de José Clemente Orozco, el indigenismo y prehispanismo de Diego Rivera y el anti-imperialismo y la lucha de clases de Siqueiros, representaron simbólicamente los ideales que supuestamente abanderaron los gobiernos posrevolucionarios.

²⁶ La pugna estética entre el realismo y no realismo y entre lo figurativo y lo no figurativo, representó una lucha ideológica. El muralismo era una corriente pictórica que consideraba que el arte debía estar política e ideológicamente comprometido con las causas populares, el nacionalismo y en lo general con los ideales de izquierda. De tal modo, el muralismo, en términos estéticos fue realista y figurativo. Consideraba como poco atinadas las corrientes que, como el expresionismo abstracto, el arte abstracto o el conceptual eran demasiado individualistas y egoístas, pues ignoraban los altos intereses populares que deberían representar.

La plástica latinoamericana ya ha superado toda una época conflictiva en la que el creador se veía rebajado, frenado o negado por la imposición de un canon oficial. En principio fue la Academia y su largo cortejo de estilos sistematizadores. Después se trató de insuflar en algunas regiones la también fatigada idea del utilitarismo para el arte. Surgió así una tendencia que exaltaba lo indígena desde afuera, en un nacionalismo hueco y decadente. Se llegó en algunos casos, también superados, a introducir una justicia social de pasquín en la integridad del menaje plástico.²⁷

Es claro el mensaje anti muralista contenido en este extracto. José Gómez Sicre no necesitó escribir una sola vez la palabra “muralismo” para saber que es precisamente a este movimiento estético político al que se está refiriendo y al que calificó como “hueco y decadente” y con “una justicia social de pasquín”. Curiosamente en la respuesta de O’Gorman, éste se refiere en todo momento a Sicre con un tono bastante moderado y desinteresado en relación al nivel de sus declaraciones, pues nunca le da relevancia y en su lugar resalta la fraternidad existente entre Chile y México.

Así, O’Gorman pretendió obviar el conflicto geocultural existente en esta polémica, pero muy seguramente él sabía la trascendencia que tenía no pintar un mural en una universidad como la de Valdivia, para terminar haciéndolo en la piscina pública “Tupahue” en el cerro San Cristóbal en la capital chilena.

Por otro lado, la prensa mexicana tenía opiniones dispares sobre el altercado. El diario *Excélsior* con fecha del 17 de diciembre de 1963 en su titular “Movimiento de desagravio a México, en Chile” afirmaba que:

[...]se ha iniciado en Valdivia un movimiento de desagravio a México, por la asombrosa actitud de sus dirigentes universitarios. El rector de la

²⁷ Antonio Rodríguez cita la fuente revista *Visión* n°. 11, V. 24, primer semestre de 1963. Apud. Bajo la influencia de un funcionario de la OEA la Universidad de Valdivia le cierra sus puertas a Juan O’Gorman y Camarena *En: Revista Siempre* n°. 530, p. 28, 21 de agosto de 1963. Hemeroteca Nacional de México, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

Universidad de Valdivia rechazó un mural de O´Gorman porque atentaba contra la pureza del edificio. El Escándalo cobró vuelo porque el trabajo corría por cuenta del gobierno mexicano. Sin el mural, el edificio –dice la prensa de Santiago- parece una caja de fósforos. Y el embajador mexicano pidió un nuevo presupuesto para terminar el edificio. Supo Ortiz Hernán que para terminar la Universidad faltan 120 dólares [sic]²⁸, de ellos, 4 mil para el arquitecto responsable de la obra que es un funcionario de la misma Universidad. Se afirma ahora que el edificio nunca será terminado.²⁹

Según las notas del *Excélsior*, la prensa de la capital Santiago y sus autoridades gubernamentales, como se observa más adelante, eran favorables al régimen priista mexicano, que con anterioridad había colaborado con ellos; mientras que las autoridades universitarias del sur de Chile, y de la Universidad de Valdivia³⁰, a pesar del sistema centralista político chileno, tenían diferencias importantes con la capital del país. Como para que dicha universidad rechazara el mural de O´Gorman y Camarena y que, a su vez, la ciudad de Santiago abriera las puertas al proyecto de los murales de la OPIC-SRE.

Siguiendo con la presentación de los hechos, el embajador chileno escribió:

El *Excélsior* publicó al día siguiente una nota titulada “El Arquitecto Juan O´Gorman Pintará un Mural en Chile”, en él se expone que a causa de las inconsistencias del Rector de la Universidad de Valdivia – quien era el único culpable de todo el problema según O´Gorman, el mural que se tenía proyectado para la susodicha universidad ya no se realizaría y en

²⁸ Seguramente la cifra se encontraría en miles de dólares, pero consignamos la grafía original, probablemente se trata de un error.

²⁹ Publicaciones de prensa sobre supuesto agravio a México en Valdivia. *Confidencial* n° 98. 18 de diciembre de 1963 [Ampliación del cable confidencial n° 306 y n° 304] Foja 8 *apud El Excélsior*, 17 de Diciembre de 1963. Gabinete del Ministro. Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

³⁰ La ciudad de Valdivia se encuentra prácticamente donde termina el continente y empieza la zona de los archipiélagos.

su lugar pintaría una obra en el parque metropolitano “San Cristóbal” de la capital chilena.³¹

O’Gorman realizaría inicialmente su obra en el sur de Chile en conjunto con Jorge González Camarena, sin embargo, luego de la negativa de la rectoría de Valdivia, se le reasignarían otros trabajos en la capital chilena como podemos corroborarlo en las siguientes líneas:

En Valdivia -agregó- por una cuestión meramente local, de política interna, el rector de la Universidad se opuso a que pintáramos allí González Camarena y yo. El rector tiene, seguramente razones muy personales para oponerse. El arquitecto O’Gorman junto con el pintor Jorge González Camarena fueron enviados por el Gobierno de México a Chile para que, a su costa, realizaran dos trabajos³², Ayer, en un cable de la AP se habla de que en Valdivia, Chile, se ha iniciado un movimiento de desagravio hacia los pintores mexicanos. Por otra parte, agregé O’Gorman, tengo otros trabajos pendientes en aquel país que, he dicho, considero como a mi segunda patria.³³

Debemos mencionar que luego de la negativa del Rector de la Universidad de Valdivia, a que los muralistas mexicanos realizaran ahí sus pinturas y luego de diversos trámites entre el gobierno mexicano a través de la OPIC-SRE.³⁴ O’Gorman sería recompensado con otras obras plásticas en Santiago.

³¹ Publicaciones de prensa sobre supuesto agravio a México en Valdivia En: *Confidencial* n° 98. 18 de diciembre de 1963 [Ampliación del cable confidencial n° 306 y n° 304], Foja 9. Gabinete del Ministro, Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

³² Aquí la carta de la OPIC enviada a González Camarena coincide en que un trabajo bipartito se realizaría en la Universidad de Valdivia y uno menor en la de Concepción *apud Presupuesto del mural de Valdivia y Concepción para el director de la OPIC, Miguel Álvarez Acosta*, febrero, 1963. Archivo privado de la Fundación. Jorge González Camarena A.C., San Miguel de Allende, Guanajuato, México.

³³ El Excelsior, 18 de diciembre de 1963. ARCHIVO HISTÓRICO DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE CHILE. EMBAJADA DE CHILE EN MÉXICO. GABINETE DEL MINISTRO. Publicaciones de prensa sobre supuesto agravio a México en Valdivia. En: *Confidencial*, n° 98, 18 de diciembre de 1963 [Ampliación del cable confidencial n°306 y n° 304], Foja 9.

³⁴ Ello corroborado en una relación epistolar entre el director del INBA Miguel Álvarez Acosta y Jorge González Camarena. Álvarez Acosta fue primero director del INBA y posteriormente de la OPIC de la S.R.E.

Así, el Balneario Tupahue diseñado por O’Gorman y realizado por María Martner, fue construido en el parque metropolitano de Santiago en el Cerro de San Cristóbal entre los años de 1964 y 1966. Ello, fue parte importante del Plan de Cooperación México-Chile 1960-1963³⁵ donde el muralismo mexicano y la arquitectura funcionalista fueron ejes rectores. Tal aseveración puede corroborarse posteriormente en una carta de González Camarena al director del periódico *El Excelsior*, de inicios de 1964³⁶, y con el nombre del titular con el que se publicó en tal diario “Pintores de México y Chile en un mural”, en la cual afirmó:

El Gobierno de México por conducto del Director de la OPIC, Lic., Miguel Álvarez Acosta, y el Embajador de México en Chile, Sr. Gustavo Ortiz Hernán, nos encomendó a Juan O’Gorman y a mí, respectivamente, dos murales que como un presente nuestro país ofrece a la hermana república latinoamericana. El mural de O’Gorman se está realizando en mosaico de piedras naturales en hermoso parque de Santiago [Il. 1 y 2]. El que debo pintar yo, de 25 Mts.2. se iniciará dentro de un mes y medio y se realizará en la Casa del Arte <José Clemente Orozco>, de la Universidad de Concepción, Chile, en cuyo proyecto estoy trabajando (naturalmente el tema no lo estoy resolviendo a base de los volcanes, que en Chile son causa de tremendos desastres nacionales).³⁷

³⁵ La extensión en la cronología original, nos diría que fue tal el éxito del programa que se extendió del sexenio de López Mateos al de Díaz Ordaz.

³⁶ Esta carta de Camarena al director del *Excelsior* puede fecharse a inicios de 1964, porque en ella, afirma el muralista que O’Gorman se encontraba ya trabajando en el mural del parque de San Cristóbal en Chile y que aún debía concertar una cita para la viabilidad de contratar a Eugenio Brito y a Albino Echeverría para el mural de Concepción. Y como sabemos estos dos artistas chilenos aún asistirían a Camarena en la elaboración del mural “Coatlícue” ubicado en El Casino de la Selva en Cuernavaca y en el de “Las Razas” del Museo de Antropología. Carta titulada “Términos estrictamente necesarios relativos a nuestra labor en Chile” signada por Camarena, Juan Manuel Guillen Campos Huici y Salvador Almaraz en México D.F., el 6 de noviembre de 1964 y enviada a Miguel Álvarez Acosta director de OPIC., Archivo privado de la Fundación Jorge González Camarena A.C. San Miguel de Allende, Guanajuato, México.

³⁷ Carta de Jorge González Camarena a Sr. Dn. Manuel Becerra Acosta. Director Gral. De “EXCELSIOR”. 1964. Archivo privado de la Fundación Jorge González Camarena A.C.

El mural lítico de Tupahue, fue inaugurada en 1966. Las autoridades chilenas aseguraron que esta obra fue pionera y única en su tipo, tanto por sus dimensiones como por su manufactura exclusiva de piedras de colores. Asimismo, representa iconográficamente la hermandad entre los pueblos de México y Chile.³⁸

Entonces, puede entenderse en las siguientes líneas que esbozó O’Gorman en su carta al semanario *Siempre*, que quizá las puertas se le habían cerrado en Valdivia por una cuestión meramente personal, pero este mismo hecho se las había abierto en el resto de Chile y principalmente en la capital chilena, Santiago:

En la República de Chile tenemos, tanto Jorge González Camarena como yo las puertas abiertas para realizar todos los trabajos que se planearon en el bellissimo parque de San Cristóbal en Santiago, es decir, en la propia capital de la República hermana y esto a pesar de los señores Rodríguez y Gómez Sicre.³⁹

Ya hemos hablado de la carta abierta que envió O’Gorman a la revista *Siempre*, propiedad del José Pagés Llergo, en agosto de 1963 y que fue publicada en su edición número 530. En ella el muralista calificaba como “inexactas” las aseveraciones que Antonio Rodríguez esgrimió en relación al papel que el señor Gómez Sicre, director de la DAV-OEA, jugó para la cancelación de los murales de la Universidad de Valdivia. Según el artículo de Antonio Rodríguez, director de la DAV-OEA, José Gómez Sicre, fue el encargado de cabildear la negativa que el rector de la Universidad de Valdivia, propinó a la obra de O’Gorman y González Camarena en aquella ciudad.

³⁸ Información obtenida de la placa conmemorativa in situ. Asimismo, fue restaurado entre 2012-2013 por el CENCROPAM del INBA bajo la supervisión de autoridades chilenas y con dinero del Fondo de Cooperación Chile-México

³⁹ Carta de Juan O’Gorman al Sr. José Pagés Llergo, Director de la Revista *Siempre* en Publicaciones de prensa sobre supuesto agravio a México en Valdivia *En: Confidencial* n° 98. 18 de diciembre de 1963 [Ampliación del cable confidencial n° 306 y n° 304], Foja 3. Gabinete del Ministro. Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

Leído en perspectiva, la injerencia de la OEA en asuntos internos latinoamericanos es a todas luces un hecho y no una interpretación. Se trata de un tipo de intrusión que limitó o censuró en su momento un plan cultural de cooperación binacional entre México y Chile.⁴⁰ Sin embargo, para el arquitecto mexicano Juan O’Gorman, resultaba exagerada y desproporcionada la interpretación de la revista *Siempre*, pues aseguraba que el autor del artículo nunca le consultó nada al respecto y que *por sus propias pistolas inventó casi todo lo que dice*.⁴¹ También afirmó que la hermandad entre Chile y México no se había roto y que *tampoco obedece, como quiere hacernos creer, en su artículo el Sr. Rodríguez, a las tenebrosas maquinaciones de un pequeño burócrata de la OEA*. En este mismo sentido ahondó O’Gorman sobre las “verdaderas” circunstancias en que acaecieron los hechos en el sur de Chile:

Lo que pasa en Valdivia es que allí existen poderosas organizaciones manejadas por individuos reaccionarios cuyos intereses son contrarios a todo progreso del pueblo y para quienes toda forma de arte significa un peligro.⁴²

El arquitecto mexicano recordaba también un dicho del máximo ideólogo alemán Göebels: *cada vez que oigo la palabra cultura saco el revólver*.⁴³ Esta digresión no es fortuita, sino que demuestra claramente que para la década de 1960 el muralismo mexicano había tomado un cariz subversivo y cuasi “comunista” a ojos de ciertas instancias como la OEA y por ende, algunas de las autoridades locales como el Rector de la Universidad de Valdivia en Chile, se negaban a darles cobijo a estas expresiones plásticas ideologizadas.

⁴⁰ Baste recordar la crisis de los misiles cubanos en 1962, cuando el gobierno de los EUA presionó, en el marco de la OEA para que el total de naciones latinoamericanas rompieran relaciones diplomáticas con Cuba so pretexto de su sistema político comunista. Esta mención es pertinente porque la OEA y un organismo subsidiario como la DAV-OEA, fueron utilizados con fines político-ideológicos.

⁴¹ “Carta de Juan O’Gorman al Sr. José Pagés Llergo”, Director de la Revista *Siempre* en. Publicaciones de prensa sobre supuesto agravio a México en Valdivia. Confidencial. n° 98. 18 de diciembre de 1963 [Ampliación del cable confidencial n° 306 y n° 304], Foja 3. Gabinete del Ministro, Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

⁴² *Idem*. Foja 3-4

⁴³ *Idem*.

O’Gorman continuó con su arenga señalando que a la OEA, a pesar de que ya había mostrado sus funciones continentales injerencistas, no había que darle tanto crédito y relevancia. Así, calificó a Sicre, como un “peón de la OEA”, pues:

El señor Rodríguez, al ocuparse tanto del peón de la OEA, se olvida de que no es la voluntad de este acólito la que determina la producción del arte. Seguramente que no va a ser el Sr. Sicre el factor determinante en el futuro de la pintura mural de México ni de ningún otro país de América Latina.⁴⁴

Podemos advertir el sentido que para la tradición muralista mexicana, representada aún en O’Gorman, tenía todavía el muralismo en 1963. Para Juan O’Gorman, la determinación del arte estaba condicionada por lo que la teoría política ha denominado como “sociedad civil”. Así, para el arquitecto mexicano, el pueblo de México era el factor determinante del arte, pues aseguró, quizá ingenuamente, que: *Afortunadamente para la humanidad, son los pueblos con su extraordinaria voluntad creadora los que han determinado las rutas del arte.*⁴⁵

Hay que insistir en este último punto, pues para un artista como O’Gorman, representante del muralismo mexicano en el extranjero, los valores del arte específico que profesaban, eran una expresión ideológica que había determinado el pueblo mexicano. Podría sobreentenderse entonces que, en su modo de pensar, el movimiento muralista organizado por José Vasconcelos a inicios del siglo XX, representaba, aún en los años sesenta, un tipo de arte determinado por el pueblo y para el pueblo, debido al estallido social de 1910. Y a su vez, que el muralismo era aliado de un régimen político-social, que usaba al arte con fines ideológicos deseables.

Por otro lado, el muralista escribió en un tono bastante irónico sobre el papel del “peón de la OEA” y también de la Revista *Siempre*, de la cual se expresó en tono

⁴⁴ *Idem.* Foja 4.

⁴⁵ *Idem.*

sarcástico: *El Sr. Gómez Sicre debe estar encantado de toda la atención e importancia a su omnipotencia que se le brinda en SIEMPRE, la revista más importante de México, en la que se le dedican dos páginas enteras.*⁴⁶ Señaló que tanto él, como González Camarena habían sido recibidos en la nación sudamericana como verdaderos “embajadores culturales”, que fueron apoyados tanto por la izquierda como por la derecha chilena y el pueblo de Chile, pues: *al saber que fuimos allá por encargo del Gobierno de México, nos manifestaron sus deseos para el mayor éxito de nuestra empresa dándonos su apoyo para realizar obras pictóricas nuestras en su país.*

Además, O’Gorman aseguró que al presidente Adolfo López Mateos *...todos consideran como el abanderado de la Paz en América Latina.*⁴⁷ En un cable del 4 de junio de 1963 emitido desde Santiago de Chile a su homólogo mexicano López Mateos, el presidente Jorge Alessandri le mostraba la legitimidad que el presidente mexicano tenía con el resto de Latinoamérica. Dicha misiva se escribió con motivo de la “Declaración de América Latina”.⁴⁸ El mandatario chileno expresó su preocupación porque:

el mayor número de gobiernos latinoamericanos estuvieran en situación de suscribir un acuerdo multilateral que aleje la amenaza nuclear de esta parte del mundo. Para tales efectos sería, sin duda, conveniente, que se realizaran gestiones previas conjuntas ante los respectivos Jefes de Estado.⁴⁹

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.* Foja. 4.

⁴⁸ *Confidencial*, n°. 8 [Carta del presidente chileno don Jorge Alessandri Rodríguez al presidente mexicano don Adolfo López Mateos], Foja. 518-1, 4 de junio de 1963, Firmado por Juan Smitmans López. Departamento político, Asuntos Políticos, Sección Política Exterior, Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

⁴⁹ *Idem.* Foja 518-2. Cabe destacar que esta es la continuación de una relación epistolar con antecedentes al 16 de abril de 1963.

Se trata del acuerdo México-latinoamericano de Tlatelolco que sería sellado en 1968 en torno a la no proliferación de armas nucleares en América Latina.⁵⁰

El clima de Guerra Fría era descrito en México por el embajador de Chile en México:

...Finalmente, O’Gorman exhortaba al director de la revista “Siempre” y a su articulista el Sr. Rodríguez a que “en vez de ocuparse de ese insignificante burócrata de la OEA [el Sr. Gómez Sicre] cuyos actos obedecen a la naturaleza misma de ese organismo, debería (ya que dice que tanto ama la pintura mural de México) ocuparse en ayudar, mediante la propaganda periodística a su alcance, al Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA] en su ardua labor para obtener los medios para restaurar convenientemente los murales de los grandes maestros mexicanos, que están en peligro de destruirse mucho más por las humedades, que por la labor negativa y sectaria del Sr. Gómez Sicre.”⁵¹

Entonces, podemos ver cómo el arte, directamente a través del muralismo y la máxima institución que tenía como encomienda el arte y la cultura y su exportación en México, la OPIC-SRE, jugaron un papel preponderante en el entramado geocultural y artístico que el gobierno mexicano utilizó para impulsar una agenda de valores ideológicos, exportados a través de la cultura y el arte hacia América Latina.

También hay que mencionar que el *Plan de las Escuelas México*, Hospitales y demás proyectos mexicanos arquitectónicos para América Latina⁵² eran parte de un proyecto de exportación de ideales culturales del gobierno mexicano. Recordemos el asilo que el

⁵⁰ *Confidencial*, n°. 8. [Carta del presidente chileno don Jorge Alessandri Rodríguez al presidente mexicano don Adolfo López Mateos], Foja. 518-1, 4 de junio de 1963, Firmado por Juan Smitmans López. Departamento político, Asuntos Políticos, Sección Política Exterior, Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

⁵¹ “Carta de Juan O’Gorman al Sr. José Pagés Llargo”, Director de la Revista Siempre en Publicaciones de prensa sobre supuesto agravio a México en Valdivia *En: Confidencial*. n° 98, 18 de diciembre de 1963 [Ampliación del cable confidencial n° 306 y n° 304], Foja 5-6. Gabinete del Ministro, Embajada de Chile en México. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

⁵² Desde el sur de Santiago y hasta la ciudad de Valdivia hay más de 12 escuelas “México”, así como, hospitales y galerías de arte con nombres que homenajean a los muralistas mexicanos.

presidente Cárdenas otorgó al exilio español durante su sexenio (1934-1940); la asesoría para la construcción de radio estaciones o carreteras en Centroamérica; aunque también se exportaron gratuitamente casas para maestros rurales a Cuba, hospitales, presas hidroeléctricas en Bolivia y una muy variada gama de infraestructura para apoyar e influir en otros países latinoamericanos con un débil desarrollo nacional o de infraestructura.⁵³

Podemos deducir del modo de actuar de los directivos de la DAV-OEA, como José Sicre, sabían que los muralistas mexicanos, O'Gorman y González Camarena, no eran comunistas. También sabían del prestigio que hasta el momento tenía la política exterior y la diplomacia mexicana y también conocían de sobra los efectos de legitimidad que habían conseguido ya cuarenta años de muralismo mexicano en el extranjero, principalmente en los EUA.

Por ello, puede concluirse que la OEA realizó los esfuerzos necesarios para intentar frenar la influencia cultural de México en el resto de América Latina, en el sentido de extender el muralismo y sus manifestaciones estéticas como medio de legitimación e influencia político-ideológica. Precisamente lo que mostró esta breve reflexión, es que, a pesar de los esfuerzos de la DAV-OEA, el muralismo mexicano dejó honda raigambre en Latinoamérica, en este caso en Chile. Dicha influencia se consolidaría con la escuela de *los penquistas*⁵⁴ y las innumerables obras artísticas que retomaron el muralismo mexicano como una forma de expresión de ideas históricas, políticas y sociales reivindicadoras de las clases trabajadoras, del nacionalismo chileno o de reafirmación de su identidad.

En los últimos años desde la institucionalidad gubernamental chilena, así como en la universitaria, no se ha dejado de ponderar al muralismo, debido a la influencia que dejaron los

⁵³ FISCHER, Figueroa Bruno, *Cien años de cooperación internacional de México 1900-2000: solidaridad, intereses y geopolítica*. México: Instituto Matías Romero-SRE, 2016. p. 57-64; Passim.

⁵⁴ Grupo artístico con sede en la ciudad chilena de Concepción, que heredó en líneas generales la influencia del muralismo mexicano. Entre ellos se encuentran Gregorio de la Fuente, ayudante de David Alfaro Siqueiros en los murales de Chillán de 1941; María Martner, discípula de Juan O'Gorman; Eugenio Brito y Albino Echeverría ayudantes de Jorge González Camarena.

maestros mexicanos Por ejemplo, en el caso del parque metropolitano “San Cristóbal” de Santiago, tras las últimas remodelaciones mexicanas conjuntas entre el INBA de México y autoridades chilenas en 2012-2013, se elaboraron nuevas esculturas líticas (Il. 6) muy características en la obra de O’Gorman y que recibiría María Martner en calidad de herencia plástica.

Como pudo advertirse en el presente ensayo, la cultura, la estética, el arte y la plástica, no estuvieron ajenos a los avatares político-ideológicos y geopolíticos. Por el contrario, el arte y en particular el muralismo sirvió como una herramienta discursiva que el gobierno mexicano utilizó a lo largo del siglo XX en diversas partes de Latinoamérica para extender su influencia cultural en otras latitudes. Asimismo, organizaciones con alcances transnacionales, supuestamente multilaterales como la DAV-OEA con sede en los EUA y la OPIC-S.R.E. de México, lucharon a través de medios diplomáticos, culturales, artísticos y plásticos por la hegemonía estética en el resto de América Latina.



Il. 6: Fuente prehispánica. Remodelación 2015ca. Se trata de una fuente en forma de roseta del viento con piedras de colores y con motivos de deidades prehispánicas. Cerro de San Cristóbal, Santiago de Chile.
Fuente: Fotografía: Karim Solache.

REFERENCIAS

FISCHER, Figueroa Bruno, *Cien años de cooperación internacional de México 1900-2000: solidaridad, intereses y geopolítica*, México, Instituto Matías Romero-SRE, 2016.

HERNÁNDEZ, Rogelio, *Historia mínima del PRI*. México, COLMEX, 2016.

TELLO, Carlos. *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*, México, UNAM, 2007. Fuentes.

Archivístico-documental.

Fuentes

CHILE

Archivo Histórico y Fondo Reservado de la Casa de Arte “José Clemente Orozco” de la Universidad de Concepción.

Colección, Escuela México. Chillán, Chile.

Ministerio de Relaciones Exteriores. Santiago, Chile.

MÉXICO

Archivo General de la Nación, CDMX.

Secretaría de Relaciones Exteriores, CDMX.

Colección Privada “Jorge González Camarena”, Fundación Jorge González Camarena A.C.; San Miguel de Allende, Guanajuato, México.

CENCROPAM, CDMX.

CENIDIAP, CDMX.

Sala de Arte Público Siqueiros, CDMX.

Centro documental *El Nigromante*, San Miguel de Allende, Guanajuato.

Hemeroteca Nacional, UNAM, CDMX

E.U.A.

Archivo y biblioteca, Universidad de Texas. LLILAS-Benson, Harry Ramson Center; Austin, Texas, Estados Unidos de América.





PARTE II
HABITAR
A CIDADE
ATRAVÉS DAS
ARTES VISUAIS

• ASO
• DRE



DECIFRA-ME OU TE DEVORO: DESAFIOS DA ARTE URBANA BRASILIENSE

ALINE STEFÂNIA ZIM | CARLA FREITAS PEREIRA PACHECO

A proposta deste texto é potencializar a constelação de ideias que se encontram com o espírito de (re)encantar-se pelas nossas cidades a partir das perspectivas que as artes podem proporcionar. Assim, tendo as experiências estéticas como ponto de partida, pretende-se (re)visitar como elas estão constituindo o tempo presente, como estão impulsionando e reverberando nas urbes do Sul Global. Usaremos como estudo de caso a cidade modernista de Brasília para desenvolver, através do método cartográfico, poéticas visuais. Desta forma, esperamos contribuir para a formação de uma teia de conceitos sobre a arte urbana. A experiência estética pode ser alcançada como expressão, como nos sugere Deleuze:

Não é mais o entendimento finito que conclui propriedades uma a uma, que reflete sobre a coisa e a explica ao conectá-la com outros objetos. É a coisa que se exprime, é ela que se explica. Então todas as propriedades em conjunto “caem sob um entendimento infinito”. A expressão, portanto, não

tem de ser objeto de demonstração; é ela que coloca a demonstração no absoluto, que faz da demonstração a manifestação imediata da substância absolutamente infinita (DELEUZE, 2017, p. 25).

Como experiência subjetiva, a arte põe em movimento os dispositivos políticos – aqui entendemos político como aquilo que se relaciona à polis, modelo de cidade inventado pelos gregos – e é capaz de produzir poéticas visuais singulares. Propomos repensar a cidade e a paisagem urbana a partir de uma mirada ético-estética e política que se comprometa com a potência ativa da criação, composição e transmutação, e assim caminhe para uma potência ecosófica de vida (DELEUZE & GUATTARI, 2019).

Qual o valor da experiência estética? A questão do valor e da valoração da arte, da arquitetura, da cidade e da paisagem é uma discussão constante entre aqueles que se dedicam à atividade de preservação do patrimônio cultural, dito da humanidade. Nestes círculos, o debate gira em torno de como se atribui valor, ou seja, quais são os atributos de que se reveste uma coisa para que alcance esse valor.

Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que essas discussões encobrem discursos políticos de poder, pois ao atribuir valor a algo sempre se exclui outra coisa. Isso significa reconhecer que essa discussão do valor produz hierarquias, coisas (ou artes?) maiores e menores, dependendo do grau de valor atribuído, e produz a ideia de exclusividade, pois detêm o poder de dizer quem ou o que pode ou não pertencer a um grupo de bens que se designam patrimônio, ou seja, a herança cultural humana.

Nossa pesquisa, portanto, aqui neste breve ensaio, não pretende se reduzir ao mero estudo, à reprodução, ou relato de uma prática artística. Devemos ser capazes de, neste labor, produzir novos regimes de enunciação, ir além da mera atribuição de valor, e ser um dispositivo que permita renovar ideias, produzindo enunciação. Em nossas primeiras reflexões acerca do tema, nos questionamos sobre qual o papel do pesquisador brasileiro em arte? Como se situa? É um sujeito de enunciado, um sujeito de enunciação ou é um mero reproduzidor de conceitos importados? Estamos apenas reproduzindo enunciados ou já somos

capazes de produzir enunciação? A ideia aqui neste ensaio é nos arriscarmos a produzir alguma enunciação.

Partimos do método cartográfico (PASSOS, VIRGINIA & ESCÓSSIA, 2015), ou seja, do registro de processos a partir da observação participante e sensível, no caso, de três processos de constituição de paisagens urbanas, o devir-paisagem. A cartografia nos permite traçar linhas que podem chegar a outras terras, mesmo correndo o risco de dar em uma rua sem saída. Assim, pretendemos mais uma deriva dos continentes e menos um trabalho arqueológico para encontrar o passado. A questão é elaborar linhas e produzir o real. A pesquisa para este ensaio, portanto, não se reduz ao estudo ou ao relato de uma prática, mas se faz a partir da observação dos acontecimentos da própria cidade.

A partir da leitura de três imagens, propomos a discussão sobre a arte urbana produzida em uma cidade latino-americana moderna, Brasília, para além das questões ético-estéticas, mas como um dispositivo político. Começamos resgatando no pensamento de Argan (1998) a ideia de se pesquisar arte para além de seu valor, e assim nos deter sobre em que consiste, como é gerado este valor, quem os cria, os estabelece e determina seu usufruto.

PLANO PILOTO, A NOVA BABILÔNIA

Brasília é uma cidade feita de muros suspensos no Cerrado do Planalto Central do Brasil. Aqui vive-se entre os jardins da Nova Babilônia dos trópicos que, assim como a antiga cidade mesopotâmica, é pouco conhecida, apesar de ter fama. Muitos acreditam que Babilônia era uma cidade maldita, assim como muitos, hoje, também acreditam ser Brasília e seu Plano Piloto um lugar de fantasia e luxúria, onde o governo central do país realiza suas perversas orgias.

Em Brasília, a muralidade é explícita no Plano Piloto. A grande massa linear repousa nos pilotis; compõem a paisagem da cidade idealizada, como protótipo de arte ou de cidade mesmo, – como alguns dizem, uma maquete em tamanho natural. Fato é que todos envelhecem na Nova Capital, até ela mesma. Neste envelhecer, vai expondo suas veias;

vemos as raízes profundas arrancando o chão de concreto e expondo as feridas abertas para quem passa por ali.

Na cidade-maquete, os blocos de apartamentos flutuam sob o vazio generoso; entre os pilotis e através da luz do dia. A arquitetura vive, como uma geometria teimosa em meio aos delírios naturais do Cerrado. Conflitam, todos os dias, a ordem e a vida – incerta, vida-raiz, vida-rizoma.

Que grande matemática é essa de duas figuras dançantes: a pedra retangular e a natureza retorcida? Dançam ou disputam entre si o habitante? Fato é que na paisagem uma não existe sem a outra. Não há modernidade sem Brasília, não há Brasília sem o Cerrado. Não há paisagem sem os olhos de quem vê. Tal interdependência nos provoca com uma bela composição de muros flutuantes sob nossas cabeças. Entre as árvores cinquentenárias, coexistem a pedra, o corpo e a arte. Todos parecem, ordenadamente, ao seu devido lugar.

A arte mural modernista afirmou a ideia de que as práticas artísticas são exclusivas a uma determinada classe, em geral os eruditos, intelectuais, artistas acadêmicos ou arquitetos “bem relacionados”. Tal discurso deriva da ideia da modernidade como marco zero. Ao defender uma lógica inversa à classicista, o discurso da modernidade supõe-se como ponto referencial para todas as épocas, conjurando uma visão do passado distorcida e um sistema referencial complexo e parcial do bom gosto e das boas práticas artísticas e arquitetônicas. Trata-se de um sistema que se torna dominante ao se colocar acima dos demais. De fato, inúmeras obras de arte e arquitetura que se distanciaram do referencial modernista foram destruídas ou apagadas deliberadamente.

O fazer de conta, entendido aqui como as práticas artísticas idealizadas ou modelares, legitima o espetáculo, ou a cultura do simulacro. Simula-se uma paisagem patrimonializada por uma visão específica, parcial, ou seja, resultante de determinadas decisões do que se deve proteger, preservar e destruir. Nesse sentido, fica a questão: o que realmente devemos preservar em nossas cidades?

A institucionalização da arte pública, ou a multiplicação de obras de arte reconhecidas como aceitáveis nos espaços urbanos aumenta as contradições inicialmente colocadas, entre as demandas locais e globais. A obra de Athos Bulcão é referência central para o estudo dos murais modernistas em Brasília. Seus painéis e azulejos geométricos compuseram a paisagem da Babilônia tropical como interstício entre as escalas da arquitetura, do paisagismo e do urbanismo.

Vemos ali a figura do arquiteto herói que, a partir do seu traço autoral, resolverá as grandes questões técnicas e sociais. Não podemos, entretanto, ignorar que a modernidade expõe a arte e a arquitetura às demandas produtivas da indústria, desde o século XIX. Arquitetos e artistas são incorporados nos ciclos econômicos que tornam as cidades competitivas entre si; tornam-se agenciadores culturais. A lógica é incorporar os valores locais às demandas globais, o próprio culturalismo de mercado (ARANTES, 2000), que explica como um discurso ecológico, sustentável ou endógeno é sombreado pelos interesses das grandes corporações de alcance planetário.

No século XIX, prevaleceram os interesses da indústria, que se fortaleceu a partir da transição do artesanato ao design industrial. Até mesmo a escola Bauhaus, referência na integração das artes e ofícios, submeteu-se à lógica da competição econômica no mercado europeu, no início do século XX. A indústria cultural ou a cultura de massas incorporou a reprodutibilidade técnica como base econômica do século XX, ampliando a distância entre os que produzem e os que consomem cultura.

Escapando, porém, à ordem musical compassada, há o descompasso, vivo e delirante da urbanidade inevitável. Aquecida, Brasília vive no limbo efervescente entre os dois séculos, entre o registro arqueológico e o burburinho. São eles, os muros, as empenas, as luzes coloridas e os becos: imersos na urbe brasiliense, suspendemos a Nova Babilônia.

FISSURAS NO SETOR DE DIVERSÕES SUL

O grafite comunica. As figuras que nos olham, por cima e em meio às fissuras urbanas, suspendem a ficção e a realidade numa experiência direta, imediata de nós mesmos. Criaturas que ressignificam o discurso forma-função da arquitetura moderna, onde tudo é planejado. Na prancheta, os murais artísticos dançaram a música do arquiteto – foi assim que se fez arte urbana em Brasília dos anos 1960: um lugar no “utopos” moderno onde arquitetos e artistas tinham desejos síncronos, ambos funcionários do estado. Parece uma releitura bíblica do Gênesis. Tal sincronia costuma acontecer de vez em quando, nas escrituras sagradas, ou na prancheta sagrada de quem detém o poder. Mas os artistas urbanos preferem os becos, as empenas e muros despreziosos; ocupam melhor as costas da cidade.

A arte urbana submete-se, oficialmente, às preferências das elites do poder e da academia, desde sempre. Ainda imperam os defensores da cidade original, eterna e intocável. Quando afirma os valores de sua época, a arte urbana permanece; quando não agrada, é ilegal, imoral, apagada e silenciada. Mas quando escapa ao controle das elites, representa diretamente os seus habitantes, moradores ou não, que encontram na expressão do artista a sua própria expressão de viver, a sua subjetividade e a sua urbanidade.

O muro é a tela do artista quando este é o seu último recurso: não há ali a censura das outras mídias. A arte moderna está nas galerias, patrimonializada. Depois dela, pouca coisa foge à excentricidade, extrínseca às classificações. A cidade moderna não admite suas fissuras; deve funcionar em sua totalidade, em sua unidade. Os becos, as empenas e todo espaço desgovernado são exceções à regra do planejamento.

A disputa por espaços residuais da cidade leva os artistas a buscarem o próprio sentido de ser no mundo, o seu território. A arte urbana é, nesse sentido, um processo de reterritorialização dos sujeitos; o muro, o espaço aberto da retomada da consciência histórica. O concreto armado, de fato, não convive bem com as fissuras, mas nem por isso elas deixam de existir.

MUSEU NACIONAL: O OVO CÓSMICO

Tarde de domingo na praça do Museu da República: que belo cenário para o “bom” registro à eternidade! Nesse momento, vemos a curva do *skatista*, produzindo, no coração da Esplanada dos Ministérios, seu próprio eco urbano. Vertiginosa, sua silhueta é absorvida pela paisagem mural entre a forma e o vazio do Museu. Fica a praça seca, monocromática, espacialmente infinita, humanamente estéril. Estamos ali, prestes a habitar o planeta Brasília, o novo ovo cósmico.

De repente, a praça monolítica sai da sua moldura distante, da delicadeza do croqui e da composição de brancura impecável, eterna. Rompe-se o ovo cósmico; a festa começa, a multidão sobrepõe a escala pacífica do monumento. São milhares de sombras dançantes que se esticam para todos os lados no chão – o caleidoscópio urbano. Embalada pela música eletrônica, a melhor vertigem é a cúpula do Museu, que se ressignifica em projeções artísticas, impregnadas de discurso e de poesia. As pessoas deliram, embriagadas no espaço lisérgico da festa, em registros síncronos nas redes sociais.

O plano e a esplanada subvertem o Plano, a Esplanada: o muro branco vira o palco da experiência humana, desejo primordial do candango. Quando a arquitetura é o suporte, não a coisa em si, é nada mais que um muro branco. Em festa, a paisagem abstrata idealizada por Niemeyer vira o palco da arte urbana, o vazio tomado pelas cores e luzes, caleidoscópio lisérgico. Pela moldura do registro, nós observamos a paisagem-mural-suporte da arte urbana, no devaneio de quem não está mais lá, e vê de fora.

MURO BRANCO E BURACO NEGRO

A arte moderna com seu discurso de exclusividade acabou por desembocar nas dissoluções e desterritorializações propostas nas experiências da contemporaneidade. Eis aqui o conflito que pretendemos fazer emergir; práticas artísticas contemporâneas e discursos de patrimonialização da arte-cidade-paisagem. A discussão que desejamos levar

a cabo busca nas ideias sobre o conceito de expressão desenvolvidas por Deleuze a partir de seus estudos de Espinosa, os quais questionam esses “dogmas” e acabam abrindo novas possibilidades de compreender a questão. Com isso, recolocamos o problema do binômio clássico, sobre o que é arte maior ou menor: avançamos sobre a possibilidade da criação de novos territórios, livres dessas tensões, produzindo novas enunciações, pesquisando arte – como sugeria Argan (1998) –, e produzindo novas enunciações, como incentiva Deleuze & Guattari (2019).

Para avançar na pesquisa sobre a arte urbana contemporânea, tendo Brasília como cenário, é importante tecer alguns comentários sobre a arte como forma de expressão. A expressão tem dois aspectos que não são contrários ou contraditórios entre si, são eles: a explicação e a implicação. Explicar é desenvolver, enquanto que envolver é implicar, e a expressão compreende esses dois aspectos. Implicação e explicação, envolvimento e desenvolvimento, termos que segundo Deleuze (2017), Espinosa herda de uma longa tradição filosófica sempre acusada de panteísta, que se afasta do platonismo, das visões cartesianas e kantianas que dominam a tradição estético-política da arte ocidental. A noção de expressão em Espinosa, conforme nos coloca Deleuze, é essencialmente triádica; “deve-se distinguir o que se exprime, a própria expressão e o exprimido.”

Ora, o paradoxo é que, ao mesmo tempo, o ‘exprimido’ não existe fora da expressão e, todavia, não se assemelha a ela e, como distinto da própria expressão, está essencialmente conectado ao que se exprime. De maneira que a expressão é o suporte de um duplo movimento: ou envolve-se, implica-se, enrola-se o exprimido na expressão, para reter apenas o par “exprimente-expressão”; ou desenvolve-se, explica-se, desenrola-se a expressão de maneira a restituir o exprimido (“exprimente-exprimido”) (DELEUZE, 2017, p. 371).

Enquanto para a visão kantiana existiria uma autonomia da obra de arte e uma emancipação do sujeito, a partir de Espinosa, Deleuze abre novas perspectivas de se pensar o



fazer artístico, ou seja, o exprimido não existe fora da expressão, embora seja distinto dela e esteja intimamente conectado ao que se exprime. E está aí a ideia de uma tríade: exprimente-expressão-exprimido. Existe o que se exprime, a expressão e aquilo que é exprimido. Essa Teoria da Expressão, opõe-se à visão dominante sobre o fazer artístico de origem cartesiana e kantiana. Neste movimento de se afastar desses paradigmas abrem-se novas possibilidades de se pensar os acontecimentos artísticos deste tempo que usam a cidade como suporte por uma outra perspectiva.

Conceitos desenvolvidos por Deleuze e Guattari (2019) no texto *Mil Platôs* nos ajudam a pensar a produção da arte urbana criando enunciação. Partindo da ideia da tríade exprimente-expressão-exprimido, e somando a isso um novo par de conceitos: o muro branco-buraco negro. Este par, que para os filósofos representa uma forma de organização e produção de subjetivações, pode nos ajudar a construir uma ideia do que é o acontecimento dos murais e também dos grafites como arte urbana. O muro branco e o buraco negro no texto de Deleuze e Guattari referem-se ao rosto humano como sistema e suporte de significações diversas:

a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. Como só existem semióticas mistas ou como os estratos nunca ocorrem sozinhos, havendo pelo menos dois, não devemos nos surpreender com a montagem de um dispositivo muito especial em seu cruzamento. É entretanto curioso, um rosto: sistema muro branco – buraco negro (DELEUZE & GUATTARI, 2019, p. 35-36).

O sistema rosto não se traduz em uma ideia de individualidade, mas define zonas de frequência ou de probabilidade; *constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela* (DELEUZE & GUATTARI, 2019, 36). Desta maneira, podemos pensar que os murais e os grafites da cidade estão ali para serem captados pelos diversos buracos negros que transitam pela ruas, e a cada imagem capturada,

um muro branco também é acionado e se constitui. Espanto. Encantamento. Repulsa. Aversão. Contemplação ou coisa nenhuma. Cara de paisagem! *O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, câmara, o terceiro olho* (DELEUZE & GUATTARI, 2019, 36). Assim a rustidade, ou o sistema muro-branco-buraco negro, torna-se um suporte de significações, nunca dadas *a priori*, mas agenciadas no instante, na presença. Este conceito parece nos fornecer pistas sobre a produção da arte urbana nas cidades contemporâneas da periferia do mundo; mas não só delas.

Os muros concretos das cidades pretendem dividir, delimitar, afastar, esconder, mas também acabam por tornar-se telas em branco e assim uma zona de possibilidades diversas. E o grafitar no muro permite subverter o próprio muro, transforma-lo em outra coisa, em paisagem a ser capturada pela câmara – buracos negros que transitam. Pichação no muro é gritar o grito abafado, esgoelar qualquer coisa que tenha sido calada. Não é à toa que o Estado logo intervém e apaga, cancela escritos e desenhos. Não é possível subjetivar fora da ordem nos trópicos. Pintar no muro, pichar o muro é destruir a muridade do muro, é torná-lo em devir-paisagem.

O conceito de devir é particularmente importante porque se diferencia do ser, na medida em que é dinâmico, e refere-se sempre ao movimento ou fluxo de coisas, enquanto o ser é estático e refere-se a um estado de coisas. Podemos dizer que o devir não pode ser codificado, ele é sempre um vir-a-ser que precisa ser vivido em seu movimento e por isso opera numa lógica diversa do ser. O que nos permite entender o movimento dos grafiteiros urbanos como uma dinâmica fluida que opera nas cidades: ele nunca será uma certa arte, mas um devir-paisagem, sempre a escapar dos agenciamentos e territorializações.

A ideia de que as cidades latino-americanas são locais bastante heterogêneos compostos por diversos estratos ou camadas que se sedimentam ao longo dos anos, espalhadas

por um território natural em constante transformação, também nos leva para longe da ficção criada pelas pranchetas modernistas e pelos programas gráficos contemporâneos, que simulam lugares inexistentes. As cidades reais são um emaranhado complexo de realidades muito diversas que se articulam dinamicamente – embora possamos ver semelhanças entre algumas cidades e as soluções, muitas espontâneas, de seus habitantes para lidar com a existência diária e o transitar entre territórios. São um emaranhado de muros brancos-buracos negros se relacionando.

O muro, mas também as fachadas ditas cegas das edificações, e até o asfalto, são o suporte provável para a expressão das subjetividades urbanas contemporâneas que são silenciadas, apagadas, destituídas de qualquer acesso aos bens de consumo. O capitalismo nas periferias do mundo é agudo, intenso e cruel, ávido por construir muros. Destes muros, surgem as possibilidades diversas de experimentações artísticas que afloram, brotam, mesmo na aridez das cidades do século XX e XXI.

A RETOMADA DOS COLETIVOS

Desde o Renascimento, os valores artísticos serviram ao propósito de “humanizar” e potencializar a economia, a partir de uma visão eurocêntrica, branca e masculina do mundo. De um lado, a valoração sistêmica do artista como ator fundamental no palco dos primórdios do capitalismo; de outro lado, os fazeres artísticos como ações de resistência, constituindo a base das comunidades e, posteriormente, a estrutura social. Não se trata aqui da discussão em torno dos antigos binômios que sustentam o sistema de classificações no sistema das artes – arte ou artesanato, erudito ou popular, belo e feio, centro e periferia –, mas sim de entender que o conceito da obra de arte está vinculado diretamente aos seus modos de produção, assim como a própria constituição do sistema capitalista.

A subjetividade do artista é, historicamente, uma espécie de rótulo social (SENNET, 2019); o temperamento do artista isolado, que se desespera ou se recolhe em sua melancolia,

parece ter um papel estruturante na ideia da originalidade da obra de arte, num momento em que novas relações de mercado se consolidaram. Enquanto na produção das oficinas medievais um artefato era reconhecido pela sua procedência geográfica, no estúdio era valorado pela sua originalidade, termo que se está intimamente ligado à autoria individual. A obra original, a partir da ideia do gênio criativo individual, representa um sistema de diferenciação e afirmação das classes, em detrimento da dissolução da estrutura das guildas medievais, cuja natureza era mais anônima e coletiva. O sistema de produção artística entre o século XIV e XIX foi predominantemente coletivo nos ateliês e escolas de artes e técnicas. O que difere as guildas dos ateliês é a relação da produção com o mercado da arte.

A valorização do artista individual conferiu-lhe a posição de autor, em autonomia à sua comunidade. Os ateliês renascentistas registravam uma marca, um estilo próprio, mesmo que reproduzido diversas vezes por aprendizes ou auxiliares. Por isso, o contraste entre as guildas e os ateliês fornece o próprio entendimento moderno do que é arte.

Apesar da arte e do artesanato apresentarem limiares discutíveis e imprecisos, construiu-se a ideia de que a diferença reside na subjetividade. Enquanto o artesanato representa um coletivo de ofícios em prol da comunidade, o artista é independente, autônomo, e expressa sua vontade a partir de uma obra original. Tal romantização da figura do artista em torno da sua genialidade e isolamento é, entretanto, mais um artifício do capitalismo na Idade Moderna, que foi ampliada pela ideia de patrimônio e da autenticidade a partir do século XVIII. A valorização da subjetividade autodestrutiva nas artes é, portanto, proporcional à construção da figura do gênio artista, ideia essa fundamental para se entender a especulação pelo mercado da arte nos últimos séculos.

Para o nosso século, a romantização em torno do gênio individual é a própria atualização do sonho americano; ela dissolve a força e o empoderamento das comunidades. Por outro lado, a dissolução do gênio potencializa o engajamento e a ação dos coletivos artísticos. Vivemos desejos opostos e, paradoxalmente, complementares: a supervalorização

do gênio individual, ao mesmo tempo que se fortalecem as resistências apoiadas nas ações e desejos coletivos.

Em paralelo a uma profunda crise acadêmica, são retomados e ressignificados o valor dos artífices, do artesanato e da cultura popular, ou seja, de outros modos de produção que se distinguem dos modelos capitalistas. É a possibilidade de novas rostidades, novas significações que podem surgir. Dessa solvência entre indivíduo e comunidade, emerge na cidade contemporânea a arte do contínuo e do penetrável. A partir da retomada da consciência histórica e política pelos coletivos artísticos, como espelhos da subjetividade humana, são desvelados os rizomas e rostidades que nos constituem como sociedade.

DECIFRA-ME OU TE DEVORO

A prática artística sempre é política, seja pela afirmação ou pela negação do sistema – ou pela coexistência dialética das duas ações. O silêncio também é uma ação política, tanto quanto o consentimento ou o ruído. O silenciamento, por sua vez, é o apagamento deliberado de sujeitos e singularidades; é o apagamento das potências coletivas que ameaçam o que está automatizado como referência.

A arte moderna abstrata e geométrica afirma o pensamento modelar do que é bom ou ruim, do que é erudito ou popular, do que é tipicamente do centro ou da periferia. Afirmando os binômios, o discurso moderno afirma o próprio sistema, que deriva da concepção clássica de que há artes maiores e artes menores. Em geral, essa classificação está diretamente ligada à territorialização das práticas artísticas, institucionalizando a distinção entre os eruditos e os populares; constitui-se a partir da visão kantiana, que se baseia na ideia do cogito cartesiano, e onde é possível estabelecer a ideia de autonomia da obra de arte e emancipação do sujeito. Mas isso gera tensões e conflitos, pois sempre há um alto e um baixo, um dentro e um fora.

As recentes redes planetárias que sustentam o mercado global do nosso século produzem ciclos de consumo mais complexos e interdependentes. Vivemos a era da informação, em que o registro se tornou mais relevante que a materialidade em si. O mundo hipertecnológico das redes, onde impera a hiperconexão, incorpora as premissas do capitalismo. A rede global, ao mesmo tempo que se mostra uma potência de libertar o indivíduo do seu sistema, também o aprisiona nos eternos ciclos de consumo. A promessa é a globalização das oportunidades, mas o que vemos, infelizmente, é a ampliação da desigualdade social, ou seja, o aumento da distinção dos que têm e os que não têm acesso.

A arte urbana, nesse sentido, guarda em si a semente da revolução, pois se coloca fora da galeria; institucional ou clandestina, tem a natureza de ser-estar pública e, portanto, acessível. Se o que é acessível também pode ser registrável, o ambiente virtual tem a potência de ser público e potencializar os discursos. De qualquer forma, sabemos que há limites físicos e virtuais quando se trata de acessar territórios. Seja pelos espaços físicos ou líquidos das redes, a cidade global espelha as velhas contradições entre territórios públicos e privados. Pela negação ou pela afirmação da desigualdade, a arte urbana expressa essa contradição, exposta nos muros da cidade, nas instalações, performances ou projeções efêmeras; em registro, tais iluminuras urbanas ganham o espaço líquido das redes. Diante de tal potência, a da viralização ou do esquecimento, dissolve-se o controle, a autoria, a materialidade o discurso de origem, a gênese, a aura da obra, ou seja, a própria base que consolidou por séculos a classificação nas artes e no patrimônio material.

Que materialidade é essa preservada há séculos, a qual tem mais valor do que as outras silenciadas ou destruídas? Trata-se da materialização de um discurso histórico e patrimonial parcial, do ponto de vista colonial e de lógica heteronormativa, onde a escrita é um direito predominantemente da raça branca, das classes abastadas ou religiosas e o seu registro, um privilégio masculino. As escritas dos colonizados, negros, índios, mulheres e demais gêneros em geral foram silenciados e apagados na visão da história oficial.

Felizmente, essas vozes revivem na cultura popular, nos estudos de gênero e de raça e na arte urbana e nos artefatos arqueológicos.

É preciso, portanto, desterritorializarmos todas as práticas artísticas. Deleuze propõe essa possibilidade de compreensão do fazer artístico, como um campo de possibilidades diversas, onde tudo sempre está aberto, em movimento, em constante processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, em devir. Daí a tríade exprimente-expressão-exprimido, sempre uma produção, uma máquina abstrata que produz os novos territórios, as novas camadas de significância. Essas novas camadas são produzidas a partir de fissuras no real, do rompimento com a ordem instituída.

Mais que a desmaterialização da obra, a cidade contemporânea potencializa a desterritorialização das práticas artísticas. A arte urbana, por sua vez, potencializa sua qualidade de ser política, discursiva, revolucionária, seja qual for o discurso, de ruído ou de silêncio. Os muros da cidade tornam-se, portanto, suporte de significação, fazendo com que a tríade exprimente-expressão-exprimido manifesta e neles a sua real potência. Encontramos ali o exprimente, a expressão e o exprimido em (re)apropriações do espaço público.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otilia; VAINER Carlos; MARICATO Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CURTIS, William. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza da estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Curso sobre Spinoza*. Fortaleza: UECE, 2012.
- DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. V. 3. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SENNETT, Richard. *Juntos*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

_____. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SHINNER, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.

PASSOS, E., VIRGINIA, K., & ESCÓSSIA, L. da. Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica* (4ª reimpre). 2015. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722005000300016>

* As imagens do artigo são registros fotográficos de Aline Stefânia Zim.

DIAGO DGR
ALEX IBRADIMIR
J. DAVID GIRALDO VISNU
HERNANDO MARTINEZ
KATHE QUINTERO ROSI
EDUARDO
SANTI CLIA COLOMBIA PERLA
DUC LUANA
THAMIREN
EUAR CAMILA
ROGER LUAN VANESSA
ALEX
ANA LARA
RODRIGO
JANDERLAN IVONE FEIJOO
VINICIUS LUCILIA
ALVARO
SÔNIA RAPHA
JOAQUIN
EDUARDO RICARDO
CHRISTEL JEAN-P
KENT
THAMIRIS @UMAGUIACARIOCA
FRED PEDRO GINA
MATIAS NATAN
SELMA RO
NILTON WILL PAULO
@ELISROCHA2020
FAMILIA VAS KAGP
DANIELA HORACIO MINIGUIA
MARIETTA
CRIS NICO
GONZALO
@DEBORAQUEEN
PABLO
WAIL JEFERSON
SARA EDGAR
VALERIA REALDO
PEPA LITO ZIZA
BACKLINE-CHILI
POCHOLO
BELL VISTA
GREGO
NICO
BELL VISTA
MANU
VERA HENRI
ABRAHAMANA LUZ
ANA IKMA KARINE
LINDA GABRIEL
ATIE POW
ANA CLARA RASTA
RAFAELA
NAYRA
ALBERT YOM22
ROBERTA
MONICA ANDRE RAS
PAULA
FRAN
MIL
HERALDO SANDY
29.01 2016
DEILIANE SUPRA
NATI THAIS
CAIAN ALICIA
MARYLOU
ALANE RE
RITA VIGORS
VALERIE KALZ
JAGO
IRLA
MAX
ISAMARA SALVAD
ANGELA 12-12-2021 DRE
EDIR
TOM
MADSON
CÉDRIC L
EMMA L
GABRIELLE
MARIN
KATTERINE
ELENA ZENG
FABRICIO
ANNA
LEO
TAO
LUIZASID
BUZIOS
BILIBAN RUBEN MA
@ZULUKINGDJ NATT
CADERCHIPAZ ANNY
MARCIA MARY
ROSE MARCIO CLAU
VICKY MAURO CARLÃO
KALBER DIEGO ISABEL
RAFA DANI
UNION DE SANTA FE @KA_UAN
B FABRICIO SARA @KETLE
SARA

ARTE MURAL: TRANSFIGURAÇÃO E RESTAURO DO ESPAÇO URBANO E ARQUITETÔNICO

MÁRCIA REGINA ESCORTEGANHA

A arte mural tem o poder de transfigurar os espaços, nos quais está inserida, seja ele, urbano ou arquitetônico edificado, imprimindo significado e visibilidade a lugares antes desprovidos de valores. A arte mural transforma e metamorfoseia os espaços construídos e seu entorno, criando um olhar urbanístico e arquitetônico, criando um olhar de apropriação pelo usuário que dá sua interpretação à leitura da obra de arte, conceituando-a conforme seus valores intrínsecos e extrínsecos. Estas expressões artísticas se integram ao contexto à arquitetura como também à cidade contemporânea. Estas artes murais como os grafites e outras formas de expressão compõem a paisagem urbana e são marcas temporais que revelam as múltiplas formas de interação cultural como práticas patrimoniais numa leitura/re-leitura do tempo na paisagem e aguçam nossa percepção. Como diria Pierre Nora (NORA, 1993, p. 19) “espaços de memória”, espaços estes que são a construção e sedimentação em camadas

desses substratos artísticos, históricos e sociais que marcam nosso tempo em relação à estas expressões culturais, em especial as brasileiras, que necessitam de visibilidade e valorização.

Para que ocorra esta valorização também tem que se pensar na preservação das mesmas obras e para isso é necessário atenção aos materiais constituintes da arte mural que sofrem com a intervenção das intempéries e ação do tempo, necessitando de cuidados específicos para sua conservação e preservação. Pois, a expressão pictórica da pintura mural se concentra numa fina camada cromática sobre uma superfície construtiva, seja ela, pétreia, alvenaria ou madeira, sendo composta por camadas de substratos que formam a base de ancoragem dos pigmentos e que permitem sua perenidade ou suas fragilidades, dependendo dos procedimentos de manutenção, conservação e restauração, dedicados à obra ao longo do tempo.

Conforme esta peculiaridade quanto à preservação material para manter a expressão artística impressa no Mural, necessita de cuidados especiais geridos por programas de incentivo e políticas de valorização e preservação, de procedimentos de restauro, específicos e criteriosos nos projetos e intervenções, o que influi sobre a sua preservação e, por este motivo, a conservação da arte mural é considerada um patrimônio em risco, quando não são consideradas medidas e ações de preservação. Dado que a perda destas manifestações artísticas integradas à arquitetura e aos espaços urbanos de nossas cidades tem seu valor histórico-artístico, bem como dá um significado ao lugar.

A TRANSFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS ATRAVÉS DA ARTE MURAL

É notório o poder de transfiguração da arte mural ao ser inserido nos espaços construtivos ou urbanísticos. Ela consegue imprimir significado e visibilidade a lugares antes sem significados ou desprovidos de valores, transformam e metamorfoseiam os espaços e seu entorno, criando um olhar urbanístico e arquitetônico específico e de apropriação

resultante da interpretação e leitura da obra de arte, conceituando-a segundo valores intrínsecos e extrínsecos do observador. É significativa quando um Mural pode mudar a função e a interpretação de uma edificação consolidada historicamente, a exemplo do “Mural Humanidade” existente na Igrejinha da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (Il. 1), onde foi inserida uma arte mural designada profana (por ser uma linguagem contemporânea do livro VI do Apocalipse), transmutando onde antes era igreja-instituição religiosa em espaço cultural e laico (abarcando todas as crenças e religiões), dando espaço às diversas linguagens artísticas, efetuadas livremente sem preconceitos. (Ils. 2a e 2b)



Il. 1: Igreja da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (atual Departamento Artístico Cultural- DAC).
Fonte: Fotografia: Márcia Escorteganha, 2020.





Il. 2a e 2b: Fragmentos do *Mural Humanidade* autoria do artista Hiedy de Assis Corrêa, conhecido como “Hassis”, 1978.
Fonte: Fotografias: Márcia Escorteganha, 2020.

As artes murais são representações, gráficas e pictóricas, que compõem e integram os espaços arquitetônicos e urbanísticos de nossas cidades. Em especial a arte urbana se transforma em poesias espaciais das cidades, onde as ruas se tornam obras de arte, e a cidade e um ateliê, sendo este conjunto, galerias a céu aberto que integram o contexto da “urbanicidade”. Esses espaços acolhem a sociedade e podem se tornar lugares hospitaleiros qualificando o convívio social e embelezando a paisagem ao manifestar a vida cotidiana sedimentada em imagens, pinturas.

As artes urbanas, a exemplo dos grafites urbanos, apresentam uma analogia estratificada dos marcadores temporais das expressões pictóricas, ancestrais ou contemporâneas, como representação simbólica que contribui à estética urbana. Eles resignificam suas dimensões históricas e culturais, absorvidas e introjetadas pela população num processo cognitivo de apropriação e identidade. Identidade, esta, que revela as camadas de influência histórica, cultural e político-social desta sociedade, que se vê representada em cores e forma através dessas representações.

Na arquitetura da paisagem ou especificamente em muitos espaços arquitetônicos, a arte mural adquire uma conotação meramente decorativa ou, de teor pedagógico. Naturalmente nem sempre há virtuosismo em trabalhos presentes em espaços como igrejas, instituições públicas ou privadas. Entretanto, tal prerrogativa, devo destacar, não subtrai em a experiência do fruidor, uma vez que são múltiplas e diferenciadas as reações que dão conta desse diálogo visual entre a pintura mural e o observador. Tal mediação que se dá depende de fatores socioculturais e não somente dos atributos artísticos pautados pela técnica do artesão ou artista. Independente destas questões vale observar que esses trabalhos guardam em si características que são caras aos estudiosos da pintura mural, uma vez que eles revelam, entre outras coisas, as peculiaridades de um tempo histórico, como também, de técnicas específicas. Há ainda os temas, a forma e a expressão cormática que surgem como testemunho registrado, as marcas e o estilo artístico do autor.

A composição pictórica dos murais diz mais. Além de apresentar um panorama do seu tempo, há a potência da crítica a sistema político, a celebração das fomas de um pensar religioso ou mesmo, marcadores de práticas culturais. Diante disso tudo, o que me parece relevante em cada uma dessas dimensões da arte mural, é considerar que essa manifestação pictórica têm dispositivos para alcançar diretamente ao público e impactar seu cotidiano; algo que tem um efeito diferenciado, se formos por exemplo considerar, as obras de arte que estão em galerias ou museus, espaços esses que necessariamente nem sempre são acessíveis a população como um todo.

Para além do contexto acima indicado, deve-se também sublinhar que no século XX a arte mural conquistou o interesse de artistas que privilegiaram em seus trabalhos essa forma de expressão artística e, o mais importante, fomentou o surgimento de talentos da pintura mural que conseguiram fazer com que seus trabalhos não ficassem efetivamente limitados aos “espaços dedicados as artes”, ou seja, suas obras ganharam as ruas da cidade, a paisagem em toda a sua totalidade. Os muralistas mexicanos são exemplos de destaque da arte urbana, assim como, Cândido Portinari, artista que se destacou em seu tempo com o mural “Guerra e Paz”, pintado em 1954 na Organização das Nações Unidas-ONU. Nas áreas urbanas as artes murais nas suas mais diversas expressões (grafites, pinturas de parede, *lambe-lambe*, *stickers*, projeções virtuais e outros) imprimem um estilo todo próprio e peculiar na cidade. A paisagem é transformada em uma “Galeria a céu aberto” de forma democrática e crítica ao sistema seja como anteriormente já foi observado, dentro do contexto sociocultural e político de nosso tempo.

Essa forma de expressão livre sem dogmas e que pode ser executada por qualquer indivíduo sem preconceito ou prerrogativa de ter formação artística conceitual ou acadêmica, é o fazer da expressão pela livre expressão, é o sentido libertador e democrático mais premente da humanidade. E, graças às chamadas “artes de rua”, a arte mural voltou ao seu auge.

A arte mural revela aspectos estéticos e simbólicos, como forma de expressão cultural e social que marcam a linguagem estética de seu tempo seja indicando o auge e declínio de distintas civilizações. Elas também marcam sua trajetória, interligando, historicamente, representações pictóricas às técnicas construtivas tradicionais e seus materiais.

A arte mural, vista em perspectiva histórica teve momentos que podem ser reconhecidos como fases de auge e de declínio. Interessante perceber que na atualidade essa forma de representação está retomando sua curva ascendente, devido à quantidade massiva de trabalhos nessa campo executados livremente em qualquer espaço urbano. Interessante encontrar na cidade a pintura nos lugares mais inusitados: são fachadas, muros, bueiros, caixas de telefonia, ruas inteiras, postes, empenas de prédios. Não há hoje limite para pensar a pintura na cidade e, devido a isso, o pensar arte mural se confunde com o pensar a arte urbana. É uma linha conceitual tênue que se atravessam todo o tempo, indicando que o deslocamento e a deriva desse conceito é um fato, uma manifestação que só tende a se expandir ainda mais no exercício do viver e do habitar a cidade. Isso tudo reflete uma camada a mais nas interações socioespaciais, uma vez que a opressão e pressão social da contemporaneidade impacta o corpo social e gera uma necessidade de expor seus questionamentos e fazer a crítica ao tempo vivido, como também, indica a possibilidade de esperança de melhorias sociais e políticas e do que há por vir.

ARTE MURAL E SUA MATERIALIDADE

As artes murais são expressões pictóricas históricas, utilizadas desde a antiguidade a partir de diversas técnicas (afrescos, estêncil, grafite e outras), para expressar fases artísticas que marcam a história da arte e da arquitetura. Na sua peculiaridade, a pintura mural é composta por camadas de substratos, nos registros antigos é frequente o substrato de

argamassa de cal ou pétreas, já as mais recentes, os substratos são bases cimentícias. Como forma de ilustrar a estrutura de uma pintura mural, apresenta-se o conjunto de imagens a seguir, com a representação do corte estratigráfico, que facilita esta visualização da pintura mural (deteriorada) como parte dos procedimentos do processo de restauro. (Il. 3)

CURVA TEMPORAL DA PRODUÇÃO DE PINTURAS MURAIS



Il. 3: Análise das artes murais e suas épocas: auge e declínio

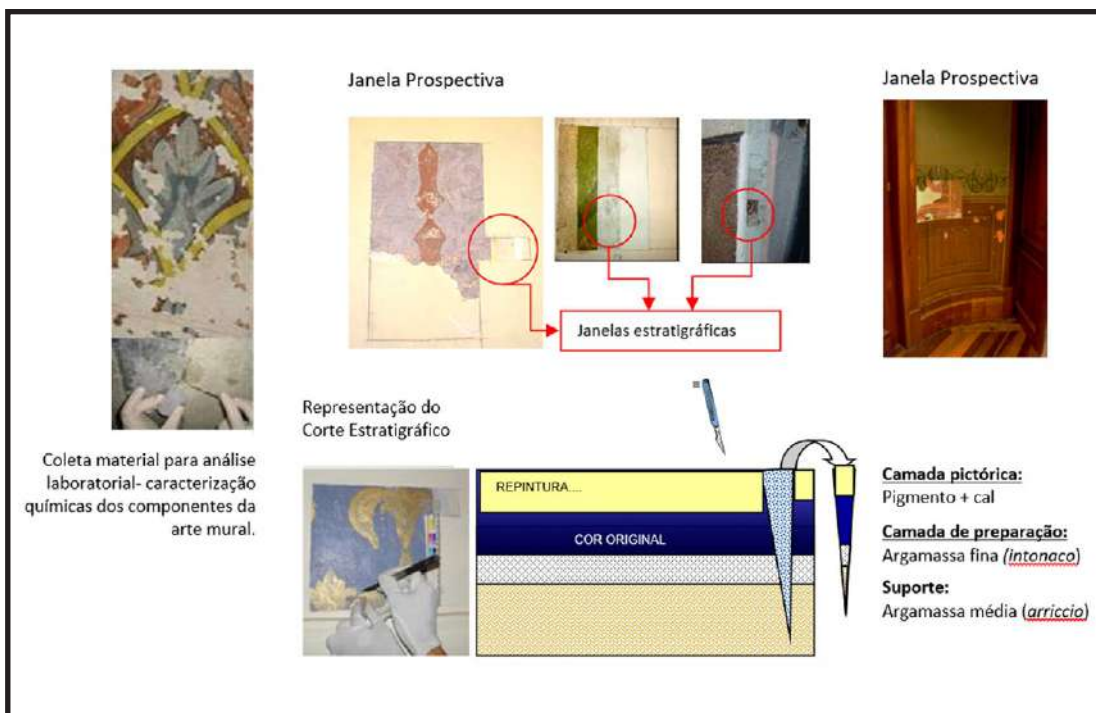
Fonte: Gráfico elaborado pela autora, 2014.

Em resumo, a arte mural apresenta camadas sobrepostas e neste contexto, cada material constituinte apresenta suas fragilidades perante a corrosão atmosférica e o desgaste pelo tempo, estes fatores influenciam na durabilidade da arte mural. Deve-se considerar, ainda, os procedimentos de manutenção, conservação e restauração como vetor direto na sua preservação e, por este motivo, necessita de cuidados especiais e de procedimentos de Restauro, específicos e criteriosos nos projetos e intervenções.

As intervenções inapropriadas são recorrentes quando a pintura mural não está em bom estado de conservação e o proprietário do imóvel pela praticidade e a diferença de custo entre restauro e reforma opta por cobrir as pinturas murais. Com uma repintura monocromática com tinta comercial muitas vezes de composição química incompatível com a pigmentação e composição da arte mural, fazendo com que se danifique e perca a arte mural com suas informações estéticas e históricas daquele ambiente arquitetônico, bem como, afetando a historicidade do imóvel patrimonial. Isto também revela a falta de valorização das artes e a consciência do valor da arte e da cultura. Além disso, ausência de conservação e o custo dos projetos de restauro, revelam a falta de incentivos fiscais e políticas públicas que estimule o proprietário a manter a conservação do seu imóvel histórico e dos murais públicos.

Em termos patológicos, quanto ao estado de conservação, as camadas cromáticas das pinturas murais, são finas, sensíveis e frágeis, podendo ser consideradas como uma “pele tatuada-pigmentada” dos ambientes internos e externos de um edifício histórico. Essa “pele” está literalmente exposta à ação antrópica, falta de manutenção, às repinturas, ao abandono, aos incêndios, à sobreposição de materiais, intervenções inadequadas e outros, sem esquecer as mudanças climáticas que provocam a corrosão atmosférica que podem alterar e destruir os materiais compositivos da pintura, afetando a fixação da camada pictórica, seus pigmentos e ligantes, apresentando um grande risco às artes murais urbanas.

Além disso, quando aparecem alterações físicas ou químicas, interpreta-se como alerta quanto ao estado de conservação e equilíbrio das camadas compositivas. Em resumo, a arte mural apresenta camadas sobrepostas (Il. 4) e neste contexto, cada material constituinte apresenta suas fragilidades perante a corrosão atmosférica e o desgaste pelo tempo, estes fatores influenciam na durabilidade da arte mural. Deve-se considerar, ainda, os procedimentos de manutenção, conservação e restauração como vetor direto na sua preservação e, por este motivo, necessita de cuidados especiais e de procedimentos de Restauro, específicos e criteriosos nos projetos e intervenções.



Il. 4: Deterioração da arte urbana mural – Grupo MURARTE (1995).
Fonte: Márcia Escorteganha, 2011.

Outro ponto fundamental e que faz diferença, a ser considerado na preservação das artes murais, refere-se as micro análises em laboratório para determinar a caracterização química dos materiais e das camadas que compõem a arte mural. Tal prerrogativa é um suporte científico que contribui para investigação forense dos indícios da tipologia das argamassas e pigmentos históricos e contemporâneos. Deve-se ter em mente que esse aspecto influencia nas decisões durante os processos de restauro que têm como foco a recomposição das artes murais arquitetônicas e urbanísticas, preservando, assim, as características originais, funcionais e patrimoniais das artes murais.

O resultado dos ensaios e experimentos laboratoriais serve de parâmetro e baliza as intervenções, assim como, todo estudo desenvolvido durante os procedimentos de restauração da arte mural, que são: pesquisa histórica, mapeamento, identificação, registro, processo do restauro, medidas de conservação pós-restauro e outros. Contribuiu-se, assim à ampliação da conscientização da importância em preservar as artes murais, considerando-as como um bem integrado à arquitetura, um elemento urbanístico com função e estética no embelezamento e valorização dos centros urbanos, ressaltando seu valor histórico-artístico. Portanto, faz-se necessário para controle e conservação dos bens integrados ao patrimônio edificado ou urbanístico, mapear e diagnosticar as patologias, que agredem a arte mural para que sejam efetuadas políticas públicas e ações de preservação e restauro. (Il. 5)

Ações de preservação que são fundamentais e se iniciam com o simples registro de mapeamento das áreas históricas e culturais com arte mural, associadas a um Sistema de Informação Geográfico – GIS. Além de ampliar a plataforma com projeção e índices da região e localidade, onde se encontra a arte mural. A pesquisa de campo que contemplava a inspeção *in loco* da pintura mural no estudo de caso baseou-se em indicadores temporais extraídos do *método de sondagem arqueológica de superfície* (TIRELLO, 2006 p. 106), descritos na Tabela 1.



Il. 5: Deterioração da arte urbana mural – Grupo MURARTE, 1995.
Fonte: Fotografia: Márcia Escorteganha, 2011.

Tabela 1 - Método de Sondagem Arqueológica de Superfície

MÉTODO	INDICADOR TEMPORAL 1	INDICADOR TEMPORAL 2	INDICADOR TEMPORAL 3
Sondagem arqueológica de superfície	Estrutura edificada	Revestimento das pinturas murais	Ornamentos artísticos
Sistemas de registro de sondagens de superfície e análises macro e microscópicas de materiais construtivos e artísticos para identificação da cronologia arquitetônica de edifícios antigos e modernos.	Levantamento histórico-documental (documentos, plantas.)	Sondagem cromática da superfície e prospecções: janelas estratigráficas, quantifica camadas de pinturas existentes, fornecendo indícios do estado de conservação. Exames laboratoriais: distinções elementares dos materiais constituintes e caracterização dos elementos químicos.	Avaliação da integridade física e estrutural da parede: alterações morfológicas camadas pictóricas (fissuras, abaulamentos, desprendimentos, perdas da coloração das superfícies, características das argamassas, identifica alterações naturais ou antrópicas).

Fonte: TIRELLO¹, 2006 p. 106.

¹ TIRELLO, Regina A. Análise de Cronologias Construtivas: uma Proposição de Método de Natureza Arqueométrica. Pesquisa do Programa de “Conservação de Bens Arquitetônicos e Integrados do CPCUSP”; Grupo de “Arqueologia da Arquitetura”. Departamento de Arquitetura e Construção/Faculdade de Engenharia Civil da Universidade Estadual de Campinas (DAC/FEC – Unicamp)- Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo (CPC-USP). Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Vol.1, Nº.6, p. 358-362. Copyright © 2007. AERPA Editora.

Quanto a conservação, manutenção e preservação das artes murais , isso depende de um conjunto de procedimentos de restauro que visa contribuir à durabilidade e preservação das mesmas. Atuando em duas linhas de abordagens:

RETROSPECTIVA:

- a) referencial teórico – sondagem bibliográfica e histórica nos tratados de pintura (principalmente no século XV – ex: Cennino Cennini);
- b) análise dos materiais que compõem as artes murais (cal, pigmentos e ligantes) para identificar a técnica e a tipologia dos materiais.

PROSPECTIVA:

- a) georeferenciamento;
- b) proposição de um conjunto de procedimentos de Restauro transdisciplinar. Na abordagem retrospectiva (histórico) fundamentada na coleta de dados históricos documentais, fazendo um paralelo entre passado e o presente, onde as técnicas de levantamento e análises de abordagem, direta e indireta, ajudam a direcionar e organizar as etapas de investigação direcionadas à elaboração do plano de ação para a próxima abordagem, o prospectivo, cujo conhecimento científico do objeto em observação estabelece um planejamento dos procedimentos de restauro a serem aplicados. Estas abordagens, Martínez Miguélez (1999, p. 98) considera, como “fenômeno da triangulação”, ou seja, o “cruzamento de diferentes abordagens sobre um mesmo fenômeno”.

VALORIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO DAS ARTES MURAIAS

As artes murais sejam elas arquiteturais (pintura decorativa) ou urbana (grafite), são bens integrados à arquitetura e à paisagem urbana, classificadas como Patrimônio Mundial, protegidos por Leis Internacionais e Nacionais que valorizam e preconizam sua preservação. Porém, ainda que sejam, protegidas por Lei, no Brasil, a preocupação com a preservação das artes murais ainda é relegada a um segundo plano, com iniciativas pontuais quanto à conservação e à restauração desse patrimônio que reflete a interpretação em cores e formas de nossa sociedade em seus tempos. Bazin (1956, p. 123) preconiza quanto a arte mural, que deve ser preservada, caso isso não aconteça, *corre-se o risco de perder a*

forma ou sua substância contextualizada que por natureza ou por destino, estão agregados ao meio em que está inserido. Portanto, Ruskin (2008, p. 54) afirma que [...] *a arte e a arquitetura deve ser feita histórica e preservada como tal, que pode-se viver sem ela, mas não se pode lembrar sem ela.* Para Oliveira (2001, p. 2) a importância de conservar as expressões pictóricas e neste caso as artes murais como bens patrimoniais, além de preservar os traços da arquitetura e da cultura dependem diretamente da “memória arquitetônica”. Vale ainda destacar que:

A memória arquitetônica é a mais completa de todas, na medida em que nos permite, de maneira mais ampla e profunda, um mergulho no passado e no como viviam os nossos ancestrais. Ela não termina, porém, na contemplação do artefato arquitetônico em si, mas revela pela investigação documental, construtiva e arqueológica do edifício, e que nos ensinará conhecer melhor a verdade da sua história, fazendo o seu testemunho muito mais significativo.

Para Fontes, Machado e Catalão (2004, p. 173) elevando seu pensamento quanto as artes e patrimônio declara:

[...] qualquer bem patrimonial ou monumento como construção histórica contém em cada uma das suas partes constituintes um pouco da história de sua formação construtiva e só se constitui como bem patrimonial, só adquire sentido e valor, se apreendido na dinâmica do tempo e espaço histórico, se percebido como patrimônio vivido. Na forma como se apresenta hoje, corresponde ao produto final da acumulação estratigráfica de elementos construtivos e de relações estabelecidas com o meio.

Neste sentido, as artes murais demonstram estratigraficamente a herança cultural e a sedimentação dos elementos estéticos que foram passados de gerações em gerações. Com base nas citações, geraram-se alguns questionamentos quanto ao fenômeno de conservação das argamassas que sustentam as pinturas murais. Elencando-se as seguintes perguntas com abordagens técnica e histórica: quais os materiais e técnicas utilizados na execução das pinturas murais. Indicam quais devem ser os produtos

de Restauro mais adequados à preservação das artes murais em questão, visando à durabilidade, resistência, e sua compatibilidade, similaridade entre materiais construtivos originais com adaptação as intempéries aplicados adequada de procedimentos durante o processo de restauro .

É necessário focar em ações de conservação (preventiva/curativa) associado aos projetos de manutenção e restauro de sítios históricos e seus conjuntos construtivos. Por questões técnicas, recomenda-se o uso de produtos naturais e tradicionais devido à compatibilidade com materiais a serem utilizados no restauro e, sobretudo, quanto à reversibilidade, como preconiza as Cartas Patrimoniais. Torna-se necessário criar programas de identificação dos materiais construtivos, diagnósticos e identificação das patologias recorrentes, com mapeamento das áreas históricas e cultural e sua arte mural, associar a um Sistema de informação Geográfico – GIS e ampliar a plataforma com projeção e índices de risco iminentes e consecutivos da região e localidade onde se encontra a arte mural.

Outro ponto a ser observado é estimular as pessoas locais em habitar as casas históricas, mantendo fachadas e espaçamento arquitetônico original com suas pinturas murais, com adaptação de usos, mas sem modificação e/ou alteração que descaracterize. Esta medida serve para evitar o esvaziamento urbano das áreas históricas e permitir a conservação de imóveis e sua prevenção contra sinistros. Essa modalidade também contribui para a segurança urbana e diminui os ataques de vandalismo ao patrimônio.

Estabelecer ações integradas entre as comunidades locais e as instituições de ensino superior viabilizando a divulgação de informação através de comitês técnicos e profissionais que promova o investimento político e financeiro destinado a diagnósticos (registros - inventários), conservação e restauração do patrimônio mural promove-se a valorização e reconhecimento de saberes tradicionais em prol da preservação e a integração com a sociedade civil. Além da perspectiva de valorização patrimonial, agregando valor em defesa da preservação da arte mural como patrimônio histórico, artístico e cultural,

elevando seu status decorativo para elemento arquitetônico e urbanístico significativo nas dimensões: histórica e cultural.

REFLEXÕES CONCLUSIVAS

Neste contexto, partindo da importância da arte mural para a construção dinâmica da nossa história cultural e social, percebe-se algumas problemáticas, como: a falta de visibilidade e valorização destas contexto representativo, o fato de se considerar arte mural como “arte menor”, escassez de incentivos fiscais à criação e desenvolvimento plural de murais urbanos e espaços arquitetônicos abertos à todas as camadas da sociedade. Deve-se também lembrar da marginalização de grafiteiros, tratando-os como marginais. Os riscos antropicos (vandalismo) e ambientais também não devem ser ignorados. Faz-se necessário focar em ações de conservação tanto preventiva quanto curativa associadas aos projetos de manutenção e restauro de sítios históricos e seus conjuntos construtivos como também desenvolver política públicas de preservação e valorização das artes murais.

A arte mural, portanto, tem o poder de transfigurar os espaços, nos quais está inserida, imprimindo acepção e visibilidade a lugares antes sem significados ou desprovidos de valores. A arte mural transforma e metamorfoseia os espaços construídos e seu entorno, criando um olhar urbanístico e arquitetônico específico e de apropriação, resultantes da interpretação e leitura da obra de arte. Uma vez que esta arte é conceituada segundo valores intrínsecos e extrínsecos do observador. Estas expressões artísticas da arte mural revelam aspectos estéticos e simbólicos, como forma de expressão cultural e social que marca a linguagem estética de seu tempo.

Em linhas gerais ela também marca sua trajetória, interligando, historicamente, expressões pictóricas às técnicas construtivas tradicionais e seus materiais. Toda expressão artística impressa no mural necessita de cuidados especiais geridos por programas de incentivo e políticas de valorização e preservação, de procedimentos de restauro específicos

e criteriosos nos projetos e intervenções, o que influi sobre a sua e, por este motivo, a conservação da arte mural. Faz-se necessário focar em ações de conservação tanto preventiva quanto curativa associadas aos projetos de manutenção e restauro de sítios históricos e seus conjuntos construtivos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardina *In: Revista de Antropofagia*, Ano 1, nº. 1, Maio de 1928.

ESCORTEGANHA, Márcia Regina. *Técnica de restauro em pintura mural: Sala do Telégrafo – Palácio Cruz e Souza*. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2014.

ESCORTEGANHA Márcia Regina. *Brazilian cultural heritage at risk - Perspectives and Risk Mitigation Measures of Protection*. Pós-doutorado, ELARCH Scholarship Erasmus Mundus National Technical University of Athens- NTUA-, ATHENS – GREECE JUNE/ 2017

FONTES, L. F. de O; MACHADO, A. M. P.; CATALÃO, S. B. *Experiência do Minho- arqueologia da arquitetura*, 2004.

NORA, P. Entre memória e história. A problemática dos lugares *In: Projeto História*, nº 10, 1993. p. 19.

OLIVEIRA, M. M. Restauro estrutural: intuição e cálculo. EDUFBA Universidade de Salvador, Bahia-BRÉSIL) *In: Congresso: Historical Constructions: proceedings of 3rd- International Seminar of Historical Constructions. Anais...PORTUGAL*, 2001.

RUSKIN, J. *A lâmpada da memória*. Artes & Ofícios, Ateliê Editorial, São Paulo; 2008.

TIRELLO, R. A. Revista Brasileira de Arqueometria Restauração Conservação- ARC. Edição Especial , nº 1, março2006. AERPA Editora *In: Resumos do III Simpósio de Técnicas Avançadas em Conservação de Bens Culturais. Anais... Olinda 2006*.



HABITAR POETICAMENTE A PAISAGEM URBANA: A ARTE PÚBLICA DO GRAFITE EM PERSPECTIVA

IVALDO GONÇALVES DE LIMA

É poeticamente que o
homem habita a Terra.
Friedrich Hölderlin

Começamos por uma observação elaborada a partir da crítica decolonial. *Tardiamente, no século XVIII, a aesthetica foi apropriada pelo pensamento imperial e transformada em estética, sentimento do belo e do sublime. No correr dos últimos três séculos, o sublime passou a segundo plano e o belo totalizou a estética que ficou limitada ao conceito ocidental de arte* (MIGNOLO, 2014, p. 17). Ainda o sublime, até o século XIX, foi concebido como conceito antitético do belo, um prazer negativo que provocava ânsia, dor e medo associados a fenômenos naturais. Progressivamente, a ideia do sublime se foi reaproximando do belo, chegando a conotar uma aura mística (PINTÓ, 2009, p. 151). Portanto, para que avancemos nossas análises sobre a arte e o direito à beleza e ao sublime na contemporaneidade, será necessário elucidar a complexidade da trama *aesthetica*. Portanto, para que avancemos nossas análises sobre a arte e o direito à beleza e ao sublime na contemporaneidade, será necessário elucidar a complexidade da trama *aesthetica*,

inspirados na obra do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan.¹ Assim, adentraremos no contexto da estética urbana, uma vez que *a cidade oferece beleza e algo mais: o sublime, uma experiência enriquecedora marcada por estresse e dor, posto que a cidade não é somente luz e vida, mas também morte e neblina*(TUAN, 2015, p. 141).

Yi-Fu Tuan² recorda que a raiz da palavra estética se encontra no sentimento e que *sentir é abrir-se à vida, estar vivo. A aesthesia ou aesthesis é abrir-se à vida da mesma forma que seu oposto – anaesthesia – é fechar-se definitivamente à vida* (TUAN, 2004, p. 167). Edgar Morin é muito criterioso quando reconhece que a estética constitui um elemento fundamental da sensibilidade humana, partindo do próprio sentido da palavra grega *aisthesis*, que significa sensação, sentimento. “O sentimento estético”, diz Morin, *é uma emoção que nos surge a partir de formas, de cores, de sons, mas também de narrativas, de espetáculos, de poemas, de ideias*. E adita: *O sentimento de beleza, a emoção estética, não são suscitados unicamente por obras de arte. Eles surgem em nós diante de uma paisagem, de flores (...)* (MORIN, 2017, p. 16. Grifo nosso). Como sugere Raffaele Milani, *a paisagem se apresenta, em nossa percepção e fantasia, como um objeto estético; se mostra imensa escultura ou arquitetura do cosmos, incomensurável expressão visual de linhas e contornos, incessante dança ou ritmo das formas* (MILANI, 2007, p. 145). Nesse esteio, considerando a relação entre ação artística e configuração da paisagem, Suely Rolnik declara:

A especificidade da arte enquanto modo de produção de pensamento ***é que, na ação artística, as transformações de textura sensível encarnam-se, apresentando-se ao vivo. Daí o poder de contágio e de transformação de que é potencialmente portadora tal ação: é o mundo o que ela põe em obra, reconfigurando sua paisagem*** (ROLNIK, 2007, p. 104. Grifo nosso)

¹ TUAN, Yi-F. *Quién soy yo? Una autobiografía de la emoción, la mente e el espíritu*. Barcelona: Melusina, 2004

² _____. *Geografía romántica*. En busca del paisaje sublime. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015

Podemos admitir que, em seu conjunto, a paisagem se inscreve esteticamente, contendo em si, como um holograma, as distintas obras de arte e as sensações correspondentes que animam a relação entre as partes e o todo, entre os entornos e os sujeitos. *A obra de arte transforma o lugar onde ela se inscreve, dá novos formatos, novos ritmos, nova vida e significado* (SARAMAGO *apud* GOMES, 2020, p. 23). O que está em jogo é a coimplicação entre estética paisagística e expressão artística dos lugares. Talvez por isso, o filósofo Emmanuel Carneiro Leão estabeleça uma relação vital entre a arte e a realidade:

A arte é um modo extraordinário de ser real. Não se trata de um saber fazer. Trata-se do sabor do fazer. (...) Nenhuma realidade se desenvolve plenamente como real, nem chega à plenitude de surgir e realizar-se por si mesma num mundo, sem a vigência da arte nas obras. *É o templo que faz aparecer e deixa brilhar a paisagem.* Mas, se por um lado, é o templo que acolhe num mundo a paisagem como paisagem, por outro, é a tensão das diferenças da paisagem que permite o templo surgir em todo o esplendor de sua identidade de obra de arte (CARNEIRO LEÃO, 2000, p. 248. Grifos nossos).

Estaríamos diante da “dupla artealização” sugerida por Alain Roger (ROGER, 2007, p. 22), referida às formas de intervenção artística na realidade, por assim dizer, às duas modalidades dessa operação artística na paisagem: *i) in situ/in vivo*, inscrevendo na substância corporal o código estético; e *ii) in visu*, elaborando modelos autônomos (pictóricos, fotográficos, escultóricos etc.). Nessa recíproca constituição entre arte e realidade, a paisagem resplandece em sua identidade *como* obra de arte, aguçando a investida interpretativa sobre a intencionalidade da estética urbana. Tal aguçamento se explica por duas razões. A primeira delas remete-se à condição mesma da paisagem como obra de

arte³, ilustrada pelo caso específico do grafite. Nesse sentido, o trabalho da neurocientista, arquiteta e engenheira Claudia Feitosa-Santana aponta semelhanças entre a estrutura de cores da arte de rua e a de pinturas consagradas, produzidas do Renascimento até meados do século XX. Os resultados desse trabalho evidenciam que o grafite tem atributos comparáveis a obras tradicionais e, por isso, merece ser considerado uma expressão artística. Analisando a difusão da distribuição de ângulos e a gama de cores, afirma a autora:

Verificamos, portanto, que grafiteiros e artistas mais tradicionais usam cores de forma muito semelhante em suas composições, expressas pelo mesmo equilíbrio entre elas, seguindo as mesmas proporções. Tomados em conjunto, esses fatos sugerem que, em termos de estrutura de cores, o *graffiti* é comparável a pinturas tradicionais e conhecidas do mundo da arte e, portanto, também merece ser considerado uma expressão artística. (FEITOSA-SANTANA, 2021).

A segunda razão remete-se à intencionalidade da estética urbana que vincula, então, paisagem e discurso. Nessa vinculação, as imagens inscritas no cotidiano da cidade se materializam como campo paisagístico e a geografia se presta a decifrar a semiologia da paisagem, no âmbito de uma *radicalização contemporânea do espaço como campo sígnico* (MOREIRA, 1993, p. 52). Segundo Ruy Moreira, num cotidiano fartamente semiologizado, o geógrafo tem de saber falar a linguagem do símbolo e *a geografia candidata-se assim a converter-se no mais concreto discurso do imaginário em nosso tempo* (*Idem, ibidem*). Para o autor:

Até há pouco, as paisagens arrumavam-se em localizações fixas. Aí demarcavam-se espaços de significados distintos, como o espaço privado e o público. (...) Quando se entrecruzavam, o mapa topológico referenciava a

³ A paisagem urbana como obra de arte é uma concepção decorrente da relação formada entre a morfologia urbana e os modos de representação e suas linguagens específicas. Assim, *o resultado é a transformação da cidade em paisagem como “obra de arte” na cidade tradicional, como “panorama” na cidade moderna e como “espetáculo” nas contemporâneas* (MOYA PELLITERO, 2011, p. 142). O que pretendemos, neste ensaio, é explorar a relação mencionada visando à possibilidade de se conceber a paisagem como obra de arte na metrópole hodierna.

ressituação das diferenças. Entretanto, a fluidez instantânea da paisagem, fluidificando os espaços, aproximou tanto as diferenças que nessa geografia assim animada já não há mais distinção, se alguma vez houve, entre espacialidade topológica, percebida, vivida, produzida ou simbólica, tudo hoje fundindo-se e confundindo-se na contextualidade sógnica de um mesmo cotidiano massificado (MOREIRA, 1993, p. 52-53. Grifo nosso).

Assim, semiótica, estética e discurso impõem-se como elementos vinculantes à paisagem, tramando “uma intriga particular”, como alerta Isaac Joseph (1999), capaz de suscitar o interesse pelo desvendamento das intencionalidades intrínsecas à construção dos lugares. Por seu turno, essa trama intrigante nos reporta às lutas pelo direito à cidade e à cidadania, mais especificamente pelo direito à autonomia simbólica instauradora de utopias necessárias e de suas agendas propositivas. Nas palavras de Ana Clara Torres Ribeiro:

Neste âmbito, acrescentamos que os valores estéticos também conduzem a vida urbana. Trata-se, aqui, do direito à autonomia simbólica, sistematicamente negada à maioria. (...) **[É] necessário incluir, entre os direitos urbanos, o direito à auto-representação na cidade, juntamente com a preservação da memória do espaço banal.** (...) É preciso que ocorra a união entre projeto e lugar. As utopias necessárias não são exatamente utopias mas, lugares projetados por sujeitos plenos que buscam liberdade e felicidade. Nesses lugares, a ordem urbana não mais expressaria, somente, os valores éticos e estéticos das classes dominantes (RIBEIRO, 2013, p. 232. Grifo nosso).

Decerto, o que propomos aqui é um conhecimento especializado a partir da análise e da interpretação de paisagens visuais. Contudo, o esforço se dirige mais à identificação de contextos éticos e estéticos autônomos do que à definição de uma gramática normatizadora da paisagem urbana ou, como num surto epistemológico, à essência paisagística. Milton Santos há muito nos alertava: *A paisagem, certo, não é muda, mas a percepção que temos dela está longe de abarcar o objeto em sua realidade profunda. Não temos direito senão a uma aparência* (SANTOS, 1982, p. 23). Apresentamos, com efeito, uma proposta de método para essa análise

e interpretação da paisagem visual. Por isso, falamos de “distritos artísticos ocultos” na cidade, de “pequenos altares” urbanos e seus conceptores/executores/degustadores, bem como de “utopias necessárias”, agendas temáticas e os meios adequados para a sua decifração. Como nos alertava Jean-Marc Besse, o exercício da paisagem acomoda-se ao gosto do mundo.

Neste ensaio, tratamos da construção de um conhecimento sobre a estética grafitada não como especialistas em soluções, mas na condição de “um especialista na criação de contextos de autonomia”, nas palavras de Juliana Aun. Assim, o especialista será um “*xpert* em relações e não um *expertes* em conteúdos (AUN *apud* VASCONCELLOS, 2006, p. 178). Nosso esforço incide, entretanto e por conseguinte, menos na descrição da forma em si mesma e mais no reconhecimento do processo criativo da arte urbana do grafite com os legítimos sujeitos plenamente implicados e as relações socioespaciais que eles ensejam. Nessa análise e interpretação, é a *forma formans* que prevalece sobre a *forma formata*. Logo, nossa perspectiva é flagrantemente a de uma geografia contextual, processual e relacional aplicada à arte pública do grafite urbano. Desautorizamos, por conseguinte, toda forma de racismo estético que incidia no passado sobre as produções artísticas do samba, do jongo e da capoeira, e ainda incide no presente sobre o *funk* e o *hip-hop* “que quase foram criminalizadas – como o apagamento de murais de grafite na cidade de São Paulo, em 2019, e a ação judicial da mesma natureza ocorrida na cidade de Belo Horizonte no ano de 2020 (XAVIER, 2022, p. 317).

No feixe de relações implicado no processo criativo da arte urbana está, seguramente, a interface entre o prosaico e o poético, nos termos definidos por Edgar Morin.⁴ Ele nos

⁴ *Vivemos o estado prosaico, em situação utilitária e funcional, nas atividades destinadas à sobrevivência, a ganhar a vida, no trabalho submetido, monótono, fragmentado, na ausência e no recalçamento da afetividade. O estado poético é um estado de emoção, de afetividade, realmente um estado de espírito* (MORIN, 2005, p. 136). Em relação à paisagem, Garret Eckbo já nos chamava a atenção para o fato de que *existe, por exemplo, muita poesia nos jardins japoneses, que utilizam materiais em todas as suas variedades. Mas há também poesia num simples barco de pesca com sua rede ou nas casas de chá às margens de um lago* (ECKBO, 2008, p. 46). E nos perguntamos: onde mais, na paisagem urbana, encontramos essa poesia?

cobra atenção à “qualidade poética da vida”, na qual prosa e poesia constituem polaridades complementares da existência (MORIN, 2020, p. 77). Pode-se afirmar que a arte pública urbana incorpora e expressa essa qualidade poética, ou mais profundamente, que ela encerra em si mesma um ato poético. Poderíamos até afirmar que as expressões artísticas inscritas na paisagem representariam “resistências poéticas” da sociedade civil à prosa do mundo (MORIN, 2005, p. 139). Assim, na configuração da paisagem urbana, estado poético e emoção estética se convocam mutuamente, reforçando o verso de Friedrich Hölderlin reproduzido em nossa epígrafe.⁵ *Tudo o que é estético faz parte da qualidade poética da vida humana. A estética sempre determina o poético. O sentimento estético é uma manifestação contemplativa e/ou admirativa da experiência poética* (MORIN, 2017, p. 94). E mais:

[A] estética, como o lúdico, retira-nos do estado prosaico, racional – utilitário, para nos colocar em transe, tanto em **ressonância**, empatia, harmonia, tanto em fervor, comunhão, exaltação. Coloca-nos em estado de graça, em que nosso ser e o mundo são mutuamente transfigurados, que podemos chamar de estado poético (MORIN, 2005, p. 135. Grifo nosso).

Por questão de método, em seu livro *A Poética do Espaço* [1957], Gaston Bachelard reconhece que as ressonâncias sentimentais com que recebemos as obras de arte devem ser ultrapassadas. Assim, admite que *as ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência (...)* *A repercussão opera uma inversão do ser* (BACHELARD, 1996, p. 7). É neste inciso que alinhavamos as ideias de Morin com aquelas de Bachelard para conceber a arte pública do grafite como uma expressão poética da paisagem urbana que articula o par dialógico ressonância/repercussão. A dimensão estética da paisagem transfunde-se à poética do espaço

⁵ Ressaltamos que não estamos a propugnar uma geopoética, nos termos do debate ensejado por Kenneth White e Jean-Paul Ferrier, que aborda as convergências entre espaço e criação artística (BRUNET *et al.*, 1993, p. 240). Apenas sublinhamos a relevância dos componentes estético e poético articuladamente inscritos na paisagem.

recriando densidade, autonomia e resistência simbólicas como narrativas críticas na cidade contemporânea. Por conseguinte, recuperamos a noção de ato poético vinculada à imaginação e à imagem poéticas.

Ancorando-se nas ideias de Bachelard, a arquiteta Ana Maria Moya Pellitero admite que muitas obras de arte criam imagens poéticas e que essas imagens ativam emoções, além de atuarem como o meio através do qual se pode alcançar a essência e a alma da realidade junto com o estrato de memórias e sentimentos olvidados. Segue a autora:

A imagem poética abre portas do mundo interior. Estimula a imaginação e ativa sentimentos ocultos. Estabelece um diálogo íntimo e subjetivo com o entorno. A imagem poética é o elemento mediador entre o mundo material e nossas emoções. (...) Quando o sujeito sente a necessidade de expressar e comunicar sua própria experiência existencial sobre um espaço em particular, traduz a percepção em imagens poéticas, transformando esse espaço em paisagem (MOYA PELLITERO, 2011, p. 129).

Reiteramos que, para Bachelard, ao ato poético corresponde uma imagem repentina oriunda da metafísica da imaginação: trata-se da imagem poética que está sempre acima da linguagem significativa. O filósofo adverte para que não se tome a imagem poética como um objeto, *muito menos como um substituto do objeto, mas que [se] capte sua realidade específica*, haja vista que *o pintor [ou o grafiteiro] contemporâneo já não considera a imagem como um simples substituto de uma realidade sensível* (BACHELARD, 1996, p. 4 e 17. Acréscimo nosso). Poder-se-ia entender que essa advertência dialoga com o que Paul Klee havia dito: *A arte não reproduz o visível, mas torna visível* (KLEE, 2001, p. 43). E, mais recuadamente, ela dialoga com a crítica do dogma milenar da suposta imitação da natureza pela arte.⁶ Nesse rastro, qual é o sentido da realidade sensível do espaço urbano que a imagem grafitada torna visível?

⁶ Faz já dois milênios que o Ocidente é vítima de uma ilusão erigida em dogma: a arte é, deve ser, uma imitação perfeita ou acabada da natureza. Esta seria sua função, sua dignidade, sua razão de ser (ROGER, 2007, p. 15).

Por outro lado, instituindo uma autonomização simbólica, definindo uma agenda temática e recorrendo à imaginação poética, reafirmamos que a cultura do grafite é flagrantemente uma cultura urbana, mas também juvenil, decorrendo dessa premissa o reconhecimento de três vetores principais que caracterizam tais culturas: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório (PAIS, 2006, p. 15). Assim, *hip hop*, rap, funk, *djing*, *beat-fox*, *break dance*, *smurf*, *double dutch*, passinho, *street basket* e, igualmente, o grafitismo exemplificam as sensibilidades das culturas juvenis. Nesse sentido, o autor indaga: *E de que falam os traços falantes que caracterizam a cultura grafite?*, apresentando uma resposta:

Provavelmente de uma ilegitimidade própria da arte de rua; mas, sobretudo, esses traços são identificadores: traçam acoplando um nome, inscrevem uma autoria numa parede nua, dando-lhe vida, imprimindo-lhe um sentido. Para os *writers*, esses traços instauram uma ordem nos “espaços lisos” que os vazios de parede constituem (PAIS, 2006, p. 13).

Entendemos que os espaços lisos dos muros e paredes tornam-se espaços filtrados e fibrados pelas imagens poéticas do grafite. Paredes e muros em branco convertem-se em telas artísticas que comunicam. Reconfigura-se, assim, a textura sensível da paisagem visual. Em síntese, o que destacamos aqui é a relação dialógica pela qual o espaço poético da imagem traduz a paisagem urbana forjada e mediada pela imagem poética. Com base nessa dialogia, a coimplicação entre ação artística, emoção estética e ato poético justifica as reflexões desse ensaio sobre a arte pública, no exemplo do grafite urbano. Acatamos, irrestritamente, que as imagens poéticas do grafite são portadoras de discursos – o discurso da paisagem (LIMA, 2021) – e que nos permitem conhecer novas mensagens e afirmações de mensagens das pulsações históricas, nos colocam frente a frente com “identidades de projeto” como bem nos esclarece a psicóloga e artista plástica Anita Rink. Afinal:

Grafitar é mais do que buscar visibilidade social para si; é também produzir projetos sociais que facilitem múltiplos diálogos na sociedade e interação entre alteridades, pessoas de comunidades carentes e da cidade, de modo

a produzir formas democráticas de existências, o que inclui a capacidade de reimaginar o mundo. Mais uma vez, *encontramos nestes discursos um tipo de “identidade de projeto”*, já que eles buscam continuamente redefinir sua posição na sociedade e produzir informações como recursos gráfico-imagéticos-imaginativo-reflexivos que possam provocar mudanças sociais (RINK, 2013, p. 148).

Estruturamos o texto em três partes principais. Na primeira, esclarecemos algumas marcas da cidade contemporânea e apresentamos termos conceituais que serão aplicados à condição espacial do grafite urbano, como a noção de territorialante e os conceitos de paisagem e micropaisagem. Na segunda parte, tratamos da sistematização de nossa proposta de método investigativo do grafite urbano, a partir das pequenas percepções e das competências estéticas, com o intuito de colaborar com uma hermenêutica da paisagem. Por fim, na terceira parte, apresentamos em caráter francamente exploratório, algumas possibilidades empíricas dos grafites das micropaisagens da cidade do Rio de Janeiro.

STREETSCAPES E A TEXTURA DOS LUGARES

A paisagem se percebe nos espaços de fronteira,
na interseção dos limites, na alternativa, mas
também na nova intervenção. Não restam, se é que
existiram, paisagens puras.
Alfred Fernández de la REGUERA, 2008.

Retomemos uma citação de Miriam Volpe, ao comentar as geografias de exílio do escritor uruguaio Mario Benedetti:

México, século XVI. As paredes do templo asteca, que haviam sido caiadas para converter o recinto sagrado em residência do conquistador, amanheciam grafitadas por “motes, alguns em prosa, outros em metro, algo maliciosos”. Na calada da noite, os capitães do exército espanhol expressavam sua insatisfação para com a decisão de seu líder, Hernán

Cortés. Sentiam-se ludibriados pelo seu comandante na partilha do espólio após a derrota do império náuatle. Cortés lhes respondia, a cada manhã, sobre os mesmos muros, mas em verso, até que, irado pela insistência das reclamações, decidiu encerrar o diálogo com as seguintes palavras: **Parede branca, papel dos néscios**. Nos primórdios da conquista das Américas, condenava-se, assim, além da contestação perante a justiça, **a transgressão do grafite** às normas que o poder da sociedade metropolitana determinava para a língua e **o lugar de inscrição da escritura**. Enquanto isso **os astecas**, verdadeiros donos das riquezas disputadas, **não tinham nem vez, nem voz** (VOLPE, 2005, p. 7. Grifos nossos).

“Muro blanco, povo mudo” parece ser uma frase reflexiva que responde à irada declaração de Hernán Cortés. Inscrita nos muros atuais, essa frase atende ao premente reconhecimento do grafite como instrumento legítimo de comunicação visual na cidade⁷, ao mesmo tempo em que insinua uma transgressão, que extrapola a noção de resistência, nos dizeres de Tim Cresswell, em seu livro *In Place/Out of Place*.⁸ Essa inscrição traz à baila a legitimidade do lugar do Outro, do seu lugar de inscrição no espaço. Com efeito, trata-se de visibilizar o que fora socialmente invisibilizado, como os emudecidos astecas no século XVI e os inumeráveis grupos desprivilegiados e as incontáveis minorias sociais do presente histórico.

Inobstante, consideramos a cidade como sinônimo de espaço urbano. Assim, a cidade é concebida como expressão concreta do fenômeno urbano, ou mais analiticamente, como o entrecruzamento do que Henri Lefebvre denominou de espaço percebido, espaço

⁷ Nesse caso, paredes e muros da cidade são elementos mórficos que desempenham múltiplas funções, dentre as quais destacam-se as funções de: *i*) isolamento visual, térmico, sonoro e das intempéries; *ii*) suporte; *iii*) fronteira tipológica e barreira mecânica; e *iv*) superfície (MOLES; ROHMER *apud* BETTANINI, 1982, p. 123). Nesse caso, ressaltamos a função de superfície semiótica desempenhada por muros e paredes, como explicitamente ocorre no caso do *graffite*.

⁸ Uma vez que os atos transgressivos são os atos julgados “fora do lugar” pelas instituições e atores dominantes (a imprensa, a lei, o governo), eles fornecem “potenciais” para a resistência. A transgressão intencional é uma forma de resistência. Por exemplo, a prática dos grafiteiros é certamente transgressora, mas raramente resistente (CRESSWELL, 1996).

vivido e espaço concebido, objetivando esmiuçar a produção do espaço e do tempo. Grande objeto datado e situado, a cidade é o espaço do encontro e da comunicação, em sua significativa heterogeneidade, tanto material quanto simbólica. Igualmente, consideramos que a cidade se complexifica com o processo de metropolização – caso nítido do Rio de Janeiro – tornado-a um enigma a ser decifrado, nas palavras de Ana Clara Torres Ribeiro em sua tese doutoral.

A cidade é pontilhada por **lugares emblemáticos que são expressões em letras maiúsculas, de um texto que se escreve em minúsculas no cotidiano**, são pequenos “altares”. Todos esses territórios – **esses “altares”, esses lugares e espaços de socialidade** – são compostos por afetos e emoções comuns. O que faz de um espaço ser espaço vivido é a capacidade maior ou menor de exprimir a ou as comunidades que o habitam. Extrapolando essa ideia, podem-se enfatizar as palavras da cidade, os cantos da pedra que indicam o que são os lugares emocionalmente vividos. Eles se tornam “pontos de referência”. **Lugares que são investidos, lugares que, de maneira mais ou menos ostensiva, são marcados, lugares nos quais se rabisca a própria presença.** É o caso dos grafites ou das “matrizes” urbanas, que, de maneira trágica e efêmera, delimitam o território de uma tribo ou indicam sua passagem fugidia. São **indicadores seguros de uma ordem simbólica** constituída ou em processo de gestação. Para a deriva psicogeográfica dos situacionistas dos anos sessenta, era o ambiente de tal ou qual **lugar, sua textura, o fato de ele ser “mudo” ou “falar”, que garantia a qualidade da situação intersubjetiva.** **Enraizamento dinâmico:** pertence-se inteiramente a um dado lugar, mas nunca de maneira definitiva (MAFFESOLI, 2004, p. 58-61. Grifos nossos).

São esses “pequenos altares” que conferem sentido àquilo que denominaremos de micropaisagem urbana, com todo seu potencial de sociabilidade e de comunicabilidade. Tais altares/micropaisagens evidenciam a complexidade da produção do espaço metropolitano e expõem a textura simbólica dos inumeráveis lugares no interior da metrópole, à medida que também contribuem para a sua materialização. Quando Michel Mafessoli se reporta à

possibilidade de um lugar ser “mudo” ou “falar”, ele insinua o diálogo entre espaço – lugar – paisagem para o entendimento da cidade, como já havia expresso Eupalinos, o arquiteto.⁹ Nesse sentido, gostaríamos de transversalizar tais conceitos geográficos com a noção de arte pública para explorar, em especial, o conceito de micropaisagem.

A arte pública se refere a um vasto conjunto de formas e práticas artísticas que incluem murais, projetos comunitários, memoriais, estátuária cívica, arquitetura, escultura, arte efêmera (dança, performance, teatro), intervenções subversivas e, para alguns, grafite e arte de rua (WACLAWEK, 2011). No caso específico do grafite, trata-se de uma manifestação cultural e artística que encerra *um processo amplo no qual estão inseridos sujeitos e cenários, os suportes urbanos onde se manifestam, as linguagens empregadas na construção dessas mensagens* (RUSSI, 2016). Aqui, o espaço público opera como eficaz catalizador da arte pública a qual pode se tornar objeto de políticas culturais.¹⁰ Anita Rink sentencia que *a ideia desses artistas e dos trabalhos que produzem é ser insurgente, é propor a novidade, é desobedecer, é se apropriar do espaço urbano, transformá-lo e afetá-lo. E assim se transformar também, produzindo novos graffitis* (RINK, 2013, p. 17). Para muitos, esses artistas contextuais ou “graffitistas” realizam mais que intervenções no espaço público da cidade, mas promovem, isto sim, “interversões”.¹¹ Nas palavras de Alexandre Vogler, professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro:

⁹ Na narrativa de Paul Valéry, é cristalina a advertência do arquiteto Eupalinos a Fedro: *Dize-me (pois és tão sensível aos efeitos da arquitetura), ao passar por esta cidade, observaste que, dentre os edifícios que a compõem, uns são mudos; outros falam; e outros enfim, mais raros, cantam? [...] Edifícios que não falam, nem cantam, merecem apenas desdém; são coisas mortas, inferiores, na hierarquia, aos montões de pedras vomitados pelas carroças dos empreiteiros [...]* (VALÉRY, 1996, p. 55. Grifo no original). Em nossa reflexão, indagamos: se paredes e muros grafitados não estão mudos, o que nos sussurram, cantam, gritam?

¹⁰ A arte e a cultura podem – e devem – ser encaradas como descritores relevantes de políticas públicas que levem a sério a subjetividade e a sociabilidade, como nos exemplos analisados por Luis Campos e Catherine Paquette (2021) de casos da América Latina.

¹¹ Citamos aqui Hudinilson Júnior, artista brasileiro que, juntamente com Mário Ramiro e Rafael França, formou o grupo 3nós3, o qual visava intervir na paisagem urbana propondo “interversões”. *Como o próprio artista declarou, oferecer à cidade uma nova versão do espaço urbano* (GITAHY, 2002, p. 51).

Arte Pública, Arte Urbana, *Street Art*, Grafite e Intervenção Urbana são alguns dos muitos nomes dados à arte produzida em contextos públicos. Trata-se de um tipo de criação que altera a paisagem das cidades, estimulando a sensibilidade daqueles que se acostumaram a perceber o entorno de modo funcional, com seus espaços definidos a partir dos serviços prestados. Esse tipo de produção artística se propõe pensar a cidade utilizando-se, para suas realizações, do próprio cenário urbano: aproxima o espectador da obra, toma de refém o pedestre e transforma-o em público de arte. Uma obra que não pede licença para acontecer e se impor no mundo capitalizado. Uma arte que trabalha quase sempre em oposição aos códigos do capital (VOGLER, 2008).

Corroborando as oportunas palavras de Vogler, reconceituaremos “os contextos públicos” como espaços públicos, o “cenário urbano” como (micro)paisagem urbana, o “espectador” como audiência e o “pedestre” como territorialante, como veremos à frente. Com efeito, estamos desdobrando perspectivas de nossos estudos recentes sobre o conceito de paisagem (LIMA, 2020a, 2020b). A paisagem pode ser interpretada como um produto social, como o resultado de uma transformação coletiva da natureza e como projeção cultural de uma sociedade em um determinado espaço. Entendendo a paisagem como uma mirada ou como uma “maneira de ver” e de interpretar, é fácil assumir que as miradas não costumam ser gratuitas, mas que são construídas e que respondem a uma ideologia que busca transmitir uma determinada forma de apropriação do espaço. A paisagem, portanto, não só nos mostra como é o mundo, mas também é **uma construção**, uma composição deste mundo, uma forma de vê-lo (NOGUÉ, 2007. Grifo nosso).

Uma paisagem *pode se interpretar como um dinâmico código de símbolos que nos fala da cultura de seu passado, de seu presente e também de seu futuro* (NOGUÉ, 2008, p. 11). De acordo com Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2007, p. 12, Grifo nosso), “a noção de paisagem e sua realidade percebida são justamente **uma invenção, um objeto cultural patenteado**, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço”.

A autora acrescenta que, na contemporaneidade, *[p]inturas, esculturas, fotografia, vídeo e trilhas sonoras compõem paisagens mestiças, híbridas, nas quais o espectador se sente imerso* (CAUQUELIN, 2007, p. 15). Seguramente, a essa lista de manifestações artísticas, aditamos a cultura do grafite. E, considerando essas manifestações da arte pública, identificamos as *streetscapes* – paisagens das ruas – que encontram nos grafites uma de suas marcas estéticas características e um dos elementos de sua matriz discursiva.

No rastro do pensamento de Cauquelin – a invenção da paisagem –, Javier Maderuelo afirma que o termo paisagem é *um construtor cultural, como uma das ideias gerais sobre as quais se apóia a cultura* (MADERUELO, 2005, p. 11) e que a paisagem é uma atividade intelectual e um fato cultural, derivando disso *a capacidade de a paisagem gerar pensamentos teóricos e a necessidade de aprofundar a teoria da paisagem, (...) haja vista que cada vez mais coisas, situações e fenômenos são qualificados de paisagem* (MADERUELO, 2008, p. 350). Logo, uma paisagem pode ser pensada desde a relação visual mais primeva de um indivíduo com o seu entorno, a qual se denominaria “protopaisagem”.¹² Nesse sentido, Augustin Berque nos provoca com a expressão pensamento paisageiro.

Não existe certa antinomia entre paisagem e pensamento? Em princípio, a paisagem está aí fora, ao meu redor ou diante de mim, e o pensamento, aqui dentro, em algum lugar atrás. Entre os dois existe como que uma fronteira. (...) *Não obstante, tampouco existe dúvida de que a paisagem convida a pensar de determinada maneira e inclusive que algumas ideias vêm precisamente da paisagem* (BERQUE, 2009, p. 17).

Igualmente, Moya Pellitero nos brinda com uma acertada advertência de que a paisagem se deve conceber como uma mediação, um filtro que colore nossa mirada. Com a palavra, a autora:

¹² *Esta protopaisagem é a relação visual que necessariamente existe entre os seres humanos e seu entorno* (BERQUE, 1995, p. 39).

A paisagem não é um objeto isolado do sujeito, caracterizado unicamente por seus valores intrínsecos, ecológicos, geográficos, biológicos, que compõem unidades espaciais com uma estrutura morfológica determinada, submetidos a processos de interação e relação ao longo do tempo. A paisagem tampouco é um produto subjetivo que se pode conhecer unicamente através de processos de interpretação, por meio da análise de modos de representação ou da fisiologia da percepção. Para compreender a paisagem, é necessário analisar a relação entre ambos – entre o entorno e o sujeito –, e conhecer as condições culturais, sociais e históricas que modelam essa relação. **A paisagem sempre foi o produto de uma mediação. Entre o olho desnudo e o entorno sempre existiu um filtro que tinge de cor a mirada** (MOYA PELLITERO, 2011, p. 101. Grifos nossos).

Decidimos apresentar esses tópicos conceituais sobre paisagem porque entendemos que um fato geográfico é sobretudo **uma inscrição**. Desse modo, *a noção de paisagem encontra nesta definição do fato geográfico sua plena legitimidade. A paisagem aos olhos do geógrafo é uma impressão, é real, é um testemunho humano* (BESSE, 2006, p. 67). Numa ótica mais abrangente da vida social, pode-se imaginar que, em si, cada fragmento é significativo e contém o mundo na sua totalidade. É esta a lição essencial da forma. É isto que faz da frívola aparência um elemento de escolha para compreender um conjunto social. Pois suas diversas modulações, por aglomeração, por sedimentação, vão, num certo momento, determinar o ambiente da época [e do espaço...] (MAFESSOLI, 1996, p. 141-142. Grifo e acréscimo nosso).

Como conduzir a passagem, da noção de paisagem àquela de micropaisagem? Podemos recorrer às considerações do geógrafo Peter Haggett. Ao se referir aos “níveis de resolução” do espaço geográfico, Haggett (1990, p. 24) identifica a escala global, que será remetida, em suas palavras, ao domínio da macrogeografia. Identifica também outro nível, relativo à escala de fundo de jardim [*back-garden*], que será remetida ao domínio da microgeografia. Seus exemplos típicos de microgeografias são os jardins-pomares que existem

no fundo de casas da cidadezinha mexicana de San Pedro Tlaquepaque, estudados pelo botânico Edgar Anderson, em 1954, e recuperados pelo geógrafo Carl Sauer em seu afã de investigar as origens da agricultura. Entendemos, pois, que nessas microgeografias inscrevem-se micropaisagens.

Devemos atentar para o que Adriana Gómez Alzate e Felipe César Londoño López apresentam como metodologia aplicada ao estudo de entornos visuais (e virtuais) urbanos. Para os autores, baseados na teoria dos estímulos formulada por Gibson, na interpretação visual das paisagens, devem-se levar em conta profundidade, ângulos de visão, visibilidade, atmosfera e luz para se chegar à classificação visual da paisagem; bem como as escalas visuais de percepção e relação da paisagem. No caso das escalas visuais, podem-se identificar três tipos de paisagem: a) paisagem centrípeta, aquela vinculada à macroescala que permite visualizar o conjunto urbano em seu entorno; b) paisagem centrífuga, aquela que permite, desde o espaço interno da cidade, o reconhecimento de fugas visuais em várias direções, vinculando-se à mesoescala; e c) **paisagem implícita**, aquela que por suas características de força, contraste e predomínio visual, adquire a capacidade de ser configuradora do espaço aberto da cidade, vinculando-se à microescala; ela é uma relação próxima aos elementos visuais do entorno e das relações espaciais mais imediatas em seu detalhe, determinadas pelas dimensões do corpo humano e sua capacidade visual (GÓMEZ ALZATE; LONDOÑO LÓPEZ, 2011, p. 87-89). Esse conceito de paisagem implícita é rigorosamente compatível com aquele de micropaisagem, como explicitaremos.

Para a interpretação da atividade paisagística, ressaltamos que a ideia de paisagem implícita faz um contraponto com a noção de **paisagem habitada**, **paisagem vivida** ou **paisagem vernacular** caracterizada por John Brinckerhoff Jackson *pela estreita e incessante relação com o entorno* (JACKSON, 2010, p. 120). De acordo com Jean-Marc Besse, a paisagem vernacular definida por Jackson encarna nosso estar no mundo por meio de relações materiais, sensíveis e práticas.

A paisagem vernacular é flutuante, incerta, como um terreno baldio. Evolui à distância ou à margem dos grandes eixos visíveis do poder, mas, ao mesmo tempo, faz acordos com ele. (...) A paisagem vernacular é aquela que habitamos. (...) O espaço vernacular é da ordem do residual, situa-se nas margens, nas franjas, nos limites espaciais e temporais dos estabelecimentos humanos destinados à habitação ou ao trabalho. (...) A paisagem vernacular é mais caracterizada pela noção de adaptação às circunstâncias. (...) Depende mais de uma tática, e não da aplicação de um modelo estratégico (BESSE, 2014, p. 127. Grifo no original).

O que entendemos por micropaisagem acompanha, igualmente, o raciocínio geográfico de Joan Nogué e desafia os parâmetros estéticos clássicos eternizados como únicos a decretarem o que é belo, ou seja, o que é considerada paisagem bela ou o seu contrário. Nesse sentido, desafia-se o reconhecimento padrão de quem são – ou apenas podem ser – os configuradores de paisagens, geralmente remetidos aos agentes hegemônicos da produção do espaço urbano como incorporadores e construtores imobiliários (LIMA, 2015). Mas, principalmente, o raciocínio deste autor nos incita a repensar criticamente as escalas da paisagem, com o mesmo intuito que o fazem Gómez Azate e Londoño López. Nesse inciso, se nos apresenta o conceito de micropaisagem e seus configuradores que aplicaremos nas próximas partes do ensaio.

Na cidade existe também uma micropaisagem urbana imediata e minúscula, ao pé da rua, com a qual topamos o nariz diariamente. Está composta, sem ir mais longe, pelo próprio asfalto e pelas peças geométricas das calçadas, pelas tampas dos bueiros, pela quantidade de símbolos e sinais de todo o tipo que nos transmitem mensagens de modo esmagador, pelo mobiliário urbano, pelos térreos dos edifícios, pelos *tags* e *graffiti* das paredes, pelas notas anônimas coladas nos postes dos semáforos e que lemos sem reter enquanto esperamos para atravessar a rua, pelas manchas no chão, pelas efêmeras esculturas que se formam ao lado dos contêineres de lixo (...) (NOGUÉ, 2009, p. 199)

UMA HERMENÊUTICA DA PAISAGEM: ENTRE PERCEPÇÕES E COMPETÊNCIAS ESTÉTICAS

A noção do patrimônio cultural da paisagem somente se alcança com informação qualificada. Portanto, no eixo desta questão segue vivo que temos de aprender e ensinar a ler paisagens, seus fatos e seus símbolos: seus sistemas territoriais e seus sistemas de imagens.

Eduardo Martínez de PISÓN, 2009, p. 68

Nesta parte do texto, baseados nas considerações de José Gil (2005) e de Gómez Azate e Londoño López (2011), sistematizaremos tópicos relevantes sobre as categorias de análise visual de imagens¹³ e da paisagem, e sobre a noção de pequenas percepções, para rematarmos alguns incisos sobre a noção de competências estéticas, amparados nos apontamentos de Ricardo José Barbosa (2003). De início, da artista plástica Fayga Ostrower, recuperamos a ideia de que as imagens são responsáveis por identificar uma visão de mundo e de que a arte seria uma metalinguagem que serve de referencial a todos os modos de comunicação humana. Para a artista, numa imagem, qualquer linha funciona como se fosse uma seta que indica uma direção. Entendemos que esses apontamentos se aplicam igualmente à interpretação da paisagem visual.¹⁴ Segundo a autora, é possível exemplificar tal entendimento a partir do fazer artístico:

Veremos que, numa imagem, qualquer linha funciona como se fosse uma seta. Ela diz: “olhe para mim, siga daqui para lá”, e nós somos obrigados a olhar assim como o artista a colocou, seguindo ao longo desta linha e

¹³ No escopo deste texto não cabem as relevantes discussões sobre as geografias visuais, como podem ser encontradas nos trabalhos seminais de Gillian Rose (2001), bem como em artigos de divulgação tais como o de André Novaes (2011).

¹⁴ Esclarecemos que incorporar tais apontamentos interpretativos como exercício de paisagem não significa reduzir a noção de paisagem àquela de imagem. *A paisagem não é imagem, porque se deve experimentar de forma presencial; contudo, por meio da imagem gráfica, fotográfica ou videográfica, podemos estudar, evocar ou valorar um fato paisagístico dado* (GÓMEZ ALZATE; LONDOÑO LÓPEZ, 2011, p. 28). Aqui, aludimos à imaginária diversa que constitui a estética da paisagem em si mesma.

na direção que ela indica. O mesmo ocorre com relacionamentos formais de cores, superfícies, volumes, contrastes e ritmos visuais. Eles sempre configuram situações espaciais – e nós as interpretamos espontaneamente. (OSTROWER, 1988, p. 174)

Com Gilles Deleuze, em *Diferença e Repetição*, surge pela primeira vez a noção leibniziana de pequenas percepções, definitivamente substituídas por “molecular” a partir do livro *Anti-Édipo*. Lidamos, então, com uma semiótica do infinitamente pequeno. Há, decerto, pertinência da ideia de “pequenas percepções” no campo da percepção da obra de arte. Assim, qual é o papel desempenhado pelas pequenas percepções no processo interpretativo do objeto artístico (de preferência aquele de natureza visual)?

Leibniz caracteriza as pequenas percepções pela ausência da consciência de si. São inconscientes porque microscópicas. Ele fornece muitos exemplos tais como o barulho do moinho que se apaga em nossa consciência por meio do hábito e da repetição ou do brado das ondas do mar, composto de ruídos múltiplos das pequenas ondas que fazem parte dele. Ouvimos, no entanto, apenas o brado da grande onda. As pequenas percepções ocorrem “confusamente em suas partes e claramente em seu conjunto”. Leibniz também se refere às pequenas percepções como intersticiais. Entre macrop percepções passamos por uma infinidade de estados intermediários aos quais corresponde uma infinidade de percepções infinitesimais.

Então, corresponderiam as micropaisagens a essas pequenas percepções intersticiais do conjunto da paisagem urbana, a um intervalo, a uma diferença entre contextos maiores? Ou seja, estariam inscritas como não-inscrição? Para Gil (GIL, 2005, p. 31), o vazio é aquilo que se acha inscrito na obra como “não-inscrição”. É o lugar de uma não-inscrição. A arte inscreve o lugar da não-inscrição, abre-o, cerca-o e o define. Ao preencher o lugar de uma não-inscrição, não se trata de preencher um vazio ou de traçar fronteiras para aquilo que não as possui, ou ainda de definir o indefinido, mas de traçar um plano de movimento;

não uma superfície de inscrição, mas a área de uma circulação infinita de forças, em que o possível se reúne ao infinito.

Consoante Gil (GIL, 2005, p. 20-21), no movimento operativo das pequenas percepções, distinguem-se três fases ou níveis que correspondem a três **regimes do olhar**:

1

A percepção trivial (ou meramente cognitiva) das formas (uma paisagem, linhas, figuras geométricas). Esse nível remete-nos a representações e forças macroscópicas, ou seja, a representações que absorvem forças imperceptíveis.

2

A percepção de um outro espaço ou “lugar”, no qual o olhar descobre outros movimentos e outras relações entre as formas, entre as cores, outros espaços e luzes. O olhar descobre outra combinação ou composição do espaço, de cores e do tempo. Um salto do olhar para o nível das “estruturas” não aparentes ou escondidas.

3

A terceira fase, quando o que muda é a percepção do conjunto das formas. As formas que parecem triviais se animam com uma vida própria. Cada forma vai se inserir em uma multiplicidade virtual obtida pelo deslocamento do nível trivial para o nível perceptível não trivial.

Este terceiro nível de percepção é “estético”, “artístico”, comporta três características essenciais: a) o trivial e o não trivial não coincidem neste nível, mas deixam aberta esta diferença. O olhar vê muito bem a paisagem objetiva, as casas, as árvores, os camponeses. No entanto, ele os vê transformados, cheios de força, como se uma intensificação das formas e das cores tivesse se produzido, pois a estrutura escondida agora é visível; b) a percepção trivial deixa de ser prenha, passando para o último plano, enquanto as relações chegam ao primeiro plano; etc.) trata-se agora de uma percepção de *forças*. A imagem percebida é tida como poderosa, produz “impacto” (GIL, 2005, p. 21).

Podemos alargar a noção de pequena percepção para que ela não dependa mais unicamente da diferença de escala. De acordo com José Gil (GIL, 2005, p. 27-28), a pequena percepção nasce de um deslocamento entre dois contextos. Surge um turbilhão de pequenas percepções: *atmosfera*. A atmosfera desenha a forma da força. A atmosfera constitui um meio que impregna imediatamente os corpos, quebrando a barreira que separa o interior do exterior, um corpo do outro corpo, os corpos das coisas. A atmosfera é infra-semiótica, ela se estende em um *continuum*. São **infinitas pequenas percepções que compõem uma atmosfera vibrátil**. O quadro se encheu de vida, capturamos sua potência precisa, arremata o teórico.

Nesse sentido, as micropaisagens urbanas, esses “pequenos altares” carregados de significados, animam atmosferas vibráteis cujas construção e decifração estão diretamente ligadas à relação entre os configuradores dessas micropaisagens e o seu público espectador, a sua audiência, ou seja, o transeunte tornado público de arte. Nessa relação, tanto os configuradores como os espectadores são, na prática cotidiana, os territoriantes da metrópole. Segundo Muñoz (2010), os territoriantes constituem as populações que, graças à mudança de escala dos transportes e das telecomunicações, podem desenvolver diferentes atividades em pontos diversos do território de forma cotidiana. Assim, esboça-se uma espécie de “manifesto do territorialante”:

1. O territorialante não é apenas o residente de um lugar; também é usuário de outros lugares, visitante – intensivo ou extensivo – de outros lugares.
2. O territorialante estabelece sua relação com o espaço metropolitano a partir de um critério de mobilidade – os lugares onde desenvolve atividades – mais que a partir de um critério de densidade – o lugar que estatisticamente o fixa ao espaço segundo onde se localize sua residência principal.
3. O territorialante é habitante de geografias variáveis, em cidades com geometria variável.
4. O territorialante o é *entre lugares* mais que habitante de *um lugar*.
5. O territorialante é o protótipo de habitante da cidade pós-industrial.

Em nossa proposta, para explicitarmos a pertinência teórico-metodológica da noção de competência estética, recorreremos às ideias de Barbosa (2003). Logo de saída, esse autor nos alerta que o contexto é o de **uma teoria comunicativa da experiência estética** que não se confunde com a teoria da obra de arte nem com uma teoria da recepção ou da produção artística. Seu objeto é antes o devir comunicativo da experiência estética, ou, mais precisamente, o procedimento pelo qual as normas de avaliação – que orientam tanto a produção quanto a recepção das obras – são validadas na prática comunicativa. Essa teoria poderia ser compreendida como uma estética discursiva. Aqui, se fortalece nossa premissa de que a paisagem urbana é uma atmosfera vibrátil portadora de discurso.

Simplemente, não é possível entender ou explicar os gestos físicos e simbólicos que produzem o lugar sem escutar inevitavelmente, por assim dizer, o discurso – o intercâmbio de palavras/o direito de falar e ser escutado, o direito de nomear e aderir o nome, isto é, sem vislumbrar o empoderamento – que está por trás desses gestos e movimentos. O discurso é um componente da força total que transforma a natureza em um lugar humano. Cada palavra e, mais ainda, cada frase, imprime emoção e personalidade e, por conseguinte, visibilidade aos objetos e lugares (TUAN, 2018, p. 112-113). Se nos interpõe o nível da interpretação hermenêutica da paisagem, quer dizer, do tratamento da paisagem como texto com subtextos, cuja trama de significados raramente está clara. Daí, este nosso esforço em apresentar uma proposta de método de investigação para tanto.

Segundo Barbosa (BARBOSA, 2003, p. 38), “competência estética” é, a rigor, uma *capacidade* subjacente “ao processo artístico”. Assim, reconhece-se uma objetividade na experiência estética do “processo artístico”. Essa objetividade é garantida pelo hiato entre a intenção autoral, por um lado, e o contexto da recepção (da interpretação, da crítica), por outro. A objetividade da experiência estética está em que a unicidade da recepção, interpretação ou crítica seja um fenômeno tão *universal e necessário* quanto a inadequação da intenção autoral e a própria obra. Já não se trata de um processo no qual um artista comunica algo de

si a alguém através de uma obra por ele criada, e sim dos diferentes efeitos que uma obra é capaz de gerar por si mesma, ou seja, pela força de sua coesão interna, em diferentes contextos e situações espaciais de recepção.

A competência estética segundo o autor (BARBOSA, 2003, p. 44-45), não se reduz à capacidade analítica de fazer distinções entre ser e aparência, ser e dever-ser, essência e fenômeno, signo e significado: embora sem dúvida pressuponha esta capacidade; seu âmbito realmente próprio está em saber jogar com estas distinções, em lidar com a aparência *como* aparência. A contemplação implica uma atividade. **A contemplação estética atribui liberdade ao contemplado.** Desse modo, a reprodução da sociedade não se dá apenas no âmbito da consciência, mas também – como lembra Herbert Marcuse – no plano dos sentidos.

Vejamos, a seguir, a partir de exemplos empíricos de grafites cariocas, a possibilidade de aplicação de uma hermenêutica da paisagem que contemple ritmos visuais e regimes de olhar de um processo perceptivo por meio do movimento operativo das pequenas percepções inscritas em atmosferas vibráteis. Nessa *démarche*, deslinda-se a competência estética do devir comunicativo do territorialante que experimenta a metrópole decifrando o discurso de suas micropaisagens, isto é, que, então, pratica uma contemplação estética requalificada. O lugar de escuta, no modo destrinchado por Spivak (2010), assume uma principalidade nessa empreitada comunicativa, ao promover a valorização do discurso da estética subalterna. O que se diz e o que se escuta nas *streetscapes* do Rio de Janeiro?

AS MICROPAISAGENS CARIOCAS COMO DISTRITOS ARTÍSTICOS OCULTOS

O grafite é uma intervenção que não está feita absolutamente para permanecer, mas para aparecer.
Massimo di Felice, 2012.

No Morro da Providência, área central do Rio de Janeiro, a arte pública – especialmente, o grafite – vem reinventando a paisagem local, forjando nas paredes das casas,

nas escadarias e muros das favelas verdadeiras galerias a céu aberto, por assim dizer, criando distritos artísticos ocultos, segundo Galdo (2018, p. 18). Nesse rastro, pode-se afirmar que as paredes e os muros grafitados, de um modo geral, tornam-se galerias de arte e distritos artísticos ocultos, Para desvelar tais acervos de arte pública é preciso não apenas reconhecer a audiência, bem como instituir procedimentos para a sua interpretação estética e ética. Como fora ponderado, advogamos que as pequenas percepções e as competências estéticas oferecem à audiência o efetivo potencial para esse desvelamento. Mas quem constitui tal audiência? Decerto, os territoriantes, ou seja, aqueles que percorrem o território da metrópole como usuários dos transportes coletivos e individuais e também aqueles que caminham pelos entornos da metrópole em seus compulsórios ou voluntários deslocamentos cotidianos. Assim, a audiência das *streetscapes* grafitadas representa o público da arte pública; o público decifrador do discurso da paisagem.

No reconhecimento da possibilidade de aplicação de uma metodologia para a interpretação das micropaisagens cariocas – no exemplo da arte pública do grafite – levamos em consideração a proposta do geógrafo Leandro Riente Tartaglia concernente ao que ele denominou de “introdução ao método de análise geográfica do *graffiti*”. Baseado em critérios tais como *i*) capacidade técnica; *ii*) pessoas envolvidas na produção; *iii*) uso de recursos e do tempo; *iv*) grau de normatização e ordenamento, bem como atentando a diferentes regimes de visibilidade, Tartaglia (TARTAGLIA, 2014, 2018) chega a uma classificação que tem num dos extremos a pichação¹⁵ e no outro o grafite institucionalizado. Entre esses extremos, encontram-se os grafites selvagem e domesticado, resultando nesta ordem: pichação/grafite selvagem/grafite domesticado/grafite institucionalizado.

¹⁵ Segundo Di Felice, *a diferença dos grafites, as pichações constituem uma linguagem autônoma* (DI FELICE, 2012, p. 233). Discordamos parcialmente do autor, por considerarmos sobretudo o grafite selvagem como uma linguagem vernacular/autóctone/autônoma. Já para Celso Gitahy, *assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera. Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra* (GITAHY, 2002, p. 19).

Vale ressaltar as distinções entre as modalidades de grafite. O **grafite selvagem** corresponde às intervenções artísticas espontâneas, gratuitas e efêmeras que traduzem a manifestação da ideologia própria de cada grafiteiro/a – sinalizando um certo “ativismo” transgressor – e que se inscrevem em superfícies marginalizadas dos “espaços opacos” contrapostos à centralidade de muros e empenas dos “espaços luminosos”, para empregarmos a nomenclatura sugerida por Henri Lefebvre e adotada por Milton Santos.¹⁶ O **grafite domesticado** é aquele cujas peças artísticas foram capturadas pelo mercado formal de arte ou, mais genericamente, pelos interesses mercantis privados, sendo encontrados nas fachadas de estabelecimentos comerciais, no espaço interior e nas empenas externas de casas e edifícios residenciais refinados e até mesmo em renomadas galerias de arte e museus.¹⁷

O **grafite institucionalizado**, por seu turno, refere-se às criações artísticas de grafiteiros/as contratados/as pelo poder público, como podem ser os exemplos de grandes painéis com conotação da arte muralista do século XX de inspiração mexicana, considerando-se as obras pioneiras de Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Há quem afirme que, à exceção do grafite selvagem, as demais modalidades são “pseudografites”. Esse é o caso de Conceição Maria Ramos (1994) e de Renata Teixeira (2015).

O pseudografite é aquele feito por “grafiteiros não transgressores”, ou seja, por pessoas que realizam suas produções em locais autorizados pela

¹⁶ Para Milton Santos (1994, p. 83), na cidade, hoje, a naturalidade do objeto técnico (...) crava no organismo urbano, áreas “luminosas”, constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas “opacas”. Estas são os espaços do aproximativo e não (como nas zonas luminosas) espaços da exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços da lentidão e não da vertigem.

¹⁷ Jesús Diego denomina essa modalidade de grafite comercial vinculada a um “discurso pictórico institucional”, como podem ser os exemplos da *Union of Graffiti Artists* (UGA) e a *Nation of Graffiti Artists* (NOGA) atuantes em Nova York (DIEGO, 2000, p. 121). Rolnik (2007, p. 117) incluiria essa modalidade na geopolítica da cafetinagem, lançando as perguntas: “Que mecanismos de nossa subjetividade nos levam a oferecer nossa força de criação para a realização do mercado? E nosso desejo, nossos afetos, nosso erotismo, nosso tempo? Como todas essas nossas potências são capturadas pela fé na promessa de paraíso da religião capitalista? Que práticas artísticas têm caído nessa cilada?”.

prefeitura ou pelo proprietário. Os “muralistas não transgressores” apenas repetem as intervenções lúdicas dos grafiteiros, não inovando nem na técnica nem no código (TEIXEIRA, 2015, p. 330).

Evidentemente, em nossa proposta de método, levamos em conta tipologias mais convencionais que buscam distinguir esteticamente os “estilos” que expressam a cultura do grafite. Nesse caso, teríamos: pichação e *tag*; *throw-up*; *street art* ou *pieces*; *stencil*; . O **tag** ou **tagging** é uma assinatura relativamente simples, monocromática, muitas vezes, estilizada por um abreviado traço – um pequeno arabesco – escrito por marcador ou tinta *spray* que identifica o artista (Il. 1a). A **pichação** (para muitos, o pixo) remete-se à escrita de palavras, sentenças ou frases que verbalizam uma ideia ou sentimento, em geral, de protesto (Il. 1b). Os **throw-ups** ou **throwies** são assinaturas mais complexas que os tags, com o emprego de letras arredondadas (*bombs* ou *bubbles* ou balões) e o uso de mais de uma cor em tinta *spray* (Il.1c).

Strico sensu, os termos **street art** ou **piece** ou **masterpiece** reportam-se a assinaturas extremamente complexas, desenhadas diligentemente e com interesse estético explícito, ocupando a totalidade da superfície, utilizando a tinta *spray* e articulando, na maioria dos casos, a escrita com os elementos imagético-figurativos (Il. 1d). O **stencil** ou **stencil art** corresponde à aplicação da técnica das máscaras, como empreendido por Alex Vallauri, o precursor do grafite no Brasil (daí falar-se de escola vallauriana, do estilo das máscaras); o termo *stencil* vem do latim *scintilla* que significa centelha, faísca, *chispa*, e, segundo Guido Indij (INDIJ, 2011, p. 14), junto com os cartazes, os *graffiti* e os *stickers*, reiventam o rosto da cidade com palavras, marcas e desenhos, eles animam e são o cotidiano. (Il. 1e)

Mais recentemente, fala-se em **pós-grafite** ou **neograffiti**. O pós-grafite pode ser considerado um produto híbrido, com novas identificações sociais e o emprego de materiais distintos da tinta *spray*, tais como azulejos, fios de lã, objetos plásticos, pastilhas ceramizadas etc. (Il. 1f)

O movimento pós-grafite é caracterizado por inovações técnicas, materiais e estilísticas que colovam menor ênfase no letrismo (*lettering*) dos marcadores e da tinta *spray* e maior peso em intervenções artísticas de feições variadas na

paisagem cultural da cidade. Diferentemente do grafite, o pós-grafite é tipicamente disseminado por homens mais velhos e por um grande número de mulheres” (WACLAWEK, 2011, p. 29-30).

Muitos pichadores decidiram incrementar suas pichações, fazendo surgir o que se chamou **grapicho** (Il. 1). Os grapichos correspondem à *fase intermediária entre pichação e graffiti, seriam, basicamente, pichações mais coloridas, (...) porém já não eram simples “pichos”, junto com as tais letras (pequenos arabescos grafitados) à base de “máscara” que iam surgindo* (GITAHY, 2002, p. 31). De nossa parte, sugerimos o termo **metagrafite** (Il. 1h). O metagrafite contempla as criações artísticas nas quais se encontra uma figura – que representa o/a grafiteiro/a – com uma lata de tinta *spray*, um pincel ou um rolo de pintura em uso na mão, criando a peça artística que contém a própria figura executora, ou seja, o metagrafite é a livre expressão estética da autorrepresentação. Seria, neste caso, um “egografite”?



Il. 1a, 1b e 1c:
Tag ou tagging, pichação e
throw-ups ou throwies.

Fonte: Fotografias: Ivaldo Gonçalves de Lima, 2020.
Acervo do Autor.





lts. 1d, 1e e 1f: *Street art* ou *piece* ou *masterpiece*, *stencil* ou *stencil art*, pós-grafite ou *neograffiti*.

Fonte: Fotografias: Ivaldo Gonçalves de Lima, 2020. Acervo do Autor.





Il. 1g e 1h: Grapicho, metagrafite.
Fonte: Fotografias Ivaldo Gonçalves de Lima, 2020.
Acervo do Autor.

Para este ensaio, selecionamos um breve catálogo de imagens de grafites das micropaisagens cariocas em suas híbridas modulações, sugerindo, com efeito, a aplicação da metodologia de análise e interpretação até aqui sistematizada para cada uma das imagens selecionadas em todas as galerias.

Grafites selvagens com predominância de *throwies*, *stencils* na Galeria **A**, onde se podem ler, na pequena percepção, as mensagens: “parem de nos matar” e “negra_graffiti” como ações afirmativas, “não desista fácil” e “lágrimas doentes transformam-se em remelas” como estímulos à autovalorização. Lê-se em uma imagem: “autismo não é adjetivo”; em outra imagem, observa-se um pequeno roedor com uma haste tentando alcançar um telefone público, como representação crítica da inclusão/exclusão social na era da informação. Seguem grafites selvagens com *masterpieces* nas Galeria **B**, cuja agenda temática inclui mensagens vinculadas ao reconhecimento do valor e da luta de negros e indígenas, como nas referências à Tia Ciata, à imortalidade da alma e ao fogo regenerador; além de mensagens vinculadas ao discurso da sustentabilidade na luta ambientalista, nas referências ao desmatador em xeque-mate e à biodiversidade representada pelo tucano. Igualmente, vê-se a mensagem de autovalorização: “seja foda”.

Elencam-se grafites domesticados com prevalência de *masterpieces* na Galeria **C**, muitos deles ilustrando a fachada de lojas comerciais, obedecendo a um discurso estético instrumental-utilitarista. Grafites institucionalizados com maioria de *masterpieces* muralistas encontram-se na Galeria **D**, alguns assinados por *graffitistas* renomados como Kobra com seu mural étnico no Porto Maravilha do Rio e o painel dos escritores notáveis em São Luís, capital maranhense, bem como Alberto Serrano com seu personagem Tito na Rua, no painel “Nocautê” no bairro de Copacabana, ambos artistas contratados pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, além da artista RafaMon com seu mural feminista patrocinado pela Condefeeração Brasileira de Futebol (CBF), no bairro de Botafogo. Também elencamos pós e metagrafites

na Galeria E, com destaque para a figura de São Jorge com uma lata de tinta *spray* na mão esquerda e para alguns ladrilhismos.

GALERIA A
CATÁLOGO DE IMAGENS





**ARTE MURAL
E URBANA**

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS

GALERIA B





GALERIA C





ARTE MURAL E URBANA

TRAJETÓRIAS
HISTÓRICAS
E MIGRAÇÕES
TRANSCULTURAIS

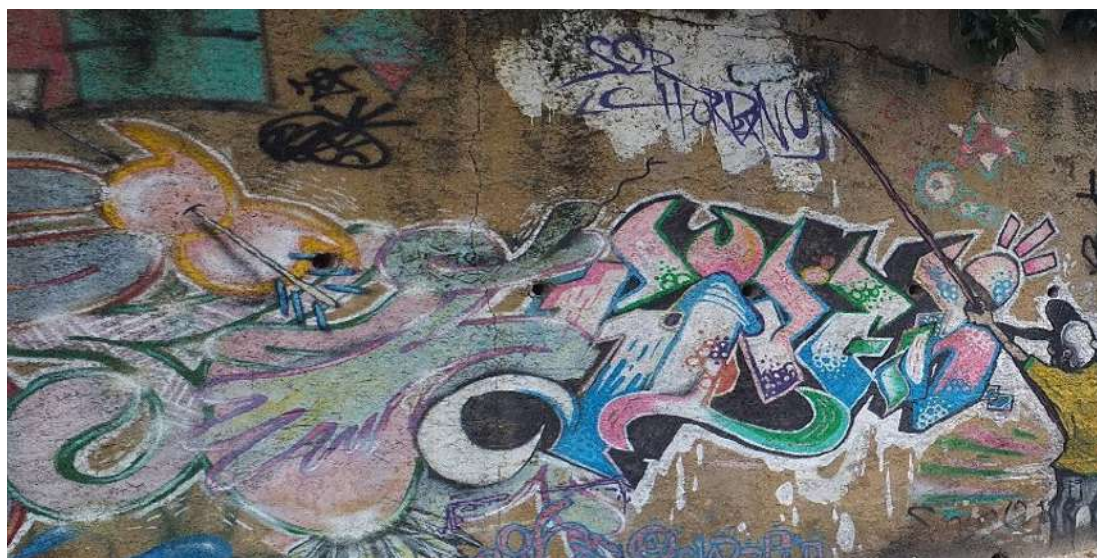


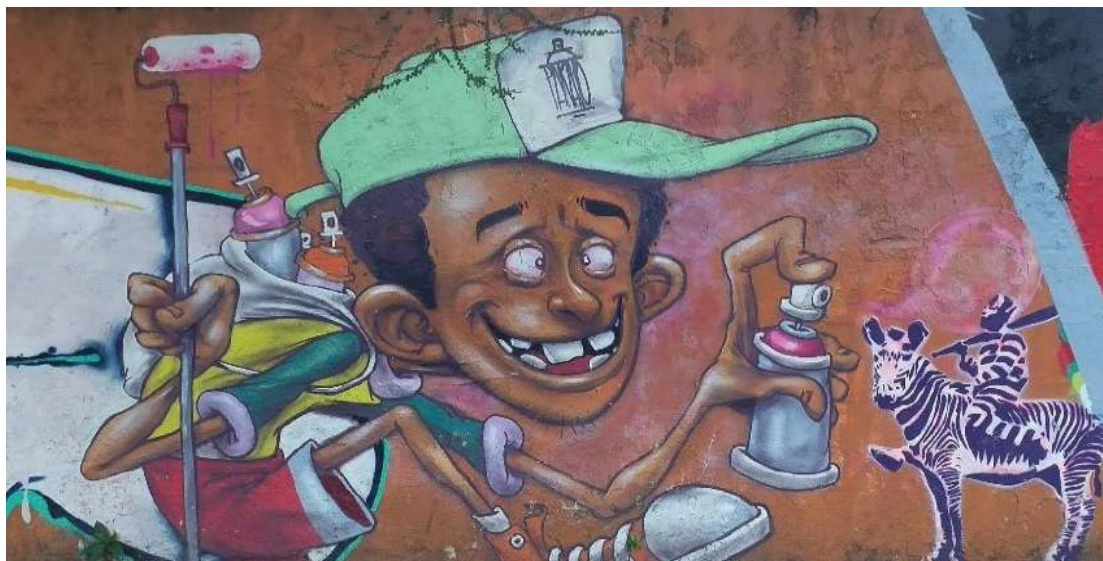
GALERIA D

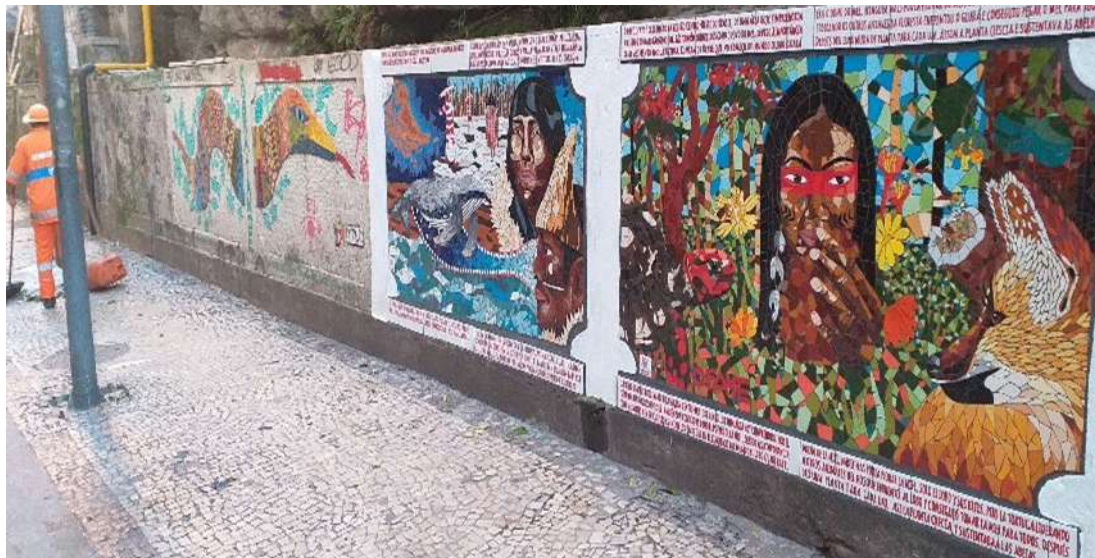




GALERIA E







NOTA CONCLUSIVA: O RESGATE DO ESPAÇO LIMINAR

Para concluir, evocamos o sentido de uma noção especificada por Martin Heidegger: habitar significa preservar. Habitar poeticamente a paisagem urbana significa, então, reconhecer e preservar a dimensão simbólica que a institui; significa ainda, de acordo com Ana Clara Torres Ribeiro, garantir a autonomia simbólica de sujeitos em sua autorrepresentação no espaço urbano. Por isso tomamos as paisagens implícitas, vernaculares ou habitadas, enfim, as micropaisagens urbanas como o contexto socioespacial para o exercício do direito à cidade pelos territoriantes; enfim, como contexto(s) de autonomia. Efetivamente, exploramos rotas metodológicas que revelem e fortaleçam a cidadania praticada na interdigitação estética da geografia urbana com a arte *pública*.

Por conseguinte, neste ensaio, é trazida à baila – como resgate epistemológico – a valorização de um espaço liminar expresso paisagisticamente pela arte pública do grafite. Trata-se de um espaço conceitualmente compatível com o espaço vernacular, aquele da ordem do residual, situado nas margens, como explicitamos há pouco, baseados em Maffesoli. Segundo o geógrafo Angelo Turco (TURCO, 2010, p. 91), essa figura narrativa do espaço, esse estilo de representação espacial ou marco conformacional *é uma espécie de espaço que abriga a liminaridade e que explicita a condição de estar à margem, na interface da ação territorial do sujeito e a da coletividade, entre o ato e a potência, em distintas fenomenologias. Para o geógrafo italiano:*

O espaço liminar é a margem entre a superfície e a profundidade; é a remissão explícita ao caráter semiótico dos ordenamentos e dos eventos geográficos que se incorporam no discurso como epifenômenos (os significados, quer dizer, as representações dominantes) de uma configuração subjacente que espera ser posta à luz (depósito de significados, semiose ilimitada, círculo hermenêutico) (TURCO, 2010, p. 108).

Isso posto, buscamos apresentar sistematicamente uma proposta teórico-metodológica que permita a decifração desse espaço liminar, constituído pela paisagem

visual urbana e pelos grafites que hologramaticamente a configuram. Postulamos trazer à luz essa configuração discursiva da paisagem urbana, prescrutando o depósito de significados e a semiose ilimitada a ela subjacentes. Em síntese, advogamos um compromisso ético e estético com o entorno *vis-à-vis* uma mediação poética. Com o mesmo intuito sistematizador, buscamos implicar numa hermenêutica da paisagem tanto recursos de método, nomeadamente a competência estética e a pequena percepção, quanto expressões artísticas intrínsecas à cultura do grafite. A pertinência dos desdobramentos aplicados dessa proposta firma-se, por fim, como nosso anseio maior. Ao leitor caberá o reconhecimento de tal pertinência. Oxalá!

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, R. Competência estética, consciência moral e linguagem *In*: LEITE, L.; BARBOSA, R. (Org.). *Filosofia prática e modernidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BESSE, J-L. *Ver a terra*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERQUE, A. *Les raisons de paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan, 1995.
- BETTANINI, T. *Espaço e ciências humanas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BRUNET, R. *A et al. Les mots de la géographie*. Montpellier: RECLUS, 1993.
- CAMPOS, L.; PAQUETTE, C. *Arte y cultura en la transformación de barrios populares en América Latina*. IdeAs. Idées d'Amérique, [on line], 17, 2021.
- CARNEIRO LEÃO, E. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 2000
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- CRESSWELL, T. *In Place/Out of Place*. Geography, Ideology, and Transgression. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1996.
- _____. *Geographic thought*. A critical introduction. Londres: Wiley-Blackwell, 2013.
- DELGADO, M. *El espacio público como Ideología*. Barcelona: Catarata, 2001.
- DIEGO, J. Graffiti. *La palabra y la imagen*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 2000.

DI FELICE, M. *Paisajes posurbanos*. El fin de la experiencia urbana y las formas comunicativas del habitar. Córdoba: Universidade de Córdoba/Ediciones del Copista, 2012.

ECKBO, G. O paisagismo nas granes metrópoles *In*: AB'SÁBER, A. (Org.). *Leituras Indispensáveis*. São Paulo: Ateliê, 2008.

FEITOSA-SANTANA, C. Cores comprovam que graffiti também é arte *In*: São Paulo: *Jornal Folha de São Paulo*. Ilustríssima, 27.mar. 2021.

GALDO, R. Cores e formas que a violência esconde nas comunidades. Rio de Janeiro: *Jornal O Globo*, Rio, 09.dez., 2018, p. 18.

GIL, J. As pequenas percepções *In*: Lins, D. (Org.). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005

GITAHY, C. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

GOMES, P. Sobre o lugar da arte *In*: Dozena, A. (Org.). *Geografia e Arte*. Natal: Caule de Papiro, 2020.

GÓMEZ AZATE, A. LONDOÑO LÓPEZ, F. *Paisajes y nuevos territorios* (En Red). Barcelona: Anthropos, 2011.

HAGGETT, P. *The geographer's art*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

INDIJ, G. 1000 Stencil. *Argentina graffiti*. Buenos Aires: La Marca, 2011.

JACKSON, J. *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madri: Biblioteca Nueva, 2010.

JOSEPH, I. *Retomar la Ciudad*: el espacio público como espacio de la acción. Medelhin: Universidade Nacional da Colômbia, 1999.

KLEE, P. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LIMA, I. O gênero da paisagem e a natureza do espaço público: rumo à cidade cívica? *In*: Ferreira, A.; Rua, J.; Mattos, R. (Org.). *Desafios da metropolização do espaço*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

_____. O nome insepulto: da paisagem pós-justiça ao transfeminismo ético *In*: Andrade, R.; Figueiredo, G.; Dillmann, M. (Org.). *Morte, arte fúnebre e patrimônio*. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2020.

_____. A paisagem do cuidado na perspectiva interseccional *In*: Alberto, D.; Andrade, R.; Nino, A. (Org.). *Paisagem e gênero*. Estratégias identitárias e subjetivação de corpos. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2020.

_____. O discurso da paisagem urbana: entre a estética da periferia e a ética territorial *In*: Jacinto, R. (Coord.). *Dinâmicas socioeconômicas em diferentes contextos territoriais*. Lisboa: Âncora, 2021.

MADERUELO, J. *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madri: Abada, 2005.

_____. Teoría contra formalismo. *In*: *Fundación Caja de Arquitectos. Tormenta e impetu/Storm & Stress*. Catálogo da V Bienal Europea del Paisaje. Coleção Arquia/Temas, nº. 29. Madri: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

- _____. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- MIGNOLO, W. *Desobediência epistémica*. Buenos Aires: Del Siglo, 2014.
- MILANI, R. *El arte del paisaje*. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.
- MOREIRA, R. O racional e o simbólico na geografia. In: Souza, M. et al. (Org.). *Natureza e sociedade de hoje: uma leitura geográfica*. São Paulo: Hucitec/ANPUR, 1993.
- MORIN, E. O Método 5. *A humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- _____. *Sobre a estética*. Rio de Janeiro: Pró-Saber, 2017.
- _____. *A aventura de o método e para uma racionalidade aberta*. São Paulo: SESC, 2020.
- MUÑOZ, F. *Urbalización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- NOGUÉ, J. (Ed.). *La construcción social del paisaje*. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.
- _____. *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit, 2009.
- NOVAES, A. Uma geografia visual? Contribuição para o uso de imagens na produção do conhecimento geográfico. Rio de Janeiro: *Revista Espaço e Cultura*, nº. 80, 2011, p. 6-22.
- OSTROWER, F. A construção do olhar In: Novaes, A. et al. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- PAIS, J. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis In: Almeida, M.; Eugenio, F. (Org.). *Culturas jovens. Novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- PISÓN, E. *Miradas sobre el paisaje*. Madri: Biblioteca Nueva, 2009.
- PITÓ, J. El concepto del paisaje y su aplicación en el planeamiento territorial y ambiental In: Lemos, M.; Galvani, E. (Org.). *Geografía, tradiciones e perspectivas: interdisciplinaridade, meio ambiente e representações*. São Paulo: Expressão Popular; Buenos Aires: CLACSO, 2009.
- RAMOS, C. Grafite, Pichação & Cia. São Paulo: Annablume, 1994.
- REGUERA, A. Paisajes inconclusos o territorios expectantes In: *Fundación Caja de Arquitectos*. Tormenta e impetu/Storm & Stress. Catálogo da V Bienal Europea del Paisaje. Coleção Arquia/Temas, nº. 29. Madri: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- RIBEIRO, A. Dimensões culturais da ilegalidade In: _____. *Por Uma sociologia do presente*. V. 4. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.
- RINK, A. *Graffiti: Intervenção urbana e arte. apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade*. Curitiba: Appris, 2013.
- ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.
- ROLNIK, S. Geopolítica da cafetinagem In. *Comissão regional de direitos humanos: direitos humanos o que Temos a Ver com Isso?* Rio de Janeiro: Conselho Regional de Psicologia, 2007.
- ROSE, G. *Visual Methodologies: An introduction to interpreting visual objects*. Londres: Sage, 2001.

- RUSSI, P. *Graffitis: Trazos de imaginación y espacios de encuentros*. Barcelona: UOC, 2016.
- SANTOS, C. *A Cidade como jogo de cartas*. Niterói: EDUFF, 1988.
- SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- _____. *Técnica espaço tempo*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SOUSA SANTOS, B. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TARTAGLIA, L. *Geograffitis: Uma leitura geográfica dos graffitis cariocas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- _____. *A construção do olhar na cidade: graffiti, paisagem e espaço público*. Tese de Doutorado. Niterói: POSGEO/Universidade Federal Fluminense, 2018.
- TEIXEIRA, R. Inscrições em paredes: marcas gravadas sobre a pele da cidade *In: Marqueti, F.; Funari, P. (Org.). Sobre a pele*. Imagens e metamorfoses do corpo. São Paulo: Intermeios, 2015.
- TUAN, Yi-F. El lenguaje y la producción del lugar: un enfoque descriptivo-narrativo *In: Nogué, J. (Ed.). Yi-Fu Tuan. El arte de la geografía*. Barcelona: Icaria, 2018.
- TURCO, A. Figuras narrativas de la geografía humana *In: Lindón, A.; Hiernaux, D. (Dir.). Los giros de la geografía humana*. Barcelona: Anthropos; México, D.C.: Univeridade Autónoma Metropolitana Iztapalapa 2010.
- VALÉRY, P. *Eupalinos ou o Arquitecto*. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- VOGLE, A. *Arte pública*. Manual do Candidato do Vestibular Estadual 2008. Exame de Qualificação, 1ª Fase. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.
- VOLPE, M. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- WACLAWEK, A. *Graffiti and street Art*. Londres: Thames & Hudson, 2011.



BANDEIRA DE MELLO E O PAINEL DA CAIXA CULTURAL

MARCELO SILVEIRA

Desenvolvida no México na primeira metade do século XX, com o intuito de promover a educação popular com mensagens revolucionárias e críticas ao capitalismo, o *muralismo* nunca possuiu uma presença marcante no Brasil. Porém, essa arte aconteceu aqui em um momento em que, o Brasil, atravessava, do mesmo modo, momentos políticos e sociais bastante delicados. Os diversos *movimentos tenentistas* ocorridos nos anos 1920, a *Revolução de 1930*, que derrubou a oligarquia dos cafeicultores, ensejou diversos artistas a procurarem expressar um arte mais engajada com a realidade social e política brasileira. Talvez uma das primeiras manifestações nesse sentido tenha sido a obra de Cícero Dias, intitulada *Eu vi o mundo ... Ele começava no Recife*, de 1926. Com 2,5 metros de altura por 15 metros de largura, ela foi exibida pela

primeira vez no Salão Nacional de Belas Artes de 1931, contudo acabou sendo mutilada¹, já que representava a vida das pessoas hodiernas, com cenas de nus foram por demais escandalosas para aqueles tempos.

Um pouco mais tarde, Emiliano Di Cavalcanti realizou, para o Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em 1929, um díptico denominado *Samba e Carnaval*. Nos anos 1950, Cândido Portinari recebeu a encomenda da criação de um grande painel para se presenteado às Nações Unidas. Foram então confeccionados duas lâminas de 14 m x 9,53 m, representado, cada uma, a guerra e a paz.

Não se pode negar que por suas carreiras estarem ligadas diretamente à arte Moderna brasileira, esses artistas tiveram um amplo reconhecimento tanto da crítica e quanto do mercado. Cícero Dias, Di Cavalcanti, Portinari ocupam diversas páginas de livros e enciclopédias de arte, suas obras alcançam somas vultosas em galerias e em leilões. Entretanto, a arte brasileira possui alguns grandes artistas que não tiveram a mesma projeção, mas realizaram grandes trabalhos em que há uma clara preocupação com a realidade brasileira, sua sociedade e seu povo.

Certamente um nome que merece uma melhor consideração é Lydio Bandeira de Mello. A grandeza do seu trabalho não corresponde com a atual projeção que seu nome tem no cenário artístico nacional, e até mesmo no mercado de arte. Uma notícia vinculada na *internet* em lembrança pelo seu aniversário resume bem essa situação: *Há pouco mais de um mês, Lídio Bandeira de Mello, para muitos o maior pintor brasileiro vivo, completou 83 anos. Não houve matéria. Não houve lembrança. Nada se fez, nada se comemorou*².

Não é o foco deste trabalho tentar explicar o porquê deste esquecimento. Mas é importante ressaltar que não foi devido à falta de produção. Hoje, aos 92 anos, Bandeira de Mello trabalha quase todos os dias, desenhando incansavelmente, com uma energia juvenil, e

¹ Suas dimensões acabaram sendo reduzidas então em três metros.

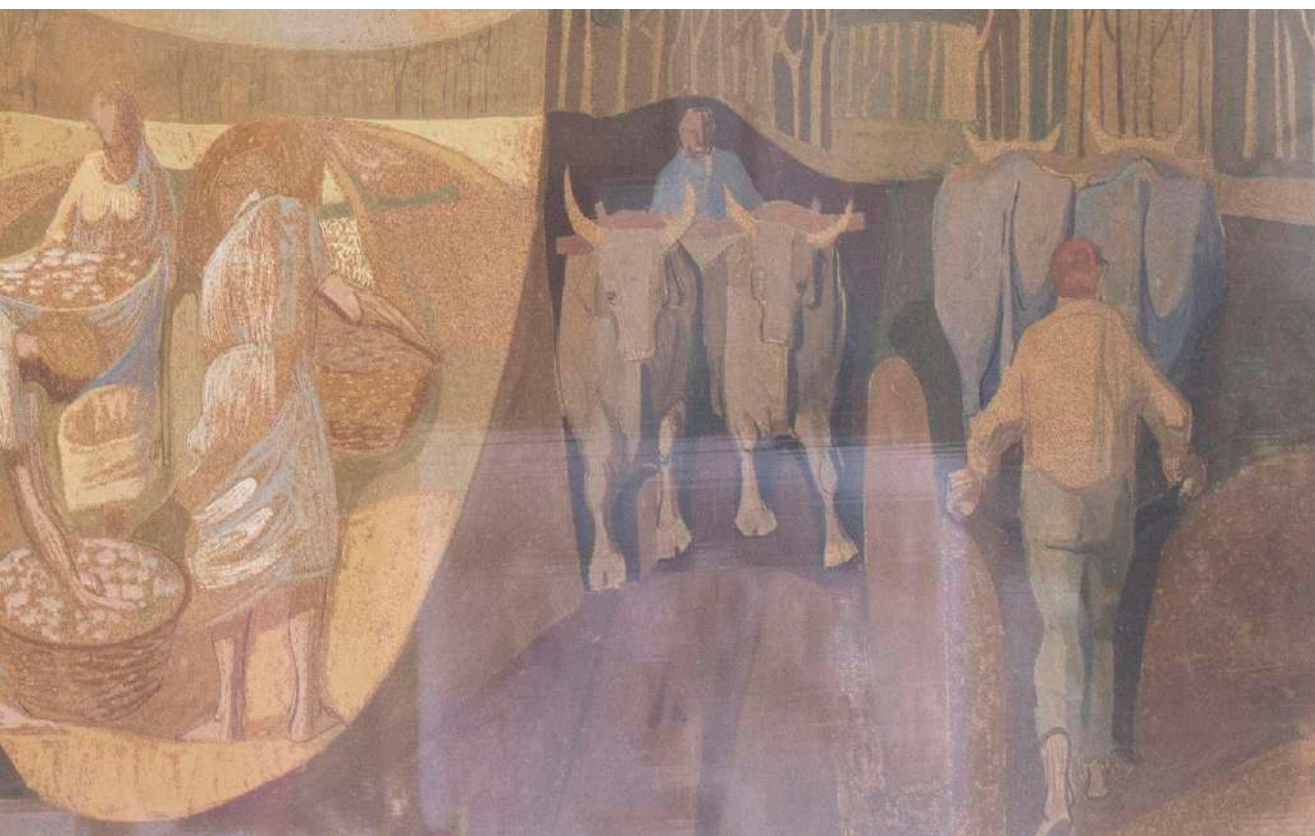
² Disponível em <https://jornalggn.com.br/cultura/a-arte-de-lidio-bandeira-de-mello/>, acesso abril 2020.

certamente ainda pode ser considerado um dos maiores pintores brasileiros vivos. Mas talvez seja importante lembrar a importância de seu trabalho, onde se destaca principalmente o enorme painel que ele realizou há pouco mais de 50 anos. Em 1969, a Caixa Econômica Federal (CEF) promoveu um concurso para a realização de um grande mural em seu prédio recém construído na Av. Almirante Barroso, no Centro do Rio de Janeiro. A concorrência era acirrada, pois além de um grande valor em dinheiro como prêmio, colocaria o artista vencedor em evidência com a possibilidade de transformar sua carreira. O concurso contou inicialmente com 113 inscritos de todo o Brasil. De todo esse número, 33 candidatos conseguiram apresentar propostas a comissão julgadora composta por nomes de relevo no cenário artístico brasileiro, como o pintor e crítico de arte Quirino Campofiorito e o professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes Thales Memória. Estavam também presentes os autores do projeto do prédio, João Alfredo Ortigão Tiedemann e Paulo Cardoso Mourão, além dos representantes da CEF, Max Newton Bezerra e Sérgio Lázaro Dantas.

Depois de um tempo decidindo quem seria o vencedor, através dos projetos enviados por todos os candidatos, Bandeira de Mello recebeu, por unanimidade do júri, o primeiro lugar. O prêmio era, além da quantia de trinta mil cruzeiros, um contrato entre o artista e a CEF para a realização de um trabalho 32 m de comprimento por 8,40 m de altura, dividido em duas placas de quatro metros cada, totalizando uma obra de 268,8m². Toda a obra foi realizada no local em que seria instalado. Prometido para ser concluído em um ano, foi entregue cinco dias antes do prazo final, contando com o auxílio de apenas dois colaboradores.

Neste painel, estão representadas as atividades hodiernas da vida do povo brasileiro: o trabalhador braçal no seringal, no garimpo, a puxar os barcos de pesca, a tanger o gado, ou a simplesmente jogar bola ou a namorar em um banco de praça. Bandeira de Mello afirma que sua intenção era de representar a ligação do homem com a terra, a relação de seu trabalho com o mundo em que ele vive.





Murais da Caixa Econômica Federal. A vida que faz parte de cada um de nós e que é representada de maneira clara e objetiva, em que todos somos capazes de entender o que o Bandeira de Mello quis dizer.
Fonte: Fotografia: Marcelo Silveira, 2021. Acervo Bandeira de Mello.



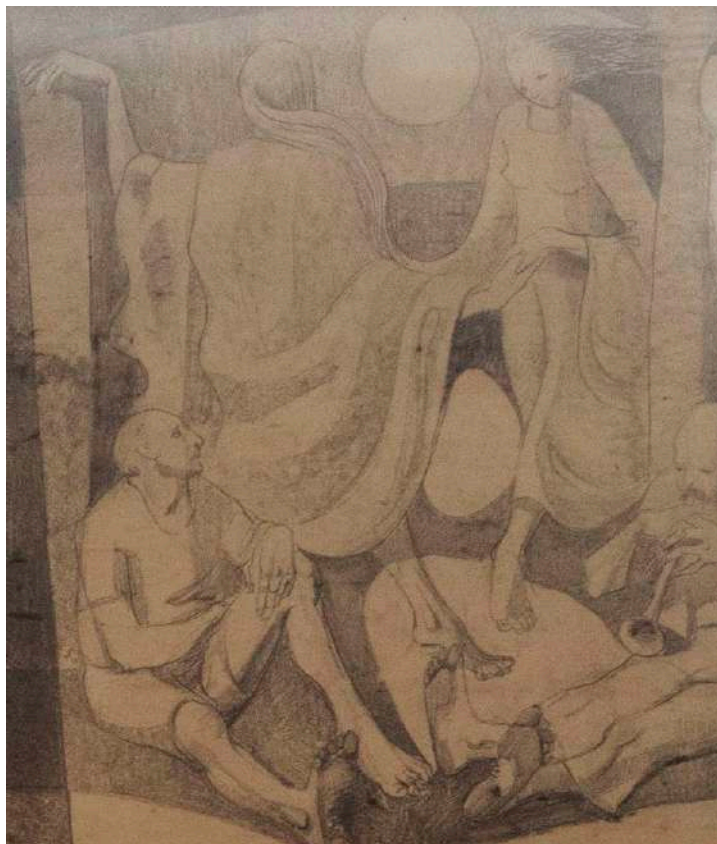




Fragmentos do mural destacados no trabalho de Bandeira de Mello a importância de se falar da gente do povo, das pessoas ligadas a terra, da simplicidade dos pés descalços, das roupas comuns.

Fonte: Fotografia: Marcelo Silveira, 2021. Acervo Bandeira de Mello.





Estudos em grafite do mural feitos pelo artista e o pintor Bandeira de Mello na companhia de seus ajudantes a esboçar o trabalho do mural da Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro.

Fonte: Fotografia: Marcelo Silveira, 2021. Acervo Bandeira de Mello.



O artista, em suas próprias palavras, narra que

O mural não é tão somente um livre jogo de formas, com a única intenção de proporcionar um prazer à vista. Para mim é mais que isto: o muro escolhido como suporte deve ter sua superfície impregnada de força expressiva, rica de apelos visuais e táteis, que reflitam o relacionamento entre o artista e o mundo, e passe a funcionar como uma forma de linguagem. Num edifício público, o pintor muralista tem sua maior oportunidade, e não deve se ater apenas aos aspectos formais, que fazem com que ele guarde respeito aos espaços físicos e psicológicos criados pelo arquiteto, mas que, através destes mesmos aspectos formais, exponha as idéias que julga importantes para a comunidade³.

Não há destaque para a individuação de cada um, o que importa é o grupo, a coletividade. Não há espaço para o abstracionismo, muito embora linhas geométricas coordenem a estrutura da composição de modo muito preciso, o olho percorre o painel como uma história narrada em várias etapas que se juntam harmoniosamente, certamente inspirados no muralismo dos artistas italianos do final da Idade Média e início da Renascença que Bandeira até hoje tanto aprecia e que tanto influenciaram na sua carreira. A expressividade ganha força na medida em que percebemos que as pessoas representadas tem uma escala natural, parece que janelas foram abertas para que pudéssemos olhar o que elas estão a fazer exatamente agora, sem poses, sem afetações, sem perceberem que estão a ser observadas. Tudo se encaixa de modo tão fluido, tão espontâneo que não nos cansamos de olhá-lo repetidamente, sempre a descobrir novos pormenores.

Para esta obra, Bandeira de Mello usou a técnica de têmpera a caseína para esboçar o trabalho e tinta a óleo para os acabamentos, ora usando-a para as transparências ora para o empasto. Com isso ele pôde obter variações de relevo e teve condições, devido à tinta a óleo, de modelar bem os elementos que compõe este painel. Não se pode objetar que devido aos

³ Citado em Rafael Bteshe. Sobre o painel da Caixa. Disponível em <http://www.bandeirademello.art.br/caixa.html>.

tons terrosos transpareça certa melancolia. Talvez, esse painel não seja apenas o retrato do dia-a-dia de pessoas comuns, mas o interior da alma dessa gente que peleja todos os dias ou, como gosta de dizer o artista, para não morrerem.

Rafael Bteshe escreve acertadamente que *a obra é carregada de musicalidade, seja pelas linhas fluidas que lembram o som de um violino, pela cadência de ritmos de cores que lembram tambores, seja pelos contrastes de luz e sombra, que lembram o arranjo de uma orquestra*⁴. Não estaria aí evidente a influência da música que sempre acompanhou Bandeira de Mello? Infelizmente, toda essa obra foi destruída em mais um dos inúmeros incêndios que corroem constantemente o patrimônio brasileiro. O edifício da CEF pegou fogo em 1973, pouco tempo depois da sua conclusão. Nada sobrou do trabalho do artista.

Entretanto, a CEF decidiu contratar novamente Bandeira de Mello para retomar o trabalho e, no ano seguinte, o painel começou a ser refeito, com a ajuda inicialmente de três outros artistas, Pedro Lázaro, Roberto Rocha e Hélio Jesuíno, sendo que, infelizmente, Roberto veio a falecer logo no início dos trabalhos. Dessa vez, como o prédio ainda estava em obras, o trabalho foi realizado no próprio ateliê do artista. Uma tarefa extremamente árdua devido as grandes dimensões da obra. Foram no total oitenta placas de compensado, sendo pintadas seis de cada vez. Depois de terminadas, estas foram alçadas pela janela do ateliê, onde até hoje Bandeira trabalha, para poderem ser transportadas para o prédio da Caixa Econômica.

A pintura é considerada a maior superfície interna ornamentada do país, e uma das maiores do mundo. Sem dúvida uma das maiores obras da história brasileira, não em tamanho, mas em qualidade⁵.

Embora uma obra de dimensões gigantescas como essa se apresente como uma imensa dificuldade para a maioria dos artistas, Bandeira relata sua preferência por obras assim:

⁴ Sobre o painel da Caixa. Disponível em <http://www.bandeirademello.art.br/caixa.html>.

⁵ Rafael Bteshe. Sobre o painel da Caixa. Disponível em <http://www.bandeirademello.art.br/caixa.html>.

Me sinto mais atraído pelas grandes superfícies, mas mesmo quando trabalho sobre formatos pequenos há sempre um certo cunho monumental no meu modo de organizar a composição; é uma tendência natural que não pode se explicada e escapa de certo modo ao nosso controle. Quando planejo uma obra de grandes dimensões, já nos primeiros rabiscos estas características já estão presentes. Isto não impede que em certos momentos eu desenvolva trabalhos menores de cunho mais intimista.

Bandeira de Mello já havia realizado dois grandes afrescos na Igreja Santuário da pequena cidade montanhosa de Poggio Bustone, localizada no centro da Itália, nos contrafortes da cadeia de montanhas que circunda o Vale de Rieti a cem quilômetros de Roma. Essa cidadezinha é famosa por ter, em 1208, abrigado São Francisco, após este com seus companheiros terem realizado uma pregação no vale ali perto. A técnica do afresco não é de modo algum fácil de ser dominada, e mesmo hoje em dia, são poucos os artistas brasileiros que se sentem confortáveis na sua realização. Ainda que exista diferenças significativas entre a pintura mural, como foram as realizadas em Poggio Bustone, e a pintura de painéis, como os da CEF, Bandeira observa que há várias confluências:

Na feitura de um mural ou de um painel muitos aspectos são comuns e estão presentes na preocupação do artista na feitura dos projetos. Ambos são projetados para viver em relação com um espaço físico e cultural, um espaço de luz e onde o espectador usa seu tempo de uma certa maneira. Nos painéis da Caixa, devido as suas grandes dimensões, organizei a composição de modo a permitir três tipos de leitura: de longe as manchas de claro e de escuro garantem a unidade da obra, em uma organização estrutural geométrica-abstrata que organiza a temática como um todo. De fato, para observar o trabalho o espectador tem que caminhar diante dele e então as formas se encadeiam em um ritmo que lembram uma sequência cinematográfica, enquanto o tema se faz presente, de perto é a leitura da textura e das sutis modulações da cor, quase em uma leitura

táctil. Foi um trabalho que exigiu uma grande concentração porque foi pintado no meu estúdio, em módulos, sem que em momento algum eu pudesse ver a obra como um todo.

Em diversas conversas que tive com o artista, questionei-lhe se houve alguma influência de Diego Rivera, ou de algum outro muralista latino-americano e, por conseguinte, mais próximo de nós. Bandeira observa que sua temática é diferente e a forma de organizar o espaço da pintura é totalmente outra. Mesmo sobre o aspecto da comparação das dimensões, para ele essa influência não se deu, pois, ao contrário do México, onde houve um surto de pintura mural, apoiado pelo Estado, aqui isso jamais aconteceu. O governo brasileiro jamais apoiou ou incentivou a realização da pintura mural. Ele ainda complementa que as mudanças da arquitetura moderna foram um fator importante para a diminuição da demanda da pintura mural.

A pintura mural no século XX, com a nova concepção arquitetônica e as novas técnicas de construção, se tornou uma coisa impraticável. A parede perdeu sua função de elemento de sustentação e passou a funcionar como divisor de espaço arquitetônico e foi tanto removível de acordo com o aproveitamento e a destilação dos espaços internos. Além do mais embutidos no seu interior estão os mais variados sistemas hidráulicos, elétricos e de comunicação. Perdemos o sentido do eterno: somos uma sociedade consumista, imediatista. A contemplação de imagem pictórica cedeu lugar ao assistir um vídeo-clip. Não temos tempo de digerir a imagem. A eternidade do afresco cedeu lugar ao painel removível.

Ainda que, infelizmente, tenha sido poucos os trabalhos que o nosso artista desenvolveu com essa magnitude, ele recebeu outras importantes encomendas de painéis. É triste saber que o projeto original da CEF, apresentado por Bandeira de Mello, foi, no final das contas, jogado fora e os painéis separados, ou seja, foram postos em lugares distintos um

do outro, e não, como na ideia original, um sobre o outro, perdendo-se, com isso, a unidade do conjunto⁶.

Em fins de 2021, um representante da Caixa Econômica Federal entrou em contato com o artista, pedindo-lhe a sua anuência para essa instituição pudesse doar o painel para a Escola de Belas Artes. A Caixa Cultural (órgão da CEF) foi fechada em 2020, devido às novas políticas governamentais em relação à cultura e à arte, e, conseqüentemente, precisava desocupar o prédio. Nada mais justo do que doá-lo para uma Escola em que Bandeira de Mello estudou durante seis anos e foi professor por mais de quatro décadas.

O velho artista de certo modo ficou feliz com a decisão, pois a sua grande obra iria pra um local destinado a arte, sendo instalada em um local onde todos possam vê-la. A atual Diretora da Escola, Madalena de Grimaldi, com muita sensibilidade se comprometeu a formar uma equipe de restauradores composta de professores do Curso de Conservação e Restauração da própria EBA e, novamente, reunir os dois painéis em uma única composição, como Bandeira de Mello originalmente os concebeu.

Por outro lado, também não pude deixar de perceber também certa tristeza na voz de Bandeira. O fechamento de uma instituição ligada a cultura e a arte, onde várias exposições de artistas foram realizadas e que se empenhou para ter um painel de grande porte como apresentação de suas instalações, sempre produz um sentimento não muito agradável. Os caminhos e os descaminhos que a arte nesse país percorre foge do controle

⁶ Fiz um políptico para o Banco Bozano Simonsen constituído de quatro painéis que se articulam plasticamente, formando uma unidade e executados em técnica mista de têmpera e óleo sobre madeira. Tomei como temáticas jogos e brincadeiras infantis praticados por nossas crianças nas quatro estações: primavera, verão, outono e inverno. Neste trabalho, representei a primavera por um casal de jovens que brinca despreocupadamente à beira do amor; no verão, um casal maduro desfruta do amor; no outono, o casal espera o fruto do amor e no inverno o amor ainda existe, perdura e que pode ser relido como um todo. Depois deste trabalho pintei outro políptico para uma empresa de engenharia de Belo Horizonte, quando usei como temática a ligação entre o homem e a terra, de onde vem tudo que somos enquanto corpos. Depois pintei um políptico com dez lâminas formando uma divisória retrátil, para uma residência no Jardim Botânico.

do simples cidadão, e também dos grandes artistas. Alguns meses depois de ter sido feita a proposta pela agência do Rio de Janeiro, decisão foi revogada pelo governo federal.

Certamente, a arte de Bandeira de Mello sofreu com os novos posicionamentos governamentais assim como as novas visões sobre a arte. Seu mundo é fruto de uma época em que o artista praticava seu ofício após anos de estudo teórico e de prática, esperando-se dele também o conhecimento da cultura humanista. Haveria então um anacronismo entre sua postura e as novas formas de expressão e entendimento da arte?

Na era do consumo de massa e das novas tecnologias sempre superadas tem-se a impressão que o solo firme se esvai. O aspecto revolucionário que a arte pode ter é, em grande parte, encampado por uma conveniência com o mercado que a torna palatável, e assim mais facilmente vendável. A representação de um mundo mais cruel e contundente ou de um mundo revolucionário, na grande maioria das vezes, não é interessante em uma época de mercados globalizados. O artista brasileiro, e também o estrangeiro, que surgiu nessas últimas duas décadas, possui nítidas expectativas de se inserir nessa globalização. É um mundo sem comprometimento com movimentos de arte, mas que procura o espetáculo característico de uma arte global. Bandeira acrescenta que

Não aceito encomenda que não possam fazer parte de meu projeto artístico considerado como um todo. Também não gosto de trabalhar com prazos estipulados: sem prazos acontece chegar o dia em que eu vou sentir vontade de fazer o trabalho e as ideias surgem naturalmente. Certa vez recebi de um amigo paulista e advogado, homem de cultura, a incumbência de pintar uma “Ceia”, ceia esta que só foi pintada uns quatro ou cinco anos depois. Cada vez menos faço trabalhos de encomenda. Prefiro retratar pessoas que são caras e com as quais mantenho relações afetivas, aí trabalho com liberdade e o retrato ganha força.

Nesse sentido, um artista que não faça da venda seu objetivo precípuo, que tenha um entendimento de mundo formado por um contato direto e intrínseco com a

dura realidade da vida das pessoas e, ao mesmo tempo, com uma sólida formação teórica e cultural, terá melhores condições de escapar das armadilhas e das conveniências que as práticas capitalistas e globalizantes nos impõe, seja para os artistas, mas também para os consumidores e para os fruidores da arte. Claro que não se pode descartar a arte de vários *grafiteiros* que, nos dias de hoje, tem grande relevância em representar, nos muros das ruas das cidades, muito das questões políticas e sociais. São todos esses que inexoravelmente terão condições de apontar novos caminhos para aqueles que são colocados à margem de uma sociedade de consumo.

Assim, ainda que o trabalho de Bandeira de Mello não tenha alcançado o grande estrelato que tantos outros tiveram, pode-se constatar, por outro lado, que ele construiu uma carreira sólida e, em grande parte, reconhecida por muitas instituições e por personalidades da crítica de arte. São diversos prêmios e homenagens recebidos ao longo de sua carreira, além de ter participado de dez coletivas e de oito exposições individuais. Em 1991, Lydio Introcaso Bandeira de Mello recebeu o título de *Cidadão Honorário do Município do Rio de Janeiro*, conferido pela Câmara Municipal.

Aos 92 anos de idade ele acrescenta ainda que
Não, não devia esperar,
mesmo assim sonho,
Sonho em realizar meus sonhos.

Certamente não é a razão e a lógica que movem os espíritos revolucionários que estão presentes nos grandes artistas. É simplesmente a vontade de realizar aquilo que se quer, não importa a que custo, realizar.



@FEYK_JOHNY

STREET ART
SNE PAC

2022
FREEDOM W...

ARTE MURAL EM FLUXOS URBANOS

ANDRÉ BAZZANELLA

Cidades são construídas como paisagens; heranças materiais e simbólicas que formam um patrimônio coletivo, um *continente simbólico de signos e significados históricos e espacialmente localizados que representam um fragmento da totalidade do espaço no qual o tempo, ou a memória, se cristaliza, perpetuando a noção de continuidade* (PAES, 2017). Trabalhar a cidade a partir da idéia de paisagem é, portanto, pensar o sítio como uma síntese de diferentes esforços de transformação sucessivamente significados, interpretados e vividos. Esforços muitas vezes desconexos, destrutivos e antagônicos, em conflito permanente entre si ou, por outro lado, formando um palimpsesto de “impurezas”, esquecimentos, acréscimos e memórias.

Dessa interpretação da paisagem podem-se inferir diferentes maneiras como as comunidades constroem seus espaços urbanos física e simbolicamente, reproduzindo suas formas de vida, identidades, desejos e expectativas de ser. Como afirma Augustin Berque

(2004), paisagem é marca que expressa uma civilização, o testemunho das transformações feitas pelo homem em seu ambiente, mas também é matriz, porque participa diretamente dos “esquemas de percepção, de concepção e ação – ou seja, da cultura – que canalizam em certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza”, um ambiente que constrói e é construído pelas marcas, pela ação e pela idealização dos habitantes de um lugar.

Ao mesmo tempo, em sua permanente transformação espacial e simbólica, há na paisagem a necessidade de referências culturais que permitam aos seres que habitam este espaço dinâmico sentirem-se pertencentes a ele e a um mundo que é sucessivamente representado ao longo do tempo e das gerações. Mais que as marcas e os lugares de memória, é importante, portanto, que os habitantes de uma paisagem encontrem ali os signos de uma continuidade existencial na qual possam se inserir, com o qual possam se identificar como parte de uma comunidade e de uma continuidade que os situe em relação a uma origem – mesmo imaginada – e a um devir esperado. O próprio futuro existe, ou só pode ser percebido, em contraposição ao passado, a mudança em relação à permanência.

Há, portanto, como consequência da experiência de transformação, a necessidade intrínseca de percepção da duração, do pertencimento ao tempo que nos leva ao reconhecimento dos caminhos percorridos e de nossa própria experiência como parte de um todo, parte de uma coletividade que nos supera e que nos dá sentido de existência.

Se a identificação de um bem ou manifestação cultural, como referência estruturante de uma identidade imaginada, é uma ação que fundamentalmente implica, por razões históricas, políticas, estéticas ou ideológicas, no destaque de um bem de um determinado contexto e contínuo espaço-temporal, sua reinserção neste mesmo contexto dá-se não somente como símbolo mas também como “ente” a ser significado. Esta resignificação,

porém, não necessariamente corresponde aos valores que determinaram sua identificação, uma vez que esta está associada a determinadas visões de mundo e ao ethos de determinado grupo social imerso em uma conjuntura específica que determina uma relação particular com a memória e a identidade coletiva; valores que podem não corresponder à experiência e aos valores atribuídos pela dinâmica social que experimenta o espaço cotidianamente.

Assim sua presença passa a ser em si marca e matriz de novos significados, um elemento constitutivo de uma paisagem humana (é algo feito e reconhecido como tal, que remete a um sentido de pertencimento que transcende a própria intenção inicial de identificação), de modo que seu reconhecimento propõe, inevitavelmente, colocar em discussão a relação entre este espaço criado pelo testemunho presente da ação humana pretérita (conjunto de marcas da passagem dos gestos, da corporeidade, da subjetividade e vestígios de uma presença humana ausente do espaço percebido no presente do cotidiano) que desafia o sentido contínuo e natural do tempo.

Se tratarmos das manifestações da expressão humana no espaço construído da cidade, esta mesma relação entre a presença do olhar e a ausência do instante que institui o gesto, cujas marcas são percebidas nos grafismos urbanos, afasta, portanto, o instante da fruição do cotidiano das relações econômicas, sociais e culturais construídas com o espaço a partir de sua significação, ou idealização - institucional ou não – pela sociedade e cada um de seus grupos e interesses, até chegar ao indivíduo como interpretante de sua presença no lugar. (Ils. 1 e 2)

Reconhecer a presença humana através de suas marcas na paisagem significa, portanto, estabelecer potencialmente uma permanente e dinâmica relação dialógica na qual interpretante e signo (da passagem e testemunho do ato) são ambos os polos que mutuamente se interpretam e são interpretados em uma infinita teia de percepções, afetos e interesses que se estendem no tempo e no espaço a partir do olhar: a mais simples experiência do presente. Nesta relação, “estar ali” sempre carrega consigo um “estar além”; próximo, mas inalcançável: o olhar ausente do outro.

ARTE MURAL E URBANA

Il. 1: Centro. Taubaté-SP.
Fonte: Fotografia: Jana Gouveia, 2021.

Il. 2: Copacabana. Rio de Janeiro.
Fonte: Fotografia: Jana Gouveia, 2021.



Neste sentido, a experiência do olhar funciona como a criação de pontos focais de uma paisagem; lugares para onde primeiro ele se dirige e com os quais existe uma relação de estranhamento. As marcas deixadas pela passagem de autores ausentes e desconhecidos tornam-se pontos de referência dos quais podemos fazer derivar um espaço vivido além do presente, as marcas da existência humana pela materialização da passagem do tempo do passado (o momento do ato feito) para o presente (a experiência do olhar e do estar), e do presente para o passado e para o futuro (a continuidade, a dissolução, a substituição). O que ali esteve não está mais, mas permanece em nós através do olhar. Permanecerá também na memória além da ausência, tornando concomitantes tempos e espacialidades diversos pelas permanências organizadas pela atribuição, mesmo que fugaz, de sentidos a espaços vividos.

Nas manifestações expressivas e muitas vezes anônimas que se projetam no tecido urbano construído, o tempo se constitui como paisagem, esperança e representação desta continuidade na qual cada um de nós se insere. Nosso espaço e nosso presente ampliam-se na experiência do Outro que continua em nós enquanto continua em si; como um Outro que não podemos alcançar senão a partir da nossa própria autopercepção do estar em si.

A experiência da cidade, como suporte para a representação e testemunho vivo da subversiva presença humana no espaço público, forma paisagens mutáveis e descontroladas que, no mundo dito “em desenvolvimento”, focando especialmente no caso das cidades brasileiras, confrontam a busca de uma imagem de futuro que nunca chega. Mudar, transformar, crescer, desumanizar, perder as referências. As cidades, se são heranças, nos trópicos parecem tornar-se o pesadelo de um sonho. Concretas, são abstratas, pois não falam da mão que as constrói, do passado que contém e que garantiria a esperança de sua continuidade. Buscam o novo, um “futurotropismo” que desenraiza, desmancha e reconstrói. A cidade desigual, descontínua, permanentemente efêmera que se parece muitas vezes com a cidade percebida por Eça de Queiroz em “As Cidades e as Serras”; uma criação “tão antinatural onde o solo é de pau e

feltro e alcatrão”, essa cidade na qual o humano “aparece como uma criatura anti-humana, sem beleza, sem força, sem liberdade, sem riso, sem sentimento, e trazendo em si um espírito que é passivo como um escravo ou impudente como um Histrião...”

Apesar disso, ou por conta disto, é nessa cidade desencantada de seus sonhos, porém, que encontramos com mais força a multiplicidade de expressões, ferindo ou ressignificando muros e espaços, em uma tentativa permanente de afirmar-se humana; transformando seu caos em uma rede neural de múltiplos testemunhos que nos remetem aos labirintos de Oiticica, *a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal seu caráter vital* (OITICICA, 1986, p. 29). Mas ao contrário de tender a “organificar o espaço de maneira abstrata”, a marca concreta da expressão humana faz trazer o espaço abstrato da cidade imaginada para o espaço real da vida que habita a sua anonimidade. A experiência da cidade passa a servir, então, de suporte para a representação e testemunho vivo da subversiva presença humana na coletividade amorfa.

Esta presença marca a transformação desta abstração de muros vazios, “cegos” por definição, ao abrigarem a memória de gestos que se tornam olhares e que nos situam frente a eles, nos colocando dentro de um espaço dessignificado de sua normalidade invisível e abstrata. Muros, portas, janelas, pessoas, cotidianos que nos circundam como entes invisíveis, se fazem presentes quando são confrontados com a ferida causada pelo gesto expressivo, aparentemente espontâneo, desinteressado e inusitado, que transforma o próximo comum na distância de um desconhecido que está sempre além, em outro tempo e lugar, invisível e inalcançável, mas ao qual podemos nos unir pela nossa ineludível semelhança de entes que compartilham a capacidade e a necessidade de significar; pois, *consistindo o próprio do gesto humano em significar para além de sua mera existência de fato, em inaugurar um sentido, segue-se que qualquer gesto é comparável a qualquer outro* (MERLAU-PONTY, 1984). Deste modo “formam todos uma única sintaxe, que cada qual é um princípio (e uma sequência),

que, por não estar, como o evento, exaurido em sua diferença e para sempre concluso, prenuncia uma sequência ou reincidência”.

Disto decorre que cada gesto percebido através das marcas de sua passagem pode fazer-se “sentir além da simples presença e mostrando-se por isso aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão”. Desta forma a presença é criada pela ausência, o espaço percebido pelo sentimento de pertencimento a uma heterotopia, uma vez que ele contém em si uma dualidade entre o olhar presente e o ato passado que podemos fazer corresponder ao *espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho* (FOUCAULT, 2013).

É esta cidade significada através de mãos estranhas que nos olha e frente a qual criamos a noção de uma distância entre o que significamos e o estar no espaço, remetendo à relação entre uma cultura do sentido e uma cultura da presença (GUMBRECHT, 2016, p. 106), onde autoreferência humana centrada no pensamento e no hábito é transportada para a referência do corpo através da perpetuação do ato, cristalizado nos sinais de outras presenças invisíveis que nos acompanham e que se materializam como indivíduos imaginados pelas marcas de sua ausência.

Cria-se, portanto, um espaço projetivo de ampliação do presente em outros presentes, situados no passado e em devires possíveis, cujas passagens são marcadas pela fugacidade do ato perdido de sujeitos que transcendem o instante de nosso olhar.

É importante, pois, entendermos como a manifestação mural incorpora outras temporalidades à temporalidade linear dos sentidos. Ao surgir, impregnando a paisagem de instantes, a temporalidade do criador ausente se manifesta primeiro no espectador fortuito. A ausência do instante do ato passa a falar da permanência criativa em outros espaços e lugares, ao passo que o ato feito permanece cristalizado para a sucessão de instantes em que será pela primeira vez fruído, um olhar inaugural, ou novamente ressignificado em cada olhar

que lhe é dirigido ao longo de sua permanência e perda. Sendo fruído impregna o observador, que se prolonga através da marca ao universo de um corpo alheio no qual pode se projetar como um diferente, um efeito de estranhamento no espelho que o leva à significação de sua própria presença.

Esse sentimento pode multiplicar-se em centenas de olhares, tornando-se impossível mensurar a quantidade de vozes que se representam dialogicamente na paisagem urbana. Mas aos poucos o efeito se desfaz. As tintas desbotam, as paredes descascam, outros instantes vêm superar o anterior. A cidade abstrata vai retomando sua feição de totalidade, natureza em cuja temporalidade concreta se dissolvem as ruínas das marcas da passagem dos atos humanos e seus significados. Talvez uma bem intencionada prefeitura venha mesmo a limpar a cidade das cicatrizes que as vidas e as temporalidades humanas deixam. Os muros voltam a ser abstratos, limites significados, passando a ser novamente desafio para a expressão da concretude da presença e do gesto.

A referência permanece a mesma, como a representação do sagrado, o ritual remete à perpetuidade. Nos muros, a repetição do gesto, sua temporalidade, sua dissolução na matéria remetem sempre ao mesmo referente: o ato. Ou seja, o efêmero é o modo como se materializa uma permanência do referente. Através da percepção do ato, a cidade se torna um corpo penetrável aos sentidos. Há no ciclo infinito de criação, percepção, recriação e finitude um paralelo da própria existência, dando sentido àquilo que é a essência da intervenção concreta do gesto no espaço abstrato dos significados, formando o que podemos caracterizar como uma estética própria, uma estética do efêmero, uma Estética da Dissolução.

Podemos identificar diferentes aspectos em conjuntos distintos entre o que chamamos genericamente de arte mural. Certamente todas as marcas feitas na cidade influenciam diretamente na vivência do espaço. No entanto, podemos perceber que existem intervenções que buscam integrar-se ao ambiente construído, e que são diretamente destinadas à fruição estética. Estes murais, obras de arte (no sentido estrito de objeto que,

mesmo portadores de significado político, crítico, social ou moral, têm na construção de um espaço esteticamente fruível parte essencial de sua realização), dão significado ao espaço construído, vocacionando-o para uma determinada vivência. Estes murais, muitas vezes assinados e mantidos pelo poder público ou particulares são referências reconhecidas no espaço urbano. Estas obras integram-se à cidade construída ideologicamente. Não por acaso tendem a ser percebidas como parte de projetos de qualificação de áreas consideradas degradadas ou de menor valor arquitetônico. (Il. 3)

Outras intervenções vêm justamente em sentido contrário, na busca de fragmentação do espaço significado, na mensagem hermética, fechada e excludente dirigida tanto a determinados grupos específicos que nelas se reconhecem e que, portanto, saem da anonimidade para colocarem-se em confronto entre si ou com o conjunto da sociedade. Esta vê seus espaços consagrados ou plenos de significação em disputa, até mesmo aqueles destinados à fruição estética através de manifestações legitimadas. Normalmente percebidas como atos de vandalismo, estas intervenções são códigos que trabalham em um espaço paralelo ao legítimo, como um desafio que pretende afirmar sua existência para si e para os outros, apresentando-se muitas vezes como algo que parece impossível, assumindo mesmo o risco como forma de existência e afirmação. Trata-se de uma manifestação que se percebe e assume sua marginalidade frente à dita normalidade, uma forma de resistência que afirma a existência.

Podemos falar também de um conjunto de manifestações que se apresentam como mensagens. Dizeres são estampados nos muros com diversos fins, muitos deles com a autoria reconhecida, como vemos em casos como o do Profeta Gentileza, no Rio de Janeiro que, não dispensando a identidade do realizador, incorpora-se ao espaço, acabando muitas vezes por assumir o papel de obra acabada. Em outros casos, porém, estas mensagens estão diretamente ligadas a um evento, uma situação, e não se pretendem permanentes, pois assumem um papel social (político, religioso, comercial) considerado como de conscientização ou informação. (Il. 4)



Il. 3: Praça da Eletro. Taubaté-SP.
Fonte: Fotografia: Jana Gouveia, 2021.

Il. 4: Frida, Copacabana. Rio de Janeiro.
Fonte: Fotografia: Jana Gouveia, 2021.



Estas mensagens não se destinam ao espaço, mas à sociedade, tendo seu sentido diretamente ligado ao que é apresentado. Trabalham diretamente com um campo de significações socialmente inteligíveis, ao contrário do conjunto anterior. Destaca-se aí o trabalho com o texto ou a associação texto-imagem. Neste campo se sobressaíram em determinados momentos da história os cartazes como forma de expressão, muitas vezes, mas não só, com cunho político. Apesar de sua efemeridade, que levou ao desaparecimento após o momento ao qual se referiam, muitas destas expressões permaneceram na memória, em reproduções ou em alguns exemplares que, subtraídos ao contexto para o qual foram criados, são atualmente considerados como valiosos testemunhos da história e dos costumes.

A arte mural, porém, em suas diversas formas dificilmente pode ser enquadrada em uma categoria específica. Ao contrário, muitas vezes tem diversos aspectos misturados que podem variar não somente de sua finalidade, mas também das aspirações dos realizadores, abrigando também expectativas pessoais que se revelam nas formas das manifestações. Podemos dizer que sob a camada mais visível da Arte Mural existe um universo. Mas nos interessam especificamente aqui as formas de intervenção que existem na anonimidade (desejada ou não), favorecendo a surpresa, implicando na evidência da presença do olhar das pessoas com quem dividem o espaço. Falamos especificamente de manifestações como o Stencil, o chamado *Lambe*, e determinadas formas de Grafite.

Integrando-se ao espaço da cidade, como as outras intervenções, estas últimas têm no efêmero sua principal característica, sem ser herméticas, dialogando com o universo simbólico comum, mas não pretendendo explicitamente (se bem que seja uma de suas características) apenas a fruição estética. Conectadas diretamente ao cartaz, o *Stencil* e o *Lambe* comportam uma intenção explícita de transformar o espaço urbano em algo esteticamente fruível, mas também jogam com a individualização do observador ao apresentar-se em uma escala que se incorpora ao trânsito comum das cidades e da multiplicidade de outras manifestações que

derivam dos conflitos em torno do espaço. Ao mesmo tempo, assumindo sua marginalidade, elas dissolvem-se anonimamente no tempo, em uma Estética da Dissolução que incorpora o próprio movimento de fluxo, e um “tempo natural” da matéria, sendo a sucessão de criação e dissolução a própria representação de sua duração. (Il. 5)

Se existem, como propomos, formas de manifestação que pretendem, muitas vezes com o apoio do poder público, transformar o espaço construído, ao passo que outras pretendem disputar ao poder público e à sociedade o espaço ao representá-lo como espaço de conflito; este conjunto de intervenções que se situa entre todas as outras tem sua permanência na passagem, na multiplicidade de olhares anônimos, na surpresa e na constante dissolução e reconstrução, apresentando o espaço da cidade como fluxo contínuo de passagens, presenças, ausências, representações e dissoluções humanas que se integram na experiência do espaço como manifestação do tempo.

São manifestações em trânsito entre autoria e anonimato, disputando e integrando o espaço, manifestações que não se atém ao evento, à mensagem, mas trabalham justamente com a expectativa da seqüência e a reincidência que inspiram e que se fundam em sua efemeridade combinada de fatores antrópicos (como sobreposição de outras intervenções, poluição ou “limpeza do espaço”), materiais (decomposição do suporte) e naturais (clima) que acrescentam à obra significado ao invés de subvertê-lo.

Esta sucessão permanente estabelece um fluxo paralelo ao fluxo de pessoas, trânsitos e significados que caracterizamos como vida urbana, como uma circulação vital sob a pele visível da cidade, humanizando-a e trazendo à vida a percepção como instrumento de reexistência e permanência, criando outros sistemas de referências centradas no olhar e na experiência do espaço como um todo fragmentado não anônimo que disputa seus significados subjetivos com a natureza totalizante do ambiente.



Denda

Jaguar

REFERÊNCIAS

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: Elementos da problemática para uma Geografia Cultural *In: Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

FOUCAULT, Michel. *De espaços outros: Estudos Avançados*, 27 (79), 113-122. Recuperado de [HTTP://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705](http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: /Contraponto: E. PUC-Rio, 2010

MERLAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *In: Textos escolhidos: coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

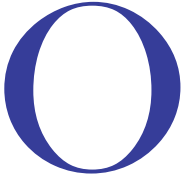
PAES, Maria Tereza Duarte. Paisagem cultural e patrimonialização contemporânea da Cultura: apontamentos geográficos. *In: Anais do 1º Colóquio Ibero-americano: Paisagem cultural, Patrimônio e projeto*. Brasília, DF: IPHAN; Belo Horizonte, MG: IEDS, 2017.

QUEIROZ, Eça. *As cidades e as serras*. Rio de Janeiro, RJ, 1969.



A POÉTICA DA ARTE MURAL NA PROCURADORIA GERAL DO ESTADO-RJ E SEU RESTAURO – CRÍTICA E ÉTICA PATRIMONIAL

RUBENS DE ANDRADE | ALDEMAR NOREK

 presente trabalho busca situar a *poiesis* dos três murais produzidos por Raimundo Rodrigues e Júlio Sekiguchi; amparados em releituras da tradição, colagens, recriações, desenvolvem uma crítica ora contundente, ora sutil da vida urbana, criando no espectador deslocamentos induzidos que reforçam os aspectos subliminares com que tais intenções são alcançadas. A discussão também se debruça sobre o processo de pesquisa histórica e de restauro das obras murais da Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro (PGE-RJ), ocorrido entre 2015 e 2016, que merecem especial atenção por suas implicações artísticas e políticas na cena cultural local. A primeira parte do trabalho, de viés teórico, tem por objetivo situar a obra dos artistas no contexto contemporâneo, e fundamentar a relevância do trabalho de restauro necessário às obras. A segunda parte descreve os trabalhos de restauro empreendidos no âmbito de uma parceria entre a PGE-RJ

e o Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas da Escola de Belas Artes da UFRJ. Deste modo, por suas duas abordagens complementares, o presente trabalho oferece algumas reflexões sobre proteção, conservação, restauração, preservação, reabilitação, revitalização de murais urbanos, portadores que são de referências simbólicas relativas à identidade, e à memória da sociedade carioca, em particular, e da brasileira, de um modo mais amplo.

ARTE MURAL, PROJETO DE RESTAURO E TRANSMUTAÇÕES NO MUNDO MICROCÓSMICO DA ARTE URBANA

Como amplamente sabido, diversos são os modos e formas de preservação de objetos artísticos. Desde uma simples limpeza a reconstruções simbólicas, as ações devem basear-se em técnicas e conceitos. Por extensão, há reflexos tanto no processo histórico de construção das obras quanto no contexto do restauro a que elas foram submetidas: em ambos os sentidos afirmamos que as implicações acima mencionadas estão presentes na ressignificação dessa arte posta no espaço público.

Por outro lado, não podemos ignorar o campo de imprecisões que surge a partir dessas análises, uma vez que nossa opção conceitual considerou pensar o objeto e o próprio recorte temático da discussão frente às demandas, tensões e complexidades específicas de uma manifestação que transita por distintas camadas do tecido social. Se ganha tessitura e densidade ao compreendermos tanto pelo *modus operandi* das artes, como por uma experiência sociocultural que, por sua vez, constitui-se espontaneamente através de distintos atores sociais.

Os sujeitos, seduzidos pelo desejo da representação ou capturados pela possibilidade de revelar mundos possíveis que só existem na sua imaginação, são materializados na monumental tela branca que são os muros da cidade, dispositivos à espera de quem os acione com seu gesto.

No que se refere à intenção de preservar e restaurar as três pinturas murais originais nos é posto um dilema: *preservar ou encobrir as marcas deixadas pelo tempo?* Baseado na

história, na ética e na estética do restauro¹, cujos conceitos como autenticidade², legibilidade³ e reversibilidade⁴ são premissas estruturantes, o processo de restauro referente aos três murais ainda desconhecidos por grande parte do público carioca (e, por isso, mais ainda pelo resto do país) constitui-se em história para ser contada e em processo para operar reflexões, seja pela perspectiva da própria dinâmica que se instaura de dentro para fora pelo projeto gestado para o resgate das obras, seja pelo processo em si, somos confrontados com uma dinâmica cujos conceitos, práticas, competências, obstáculos, iniciativas de ordem e interesses diversos, sob o ponto de vista do resgate da obra em si e da gestão, não se ergueu como via uníssona ou instância autônoma que visava, estritamente, o resgate das três obras.

Mas as questões anteriores a tais contradições ainda persistem e, mais, ampliam-se no horizonte de entendimento do processo, na medida em que determinam a sua gênese. Por que restaurar estes murais? Qual a relevância que essas obras possuem? Como elas traduzem na temática pictórica escolhida (e no próprio processo de sua concepção) camadas de espaços e tempos históricos que desvelam valores da cidade? É verificável um campo de interferência instaurado entre as obras e o olhar do fruidor e, por fim, a ordem de sua imanência determinando a sua permanência? Partindo da constatação de que pinturas murais em espaços urbanos quase sempre são efêmeras, há que se considerar que esses três painéis persistem e resistem há mais de trinta anos, o que se apresenta como um dado difícil de ser ignorado.

¹ *Carta de Atenas* (1931); *Carta de Atenas* (1933); *Carta de Veneza* (1964); *Carta do Restauro* (1972); *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi e, a mais recente *Teoria contemporânea da restauração*, de Salvador Muñoz Viñas.

² *[...]só é possível resgatar a autenticidade do que é presente no objeto, pois é o único estado real e verdadeiro que pode ser atingido. O restante é testemunho de sua história, pois o estado autêntico está embutido em cada tempo com a alteração dos materiais e a pretensão do artista* (MUÑOZ VIÑAS, 2004, p. 83-96).

³ *[...]a restauração não pode restituir a legibilidade do objeto, mas privilegia uma das possíveis leituras em detrimento de outras* (MUÑOZ VIÑAS, 2004, p.117).

⁴ *[...]dificilmente pode-se optar por materiais que sejam totalmente “reversíveis ou irreversíveis”* (2003, p.109). A reversibilidade de um material depende de muitas circunstâncias alheias ao produto usado, sendo mais prudente pensar em termos do “grau” de reversibilidade que um determinado material tem ao ser aplicado mediante o processo em um objeto específico (MUÑOZ VIÑAS, 2004).

O contexto do restauro guarda certo grau de polêmica, sendo esse um dos motivos que as decisões, teóricas ou técnicas, não podem ser tomadas sem o necessário embasamento. Atrelada à demanda do restauro, a própria vivência em que a obra está circunscrita – que remete não só à sua origem *in situ*, mas ao seu papel perante a sociedade e a história do local – precisa ser estudada. Por isso há um constante debate que envolve não só estudiosos do assunto – profissionais da restauração e historiadores –, como também as palavras do governo e da população que interferem, em maior ou menor grau, na decisão.

Para além dos aspectos inerentes às obras murais, surge a necessidade de incorporar outra camada à presente narrativa que, sob certo ponto de vista, apresenta-se transversal à própria obra de restauro a que os painéis foram submetidos. Estamos nos referindo a uma outra ordem discursiva que reflete o próprio *status quo* da arte urbana ou, dito de outro modo, como uma parcela de cidadãos e gestores públicos tratam a arte pública que movimenta o debate artístico-político no país. Isso se deve principalmente a ações controvertidas que surgem a partir de políticas de “ordem urbana” que parecem ignorar que manifestações artísticas e socioculturais têm uma de suas matizes firmadas na plena autonomia do sujeito – aqui, no papel de cidadão que dialoga com a *polis* – que se apropria de muros e empenas na cidade e neles materializa ideias, a partir de tintas e formas que traduzem modos de ver o mundo e com ele dialogar.

O atual panorama da arte urbana no Brasil, pautada pela prática do grafite ou da pintura mural, é possível entrever a subtração do diálogo entre aquele que deixa sua marca na cidade, seja figurativa ou abstrata; e aqueles que, talvez por estarem despossuídos de instrumentos estéticos e de habilidade no olhar, não encontram meios para decodificar o que foi construído pelas cores e pelo conteúdo que caracterizam essa espécie de tatuagem urbana.

Em análise preliminar, suspeitamos que o não reconhecimento de pinturas murais, e as narrativas que elas trazem, por um lado, sinalizam um exercício gráfico vulgar e uma prática condenável de “poluir” o ambiente urbano. A manifestação pictórica interpretada

como “efêmera”, gera leituras diversas que por sua vez, tendem a esvaziar o potencial ideológico e o vigor estético que essas imagens multiformes-multicoloridas têm a oferecer ao cotidiano da vida urbana. O conteúdo e a estética materializada nessa experiência visual potencializa a reflexão e pode mover nos concidadãos, sensações que nem sempre possui determinada hermenêutica, mas a nosso ver, são capazes gerar afetos, criar empatia causar estranhamentos. Esses transmissores de ações se instituem na relações interpessoais e igualmente, estabelecem-se como lugares políticos no tecido urbano.

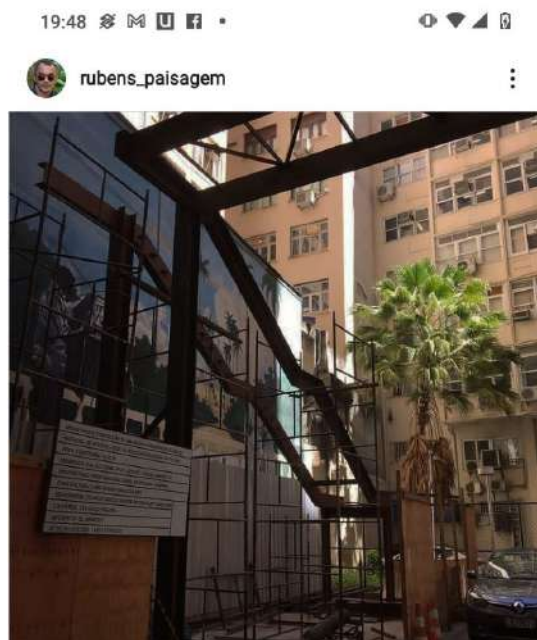
Para justificar tal premissa, parece-nos oportuno trazer para o debate dois exemplos que nos ajudam a dimensionar o que foi anteriormente indicado. O primeiro deles refere-se a um dos painéis que esse artigo trata, pertencente ao *Projeto de restauro das pinturas murais da PGE-RJ*, proposto por essa instituição em parceria com o Grupo de Pesquisa Paisagens Híbridas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). O fato: praticamente um ano após o início dos trabalhos que envolvia pesquisa histórica e o próprio restauro, a obra foi descaracterizada por conta de uma decisão unilateral do Setor de Arquitetura da PGE-RJ, que projetou uma escada de incêndio em frente ao mural. (Il. 1)

Desse modo, a Instituição, ao não intervir na ação deste setor, desrespeitou não só o próprio processo de resgate do painel em si, que a mesma havia aprovado e patrocinado, como o Departamento de Arquitetura, que em tese deveria resguardar o patrimônio que tem por objetivo zelar. As qualidades estéticas e a forte presença desse elemento de arte urbana em um espaço que se mostra carente de inspiração artística. A estrutura de ferro embotou não somente um projeto em andamento, mas também os conteúdos da obra, que os artistas plásticos que a conceberam lançaram como propostas à visão do fruidor da obra como todo. Neste Sentido, incidiu-se um ferimento de morte um conjunto pictórico que não apenas humanizava, mas também, oferecia àqueles que por ali passavam o pensamento transfigurado em *poiesis* de formas e cores. (Il. 2)



Il. 1: Desintegração do Projeto a partir da construção da escada de incêndio concebida pelo Departamento de Arquitetura da instituição. A ausência de percepção quanto ao valor do Mural 3 (M3) sabotou o desfrute estético do passante e o resgate de uma obra de arte urbana.

Fonte: Fotografia: Rubens de Andrade, 2017. Acervo do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas, 2016.



Curtido por **sylviaribeirocouthino** e outras 6 pessoas

rubens_paisagem A escada no Prédio da PGE continua. Vale lembrar que a Escola de Belas Artes, através do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas firmou uma parceria para o resgate das obras de pintura mural que há mais de três décadas se encontram no local. O exótico nesse enredo é que a mesma instituição que deu bolsas para os nossos alunos de História da Arte, Conservação e Restauro e Pintura, é a mesma que implode seu próprio patrimônio artístico. como explicar tal contradição?

3 de abril de 2017 • Ver tradução



Curtido por **olivetreedoug** e outras 10 pessoas

rubens_paisagem Desbotamento-arte... Triste fim do trabalho dos Artistas Júlio Sekiguchi e Raimundo Rodrigues... Sobreviveu por mais de 3 décadas... mas parece agora sabotado por uma escada que "salva vidas"... seria a única opção? Desrespeito aos artistas e ao patrimônio artístico dá instituição. De que são feito os projetistas que ofereceram está solução? Onde está o brilhantismo daqueles que sabem conduzir projetos, a astúcia de quem dá o salto e ensaia uma pirueta no ar? Nem o dueto básico forma e função parece que foi solicitado na hora deste projeto... Como consultor do projeto de resgate dos painéis... lamento. #arte #urbana #art #city f....ram Tudo!

6 de abril de 2017

Il. 2: Manifestações de inconformismo e crítica, através de postagens no *Instagram*, considerando as medidas tomadas pela instituição que embargou de forma silenciosa o projeto de restauração do mural M3 da PGE-RJ, deflagrando desse modo a inviabilidade do término do projeto por "perda de objeto" do Mural 3 (M3), por impossibilidade técnica e ideológica de finalizar a obra.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/BSkDxXSj9gP/?igshid=MGMzMDdjNjc%3D>. Acesso. 15.out.2022.

O segundo exemplo refere-se ao emblemático apagamento de pinturas existentes em muros e vias expressas da capital paulista proposto pela Secretaria de Obras Públicas de São Paulo. A tinta cinza usada para encobrir as pinturas, além de sacrificar a multiplicidade de formas que ali existia, asfixiou ideias e apagou de uma só vez “mundos imaginários possíveis”, paisagens inusitadas que o olhar difuso do passante descortinava diariamente.

As pinturas, concebidas de forma espontânea, confrontaram-se com a implementação de uma matriz de ordem pública⁵ que colocou em xeque um processo político-social de apropriação da cidade; uma experiência que ao longo de sua trajetória foi marcada por movimentos sutis que envolviam interesses de diferentes grupos sociais, levados por medidas pré-definidas ou ações voluntárias e, por assim ser, emergiu híbrida, tornou-se uma fonte de inventividades, uma pulsão criativa sem hierarquias ou direções pré-estabelecidas por um Estado, uma corporação ou um “rito artístico da vez”

Na modulação errática e autônoma foi definida uma dinâmica rotina visual que simultaneamente seduzia olhares, sentidos, surpreendia e encantava a vida na cidade. Mas, por outro lado, também era lida como poluição visual e um exercício fácil e corriqueiro de desqualificação de um ambiente urbano já tão empobrecido em sua cultura artística e visual – e que, no limite, reflete um ambiente social em que o par estética-política não é apreendido. Talvez a polarização política que definiu esse debate não seja o centro da questão em si, mas certamente oferece um combustível potente para a discussão de temas em diferentes perspectivas no e estudo da arte urbana em um campo ampliado.

Se a cidade ficou mais embrutecida ou menos democrática com a ausência daquelas imagens, a sobreposição delas por outras “novas” ou, pela postura impositiva de algum órgão técnico municipal ou estadual, ou ainda se o departamento de arquitetura da PGE-RJ foi,

⁵ Os grafites dos muros da região central da capital paulista foram apagados devido ao projeto que definiu uma “nova ordem pública” gestado pela secretaria de obras e cultura de São Paulo. Na essência dessa proposta, emergiu o apagamento de inúmeros mirais de arte urbana fazendo assim, surgir um debate acirrado e controverso entre arte e política, grafite e pichação, qualidade ambiental e manifestação artística-cultural.

quando menos, superficial e autoritário, não cabe a essa reflexão tornar-se um instrumento de pressão que medirá tal processo⁶. Não é isso que nos interessa. O que nos inspira a reflexão é o fato de que ambos os exemplos apresentados, confirmam a distopia urbana em que nossas metrópoles estão mergulhadas. A lassitude e a ausência de interesse por parte do Estado e da sociedade naquilo que nasce espontaneamente na rua, desafetado de arcabouços teórico-metodológicos, das grifes e *labels* de grandes marcas e nomes de artistas que confirmam sua importância e sua presença no *mainstream* da arte internacional.

A *arte de rua* ou *arte urbana*, não importa o aporte teórico pelo qual se queria optar, não é um processo ingênuo de manifestação artística ou sociocultural e, por isso, nem deveria ser analisada através de uma sociologia espontânea envolta em tintas e desenhos multicoloridos. A *arte de rua* é a transmutação de microcosmos relativamente autônomos na trama urbana que além de produzir constantemente fragmentos para o gigantesco caleidoscópio que é a cidade, possui vida própria, não se submete facilmente a esse ou aquele processo ideológico, movimenta-se e molda, no curso do tempo, a nossa história urbana ao seu modo particular.

Todavia, não se deve perder de vista que a arte de rua em si, tem como forte característica a transitoriedade, a efemeridade e a renovação constante. Devido a isso, é conveniente a vigilância epistemológica para que as leituras e as narrativas criadas sob determinados processos não se deem de forma descontextualizada ou, mesmo, revestida pelo princípio da não-consciência e das pré-noções, como nos alerta Pierre Bourdier em sua obra *O Ofício do Sociólogo*.

⁶ Importante destacar que foram apresentados ao setor em tela outros trajetos possíveis para escada de incêndio, tecnicamente viáveis, dentro da norma do CBERJ, e que tais propostas não foram consideradas.

ARTE MURAL, ARTE URBANA: APARÊNCIA, POIÉSIS E CONSTRUÇÃO DE DIÁLOGOS E SENTIDOS NA PAISAGEM

Entre os mais diversos papéis que os murais urbanos exercem, estão os de quebrar a monotonia, surpreender o olhar e levar o cidadão à reflexão. Assim é desde a Antiguidade, quando importantes pintores aplicavam em tinta as suas obras sobre as paredes de Atenas e, mais tarde, de Roma, Pompéia, para citar exemplos mais conhecidos. A arte mural dialoga com o cidadão, tem uma contraface política – já que o termo “política” colhe sua raiz em *polis*, cidade, ou seja, a política é o trabalho de diálogo, no ambiente urbano, do encontro de narrativas de diferentes matizes que precisam ser mediadas e articuladas. O Rio de Janeiro não é uma exceção neste assunto, e abriga cada vez mais espaços com arte mural, seja por iniciativa institucional (pública ou privada), seja por iniciativa dos artistas.

No que tange à cidade do Rio de Janeiro, há exemplos de respeito e de desrespeito a essa arte que a cada dia tem sua relevância ressignificada. Um exemplo de respeito e sensibilidade é o fato de que a poesia-mural estampada no concreto pelo “Profeta Gentileza” não foi abaixo quando demoliram o último trecho do Elevado da Perimetral. Esse fato indica uma estratégia que nos leva a crer que a mudança de posição não só é possível, mas, de caso, é viável para compor um ponto de inflexão que altere a leitura da arte urbana. Este personagem carioca, que ganhou fama no país inteiro, terá sua memória preservada nas mais de 50 pinturas “painéis” que começam na Avenida Brasil e chegam à Rodoviária Novo Rio. Aqui vemos a sensibilidade máxima: três destes painéis, que estão na área de demolição do viaduto, não foram postos abaixo – os pilares foram mantidos mesmo com a remoção da parte horizontal do elevado, garantindo sua perfeita visibilidade pelos que por ali passam, e a preservação do conjunto. Os painéis representam uma narrativa espacial, uma cosmologia do artista cuja história é absolutamente imbricada com a de nossa cidade.

A articulação entre arquitetura e artes plásticas, tão cara ao século XIX e a cada dia mais buscada por ambos os lados, foi objeto de reflexão por Lygia Clark (1920-1988), que

publicou em 1956 um texto intitulado *Uma experiência de integração*, no qual destacou a importância das trocas entre artistas plásticos e arquitetos. Disse ela: *Acho importantíssimo que vocês, arquitetos moços, procurem um contato mais estreito com os artistas plásticos para estudar e aprofundar essa e outras experiências já feitas neste mesmo sentido. Não chamem o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude “patriarcal”*. Devemos ter em mente que a questão que permeia esta relação pode ser sintetizada em outros termos, nos quais a pergunta “podem a Arte e Arquitetura mudar o mundo?” indica as inúmeras direções possíveis.

Qual o papel do arquiteto, do artista e do gestor urbano na prática contemporânea da transformação do espaço público e recuperação das cidades? Sendo o espaço público um território político, refletindo a sociedade onde está inserido, onde são vividas tensões, experimentados conflitos, travados debates, onde se discute e se disputa o conjunto de forças da vida social, poderão ser então a arte, o urbanismo e a arquitetura ferramentas ou plataformas de uma revolução do cotidiano? (AUGUSTO, 2011, p. 74-79).

Neste diapasão, a arte urbana pode se afirmar de dois modos que são, em última análise, desdobramentos da *poiesis*: segundo o crítico Manuel Antônio de Castro, *a poiesis se torna em arte à medida de toda obra, à medida que ela opera o manifestar a realidade e o humano de todo ser humano no e enquanto diálogo*. Por esta via, o desdobramento se manifesta pela ação do diálogo como interação com o meio em que se assenta a arte mural, que podemos aqui, para os fins de nosso argumento, caracterizar como: (i) intervenção fraca, uma arte adaptada e conformista, e o que podemos denominar como (ii) intervenção forte, diálogo contra o espaço tal como ele se apresenta, inserção-*hacker*, poética do confronto.

As duas denominações acima indicadas são, evidentemente, esquemáticas, e a totalidade das obras que têm por suporte o espaço urbano estariam situadas em pontos intermediários de uma escala que as tem como posições extremas. As duas formas de

intervenção aqui teorizadas são, por evidente, ações políticas *de facto* – o que as diferencia é a busca da efetivação, por meio da *poiesis*, de uma crítica ao contexto em que o presente está inscrito; o que na arte mural urbana é ainda mais objetivo, tanto quanto uma fratura exposta, visto que o espaço da cidade é uma representação objetivada do modo como se dão as relações do mundo da produção, as relações de classes, a relação entre capital e trabalho.

Ressaltamos que o engendramento das relações acima destacadas envolve discursos que atuam como suportes ideológicos cujos fins não são, *ipso facto*, revelados ou esclarecidos, discursos mediados pelo *marketing* que nos observa obsessivo, debruçando-se sobre o espírito da sociedade a partir das fachadas das lojas, dos edifícios empresariais/institucionais, das empenas cegas, de *outdoors*, das laterais dos ônibus, dos vagões adesivados nos trens do metrô; há todo um vozerio que ensurdece e turva o cidadão ou o “urbanóide”, nome dado pelo poeta Adauto de Souza Santos a esse *flâneur baudeleriano* reposicionado no caos contemporâneo e já reificado, precarizado, destituído de todo valor.

A *intervenção forte*, hoje, caracteriza-se como herança da contracultura, como espaço anti-asfixia para uso em tempos sombrios, como denominou Hannah Arendt ao século XX, período em que as mazelas não ficaram circunscritas e acabaram por invadir o século seguinte. As dores e penúrias devidamente instaladas, hibridizaram-se no *modus vivendi* de um novo tempo e, por assim dizer, aprofundando-se em outros cotidianos. Quanto ao par conceitual proposto, deve ser ressaltado que ele não se estabelece como uma escala de valor, em que no ponto mais baixo estaria a “intervenção fraca”: a questão é o contexto, e em dados ambientes esta forma de intervenção é extremamente apropriada, o que demonstra sua importância, e a não adoção desta ferramenta como instrumento de simplificação hermenêutica.

Considerando o contexto relacionado ao mural M3 da PGE-RJ, deve-se ter em mente que o jogo de imagens revelado na composição surge de uma delicada relação entre os muralistas e as sutilezas de um estudo iconológico e iconográfico. O esforço dos artistas na

construção da narrativa pictórica foi além de um mero exercício de cores ou apropriação de formas compositivas e colagens que revisitavam a pintura do tema da paisagem tão cara na produção artística do século XVIII e também, tão presente na pintura da Academia Imperial de Belas Artes. Aliás, possuía uma forte produção de obras que refletem as nuances da paisagem natural do Brasil oitocentista que ao longo do tempo se tornaram icônicas e consagradas no meio artístico. Tanto viajantes europeus (naturalistas) quanto pintores da Academia Imperial, deixaram registros de um Brasil, no plano botânico ou topográfico, que sinalizavam a presença de uma natureza exuberante no seu estado bruto, como também uma paisagem que tratava de temas sociais e dava conta do cotidiano urbano em diferentes espaços-tempos do seu amplo território.

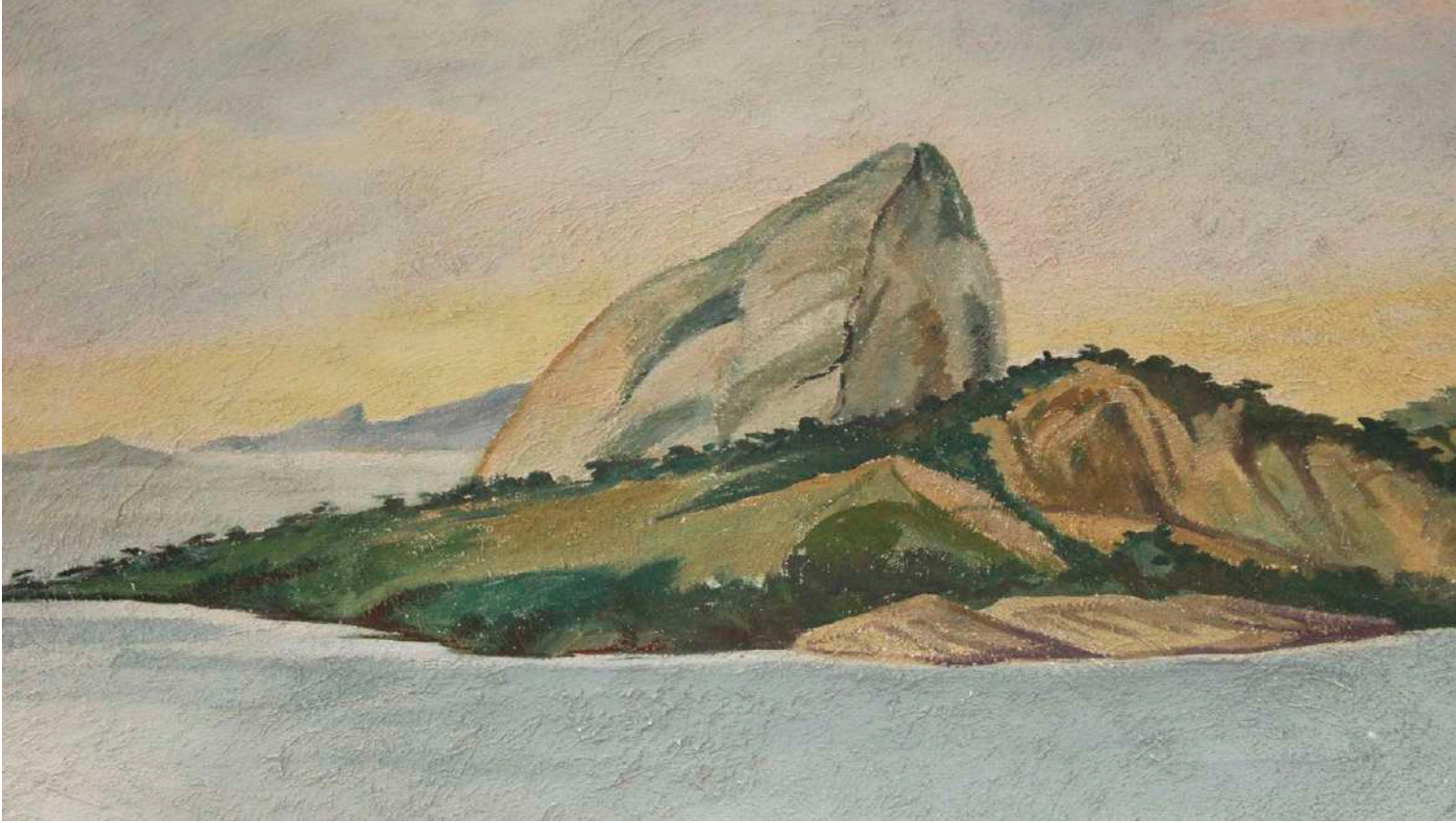
Nota-se, portanto, que os artistas Raimundo Rodrigues e Júlio Sekiguchi, justificam a concepção desse tríptico – Murais M1, M2 e M3 (Ils. 3 e 7) – através de um olhar histórico, uma busca associativa em tempos e espaços geográficos diferenciados, ativando nas cenas a crítica social e o penhor que a pintura de paisagem possui no imaginário dos artistas. Cada uma das imagens que transitam nos murais expõe paisagens das geografias física, urbana e humana cariocas cujas referências são facilmente identificadas pelo fruidor – e o foram no curso da pesquisa voltada aos projeto de restauro dos painéis. A utilização dessas referências como suportes de pensamento pictórico na composição de um quadro estético-político consubstanciado nos três painéis é uma elaboração que envolve precisão, diálogo com a cidade, com o presente, sem perder de vista o campo da arte *strictu sensu*. Seu potencial imagético engendra uma crítica social que nos faz erigir pontes entre natureza e cultura para entender como, em três momentos, a paisagem carioca se movimenta e se compõe na retina do observador.

Vale ainda ressaltar que o jogo estabelecido pelos três painéis murais é um fluxo de planos temporais manejado habilmente pelos artistas, conscientes de sua posição no campo tênue, tenso e impreciso da História. A narrativa que se desenrola nas obras renuncia

benjaminianamente aos modelos de continuidade histórica e sua lógica precária. A resultante ética deste processo compositivo é que, sendo passado e presente planos em movimento e articulação não linear, a homogeneidade de nossa época termina por ruir diante de nós, na medida em que o discurso dos murais extravasa seus limites físicos e estabelece relações com os planos das fachadas do entorno, com seus vãos, com as passagens da quadra, com o céu e com o pavimento. Assim, o que as três obras nos convocam a realizar é um trabalho com a memória, atravessado por rastros, vestígios, restos, descontinuidades, pistas falsas: é como se as janelas do inconsciente urbano tivessem sido abertas, à nossa frente. Como se um quociente de imagens nos chegassem de passados diversos e simultâneos, visto que agora estão todos no mesmo vão do tempo como arquivos, como um puzzle que pode ser remontado sem possuir uma ordem necessariamente correta.

Ilus. 3, 4 e 5: Panorama do Murais internos da PGE-RJ – M1 e M2. O registros das imagens demarcam a fase dos murais antes do processo de restauração realizado pela Equipe de restauradores (Docentes e Graduandos do Curso de Restauo e História da Arte da Escola de Belas Artes-EBA/UFRJ. Fonte: Fotografia de Rubens de Andrade. As imagens pertencem ao acervo do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas- GPPH.RJ, 2016.







lts. 6, 7, 8a, 8b, 8c e 9: Mural 3 (M3) em quatro momentos distintos. A imagem 6 registra a empena que receberia a pintura mural idealizada pelos artistas Raimundo Rodrigues e Júlio Sekiguchi. A imagem 7, deixa em destaque a obra finalizada. As Imagens 8a, 8b e 8c, revelam o agudo estado de deterioração que o mural se encontrava antes dos trabalhos de restauro. A imagem 9, registrada no ano de 2016, demarca o início da obra de restauro.

Fonte: Fotografias 6 e 7, pertencem ao acervo dos artistas Raimundo Rodrigues e Júlio Sekiguchi. As imagens 8a, 8b, 8c e 9, foram registradas por Aldemar Norek e pertencem ao acervo do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas- GPPH.







Il. 10: Os artistas Raimundo Rodrigues e Júlio Sekiguchi em uma entrevista com os Coordenadores do projeto Rubens de Andrade e Aldemar Norek no Ateliê de Raimundo Rodriguês em Duque de Caxias, Rio de Janeiro.

Fonte: Fotografia: Rubens de Andrade, 2017. Acervo do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas- GPPH.

Il. 11: Estudo dos artistas para a pintura do mural (M3) da PGE-RJ.
Fonte: Acervo Raimundo Rodrigues. Fotografia: Rubens de Andrade, 2017.





Ils. 12, 13, 14 e 15: Fontes iconográficas utilizadas pelos artistas como referência para a construção do conceito pictórico do painel como também, para os estudos de composição do Mural M3.

Fonte: Fotografia: Rubens de Andrade, 2017. Acervo Raimundo Rodrigues.

TRANSMIGRAÇÕES CULTURAIS E A ARTE MURAL/URBANA COMO PANO DE FUNDO NO TEATRO DA DEMOCRATIZAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

Do centro à periferia, de espaços elitizados à zonas consideradas comunidades subnormais ou de baixa renda, por iniciativas oficiais ou pela via da transgressão, a arte mural vem ganhando o espaço comum das ruas e revela à retina do observador versões contemporâneas de uma prática secular compreendida como testemunho da vida cotidiana e, na maioria dos casos, vinculada intimamente a ela. Diante disso, é possível constatar um alargamento das fronteiras desta manifestação artística, que, por sua vez, evidencia a reformulação das convenções e a expansão de conceitos e práticas que se tornam a força motriz transformadora das formas de representação convencionalmente entendidas como arte mural urbana.

A referência a estes aspectos define parâmetros de significativo valor para a análise que será aqui empreendida, sobretudo quando esta expressão artística desponta com vigor criativo e diversidade temática atrelada a cânones estéticos que são atravessados por conceitos cunhados pela ideia de arte de rua ou arte urbana. Importa delimitar aqui, preliminarmente, que a construção dos cânones é feita por meio de narrativas que se embatem, uma majoritariamente aceita, outra que lhe combate de perto, e outras ainda, múltiplas, que não necessariamente dialogam com as anteriores, podendo ou não estarem inscritas em seus campos de combate, operando como discursos marginais.

Todos os planos definidores da ambiência da *urbe*, representados por muros de concreto, empenas de edificações, e mesmo o betume que impermeabiliza as vias sob o discurso de democratizar o solo urbano por meio da acessibilidade, todos estes planos emergem como telas em branco, superfícies vazias, espaços prontos para acolher as associações imagéticas instituídas entre a arte e o pensamento.

Estas telas urbanas, às vezes contíguas, em suas diversas proporções – de modestas a monumentais – plasmadas numa paisagem em movimento no tempo, denunciam, por fim,

a presença definitiva ou efêmera de manifestações a um só tempo políticas, sociais, culturais e artísticas. Elas, além de trazerem viço ao olhar que vagueia pelas superfícies da cidade, também animam a vida urbana, alçam ao espaço discursos diferenciados que tramam diálogos que podem ou não serem identificados sobre o fundo da tradição. Seja qual for o contexto – acadêmico, religioso, laico – devemos estar atentos ao estabelecimento de uma análise crítica dessa visualidade que ganha representatividade na cidade.

Como pano de fundo, a diluição acelerada das estruturas do mundo – ou, se preferirmos, a já decretada e documentada falência do projeto iluminista – faz emergir das franjas empobrecidas das grandes e médias cidades grafiteiros, pichadores, artistas conceituais. Cada um deles se apresentam como atores que buscam encontrar o fio condutor, o combustível mínimo para repensar o seu – nosso – lugar no mundo e, assim, plasmar nos muros da cidade, com as mais diversas tintas, quais as cores de seus universos particulares, qual a intensidade de sua dor, quais limites são postos como desafio à sua ultrapassagem. A arte de rua, urbana, que antes lidava apenas como arte mural, tem hoje uma outra dimensão, um código de leitura diferenciado, e outras formas de interpretação da paisagem.

OS MURAIIS DA PROCURADORIA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO: PROPOSIÇÕES NORMATIVAS E NOTAS DO PROCESSO DE RESTAURO *STRICTO SENSU*

Nos murais executados nas paredes cegas do edifício que faz fronteira com as dependências da Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro, as técnicas de pintura aplicadas, no mínimo, requereram que as características físico-químicas dos materiais empregados se tornassem parte responsável da salvaguarda desse tipo de obra, ainda que, no futuro, haja necessidade de interferências para mantê-los fiéis aos originais. Considerando a importância das teorias de restauração em voga, e após uma rigorosa análise clínica das obras (processo de mapeamento de danos), seu crescente estágio de destruição mostrou que conceitos como o da *devolução da unidade potencial da obra*

e sua *instância histórica* são pertinentes aos processos de conservação que ali foram empregados.

Mas nem só as ações do tempo eram visíveis – como previsto – na camada pictórica original do conjunto. Danos externos causados pela mão do homem contribuíram de forma significativa para que os murais chegassem à condição de desgaste em que foram encontrados. Até o momento inicial do projeto, o mural M3 contava com uma reparação incorreta de cimento adicionada por cima da camada pictórica. Este mural, o maior dos três, por se localizar na área externa do pátio, é completamente exposto à ação das intempéries. Porém, o evento mais danoso configurou-se pelo descaso com que dos atores envolvidos no processo obras de remodelação executadas em todo o edifício no período de reformas empreendidas para abrigar a sede da PGE-RJ trataram o conjunto dos murais – reforma datada de um período que se estende de 2009 a 2011, data em que a PGE-RJ iniciou, de fato, suas atividades no antigo prédio da Kosmocap.⁷

Tais afirmações se prendem a vários fatores, sobretudo à malsucedida tentativa de “conserto” ao painel de grandes dimensões. Ao serem comparados os registros fotográficos feitos no início do processo de restauro com aqueles referentes aos anos anteriores à remodelação do prédio, comprovou-se que o conjunto dos murais estava bastante preservado e íntegro até o momento do início da reforma do edifício para abrigar as instalações da PGE-RJ, após sua desapropriação integral. Cor, texturas, estampas, tudo demonstrava estar como foi concebidos originalmente, ainda que passados dez anos desde sua produção. Somente o mural de maiores dimensões apresentava indícios da atuação de fatores exógenos: manchas enegrecidas na lateral direita, alguma ocorrência

⁷ A Kosmos Capitalização, que se constituiu no dia 9 de março de 1937, tendo sede no Rio de Janeiro, inaugurou em 1951, no centro do Rio de Janeiro, o “Edifício Kosmocap”, esquina da Rua Sete de Setembro com Rua do Carmo, anunciado como o marco de uma nova etapa na vida da empresa, edifício que viria a ser desapropriado pelo Estado do Rio de Janeiro em 2009 para constituir a sede da PGE-RJ. A companhia havia encerrado suas atividades no fim dos anos 1970, e o Edifício Kosmocap passou a abrigar escritórios de diferentes atividades, com as unidades alienadas para diversos diferentes proprietários.

de bolhas e pequenos descolamentos. Foi constatado, então, que fora efetivamente no curso das obras de *retrofit* do edifício que os murais sofreram a deterioração verificada já na inauguração da nova sede da PGE-RJ, em 2011.

No processo de restauração propriamente dito, ficaram notabilizados resultados os sólidos obtidos no curso do processo que, aliás, demonstrou as especificidades que fizeram desse trabalho de conservação de um bem público. A recuperação de uma obra de arte requer tempo, conhecimento, habilidade e cuidados, além, é claro, de muito estudo para que, no fim, a jornada de reconstituição mantenha suas características originais – levando sempre em conta os princípios éticos que garantem sua autenticidade.

Os relatórios desenvolvidos durante os trabalhos apontam a presença de estágios comuns no processo de salvaguarda de todos os murais trabalhados. Tanto para os murais internos como para o externo foram levadas a efeito medições, marcações e mapeamento de danos, a fim de identificar a situação em que se encontravam as obras. Feito o mapeamento e as indicações dos danos, os testes de limpeza funcionaram como uma forma de reconhecimento da superfície pictórica. São eles os indicadores da verdadeira situação da obra a ser restaurada. As fotografias apenas sugerem superficialmente o trabalho que foi feito.

Como atesta o relatório realizado pela equipe de restauro, os testes de limpeza foram realizados antes de cada etapa para identificar o processo e o produto mais adequado para a realização dos procedimentos. Nesses termos, é necessário declarar que nenhum processo de restauração é bem-vindo sem que sejam realizados os devidos estágios de limpeza em cada obra. Se a produção artística elaborada em muros é passível de sofrer as adversidades do tempo, o relatório técnico produzido pelos restauradores foi enfático no que diz respeito à sua proteção e preservação.

De ferramentas mais pesadas – como lixadeiras elétricas – a delicados bisturis e agentes químicos, o processo de restauro dos murais da Procuradoria Geral do Estado

do Rio obteve um excelente resultado. Nesse sentido é gratificante observar que o trabalho na reconstituição dessas obras foi parte contribuinte para a salvaguarda desse patrimônio.

Importante ainda deixar o registro do material de divulgação produzido através de cartazes e *folders* (Il. 16 e 17), assim como, a equipe de coordenação e os Estagiários da Escola de Belas Artes, graduandos/as dos Cursos de História da Arte, Pintura e Conservação e Restauro que atuaram no projeto (Il. 18). A Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro ofereceu com bolsas de fomento a cada estudante enquanto dorou o projeto.



Ils. 16 e 17: Material de divulgação do projeto.
Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas- GPPH.

Il. 18: Quadro da Equipe do projeto.
Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas- GPPH.

EQUIPE DO PROJETO



Prof. Dr. Rubens de Andrade
EBA-PROARQ-FAU/UFRJ



Aldemar Norek
Arquiteto Urbanista
Mestre Arquitetura- PROARQ-FAU/UFRJ



Prof. Dr. Ricardo Pereira
EBA/UFRJ



Mariana Martins
História da Arte- EBA/UFRJ



Stella Trevisan
História da Arte- EBA/UFRJ



Mariana Novaes
História da Arte- EBA/UFRJ



Danielly de Souza Machado
História da Arte- EBA/UFRJ



Gilmar Ramon Gomes
Pintura- EBA/UFRJ



Flavio Albano da Silveira
Pintura - EBA/UFRJ



Carolina Martins
Conservação e Restauro
EBA/UFRJ



Camylla Rocha Lima Barros
Pintura- EBA/UFRJ



Patrícia Chaves
Pintura - EBA/UFRJ



Rafael Roberto Agostini
Pintura - EBA/UFRJ

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da reflexão aqui realizadas demonstramos que a *poiesis* dos três murais produzidos por Raimundo Rodrigues e Júlio Sekiguchi, afirmou seu estatuto de obras de arte que necessitavam ser ressignificadas e devolvidas ao público. Notamos ao longo do trabalho de pesquisa histórica dos murais que esta produção desenhou duas vias distintas: a pesquisa histórica e o restauro.

Pela via dos artistas, consideramos que o processo de criação foi amparado em releituras da tradição e na necessidade da crítica ora contundente à vida urbana. O objetivo claramente era e é criar no espectador dimensões que, no nosso entendimento, reforçaram aspectos subliminares sobre a paisagem carioca, revelando detalhes da topografia desse ambiente urbano e de cotidianos. Tais interações pictóricas revelam em sua totalidade as intenções dos artistas que foram e são alcançadas na vivência cotidiana de quem deixa se seduzir por essas composições murais.

Pela via do próprio processo de restauração, existiu toda uma cadeia de interações e tensões bem mais complexos que envolveu os artistas, estagiários, professores coordenadores, funcionários da PGE-RJ, o que colocou a questão de como a *arte urbana* faz e refaz suas negociações com o cotidiano da cidade hoje. No caso da Procuradoria Geral do Rio de Janeiro, em particular, foi interessante perceber o quanto esse movimento foi decantado e interpretado por duas linhas opostas.

A primeira linha revelou ganhos efetivos relacionado ao movimento artístico-acadêmico-institucional que gerou a cessão de bolsas para os alunos da Escola de Belas Artes/UFRJ (processo de pesquisa histórica e restauro) e consolidou uma visão que ganhou liga ao imbricar em um só corpo a Instituição (PGE-RJ), a Academia (EBA-UFRJ) e o público interno e externo, coletividades que irão se apropriar dos objetos de arte restaurados. A segunda linha, por outro lado – ou, melhor dizendo, num polo oposto –, descortinou processos pelos quais a *arte urbana* ainda é refém de olhares que denotam falta de respeito e entendimento real de

sua importância para a história e para a cultura: precisa ser entendida como patrimônio social, como bem coletivo a ser preservado. Nesse sentido, como tratamos nesse trabalho, o maior painel (M3) não teve seu restauro concluído, justamente porque alguns atores da instituição não deram conta do seu real valor.

Um conflito de visões no campo artístico e patrimonial no âmbito da arte urbana, estabelecido entre a equipe de projeto, a manutenção da PGE-RJ e o trabalho de restauro desenvolvido nos murais daquela instituição pelos graduandos da EBA/UFRJ, ganhou envergadura devido a construção de uma escada de incêndio para o edifício. O fato em si violentou o maior mural do tríptico, por interpor a estrutura de metal, entre a arte mural e qualquer observador. Esse um elemento em aço, além de impedir sua leitura do mural, subtraiu o mesmo como representação simbólica da instituição.

Deve ainda ser ressaltado que havia outras soluções de projeto que teriam preservado a visão do mural M3, e que, mesmo cientes de todo o processo de restauro em curso, avalizado pela PGE os integrantes da equipe de projeto e manutenção da PGE-RJ não priorizaram a construção de um diálogo com os coordenadores do projeto murais visando encontrar alternativas para evitar que a matriz da proposta e a essência do trabalho fosse mantida. O projeto da escada, que só pôde ser verificado quando do efetivo início de sua execução, levou à interrupção do restauro do último mural M3, então em curso, por perda de sentido do progresso e processo da intervenção.

Na pragmatização dos problemas de segurança do prédio não foi levado em conta o processo de restauro em andamento com dois momentos muito bem sucedidos, os quais deram conta de uma dinâmica de pesquisa de cores e técnicas mais apropriadas, e de como este encaminhamento, essas configurações metodológicas, as relações teóricas pautadas por constantes reuniões foram desprestigiadas e ignoradas numa dinâmica que era importante tanto para a instituição quanto para as obras, e, sobretudo se considerarmos que haviam outros meios de concretizar tal demanda. Assim, no resgate de obra que tem a ver com

a história do prédio e, mais, com a história da arte urbana, dois anos de trabalho foram abortados, o peso do processo de restauração foi esvaziado pela falta de valor atribuído ao arcabouço metodológico, técnico e teórico movimentados no resgate do patrimônio simbólico.

As implicações artísticas e políticas na cena cultural do Rio de Janeiro, envolvendo o estudo de arte de rua ou, como aqui tratamos – *arte urbana* –, foi um exercício de significativo valor por diferentes razões, e dentro do contexto do processo de pesquisa histórica e de restauro das obras murais foi possível ressaltar sua importância e seu aspecto singular do patrimônio simbólico da Cidade do Rio de Janeiro. Não só isso: a obra dos artistas é totalmente situada no complexo contexto contemporâneo, o que igualmente fundamentou a relevância do trabalho de restauro levado a efeito. Descritos os trabalhos de restauro empreendidos no âmbito de uma parceria entre a PGE-RJ e o Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas da Escola de Belas Artes - EBA/UFRJ, por suas duas abordagens complementares, o presente trabalho conseguiu delinear um conjunto de reflexões sobre proteção, conservação, restauração e preservação, de murais urbanos, portadores que são de referências simbólicas relativas à identidade, e à memória da sociedade carioca, em particular, e da brasileira, de um modo mais amplo.

Não podem ser ignorados os ganhos intelectuais obtidos pelos graduandos envolvidos no projeto. Consideramos que todo o aparato técnico-científico e artístico de um projeto com tal nível de expertise alterou o olhar de um grupo de formação plural que integrou o projeto. Ligados aos cursos de História da Arte, Pintura, Conservação e Restauro e Gravura da Escola de Belas Artes/UFRJ, cada estagiário teve a possibilidade de compartilhar das diferentes interfaces que possui o projeto, seja no campo da pesquisa histórica ou mesmo no envolvimento das práticas de restauro das obras.

A troca de experiências fomentadas pela construção de uma zona de permeabilidade contínua entre áreas de saberes distintos, permitiu uma movimentação produtiva que gerou

ganhos substanciais no projeto como um todo. Os estagiários, além de ampliarem seus conhecimentos nas suas áreas específicas, também tiveram a oportunidade de socializar os ganhos do projeto de restauro em fóruns acadêmicos, como os ocorridos em 2016 e 2017 na Jornada de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com trabalhos foram selecionados em ambos. Deve-se ressaltar que material produzido esteve sempre sob a supervisão dos orientadores do projeto, um arquiteto urbanista, um artista plástico e restaurador, e um paisagista, sendo os dois últimos, docentes da Escola de Belas Artes e o primeiro membro da PGE-RJ e doutorando em História da Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROARQ | FAU | UFRJ.

Cabe, por fim, deixar como ponto a ser desenvolvido a reflexão sobre o estatuto da arte urbana para os administradores públicos, olhares que não dão conta de “pensar a arte” enquanto intervenção política na realidade urbana. Neste campo, como registro histórico, deve se relatar que o projeto de restauro dos murais foi elaborado e iniciado na gestão da Procuradora-Geral do Estado do Rio de Janeiro, Dr^a. Lucia Léa Guimarães Tavares, que foi uma de suas idealizadoras, em conjunto com o Procurador-Chefe do Centro de Estudos Jurídicos, Dr. Leonardo de Andrade Mattietto, que conduziram o todo o processo com extremo cuidado e zelo. Os atos que interromperam o projeto ocorreram numa gestão posterior.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sofia. Ser-se crítico é ser-se político *In*: Dédalo - Displace. Porto: AEFAUP. V. 8, (2011).
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, V. 1.
- CLARK, Lygia. *Uma experiência de integração*. *In*: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1085817/language/es-MX/Default.aspx>, acessado em 10 de abril de 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

MUÑOS VIÑAS, Salvador. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2004.

RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. SBTHH, UNIRIO, UFOP: *In: Revista História da Historiografia*. ISSN: 1983-9928. <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/12>, acessado em 23 de maio de 2017. ALDEA



AUTORES



ALDEMAR NOREK
aldemar.norek@gmail.com

Arquiteto Urbanista (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU-UFRJ,) Mestre em Ciências da Arquitetura - História e Crítica da Arquitetura (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ – PROARQ/UFRJ). Arquiteto na Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro – PGE-RJ, onde atua como Assistente Técnico/Perito do Estado do Rio de Janeiro em perícias judiciais e em avaliações imobiliárias para programas da Casa Civil e de Secretarias do Estado, tais como o PAC, Arco Metropolitano, RioTrilhos, expansão do Metrô (Linha 4), MCMV (Minha Casa Minha Vida).

ALINE STEFÂNIA ZIM
alinezim@gmail.com

Arquiteta Urbanista – Universidade Federal de Santa Catarina, Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília em Teoria, História e Crítica, na linha de Estética, Hermenêutica e Semiótica. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília em Educação, Arte e Comunicação. Área de Concentração | Atuou no Núcleo de Arquitetura e Urbanismo (NAU), vinculado ao Núcleo de Extensão da Universidade Católica de Brasília (UCB), e no projeto Olhares sobre Brasília, vinculado ao Projeto de Pesquisa Observatório de Arquitetura e Urbanismo (OAU/UCB).

ANDRÉ BAZZANELLA
bazzanella2014@gmail.com

Doutor em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade -CPDA/UFRJ. Mestre em História da Arte (Antropologia da Arte) – Escola de Belas Artes/UFRJ. Bacharel em Comunicação Visual – UFRJ. Técnico em Ciências Sociais do IPHAN. Chefe da Casa do Patrimônio do Vale do Paraíba. Membro da Coordenação do Observatório da Paisagem-SP. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Docente no Programa de Pós-Graduação Preservação do Patrimônio Cultural – Escola do Patrimônio/CLC/ Mestrado Profissional. Docente no Programa de Pós-Graduação Preservação do Patrimônio Cultural – Escola do Patrimônio/CLC/ Mestrado Profissional.

CARLA FREITAS PEREIRA PACHECO

estudio@caliandradesenhos.com.br

Arquiteta e urbanista, Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília e Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Católica de Brasília (UCB). Docente da Universidade Católica de Brasília (UCB) e CEUB. Membro do Comitê Científico Brasileiro de Arte Mural do ICOMOS/Brasil. Aquarelista e participante de grupos de desenhos de rua, *Urban Sketching*. Experiência na área de urbanismo, paisagismo, restauração e conservação de edificações antigas, com ênfase em estética, teoria e história, atuando no órgão de preservação nacional (IPHAN).

CATALINA PÉREZ MELÉNDEZ

catalina@dgb.unam.mx

Bibliotecóloga, historiadora de arte y curadora, ha participado en proyectos de curaduría de metadatos, diseño de repositorios digitales y en la organización de exposiciones. Ha colaborado en proyectos de catalogación y documentación en el MACG, el MUAC, el CCUT, el Museo Tamayo y para la red de bibliotecas de la UNAM en México. En enero de 2020, realizó una residencia de investigación en Editorialidad del Arte Contemporáneo en Sao Paulo, Brasil. Actualmente, dirige el proyecto del fotolibro colectivo *A la Vera*, Beira, con la participación de artistas brasileñas y mexicanas.

IVALDO GONÇALVES DE LIMA

ivaldogeo@gmail.com

Geógrafo e Mestre em Geografia (UFRJ), Doutor em Geografia pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Professor Adjunto da UFF. Atua na investigação científica de temas: redes políticas, justiça territorial, políticas públicas e governança territorial, geografia legal crítica, geografia política e gênero.

KARIM ISRAEL SOLACHE DAMIÁN

axyspott@hotmail.com

Es Doctor en Historia y en Ciencias Sociales, Maestro en Estudios Latinoamericanos, Especialista en Historia del Arte y Licenciado en Historia por la UNAM. Se ha desempeñado como docente y ha realizado estancias de investigación en Chile, Argentina, Uruguay, Costa Rica, Cuba y en los Estados Unidos. Sus líneas de investigación versan sobre la geopolítica cultural, el muralismo, los estudios visuales, el arte y la iconografía política en la numismática.

MARCIA REGINA ESCORTEGANHA
marciaescorteganha@gmail.com

Arquiteta e Urbanista, Doutora em Arquitetura, Conservadora-restauradora de Bens Culturais Móveis e Integrados (pesquisadora de pigmentos e tintas, pintural mural. pintura em tela, papel, fotografia e excultura sacras.

MARCELO SILVEIRA
mrsilveira@eba.ufrj.br

Arquiteto e Urbanista pela FAU-UFRJ, Mestre em Filosofia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS-UFRJ, Douto em Arquitetura pelo ProArq-UFRJ (Teoria, História e Crítica da Arquitetura). Professor Associado da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil.

MARCO POLO JUÁREZ CRUZ
marcopolojuarez@gmail.com

Es Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2018). De 2015 a 2019 fue Jefe del Departamento de Exposiciones en el Museo Nacional de Culturas Populares. En 2019 inició un Doctorado en Historia del Arte en University of Maryland, especializándose en Arte Moderno en Latinoamérica y Arte de los Estados Unidos (1890-1970).

OSCAR MOLINA PALESTINA
omolina@cepe.unam.mx

Es Licenciado en Diseño Gráfico, Maestro y Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es Profesor Asociado Definitivo en el Centro de Enseñanza Para Extranjeros de la UNAM. Líneas de investigación: Iconografía, Arquitectura y Urbanismo en la Ciudad de México.

RUBENS DE ANDRADE
rubensdeandrade@eba.ufrj.br

Professor Associado da UFRJ. Docente dos Cursos de Graduação de História da Arte e Paisagismo da Escola de Belas Artes- EBA/UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura- PROARQ-FAU/UFRJ. Paisagista pela EBA/UFRJ, Mestre em Arquitetura - ProArq- FAU/ UFRJ. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo Programa de – IPPUR/UFRJ. Líder no CNPq do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas – GPPH-EBA/UFRJ e pesquisador do Grupo de Pesquisa História do Paisagismo - GPHP-EBA/UFRJ-PROLUGAR - PROARQ-FAU/UFRJ.

ÍNDICE REMISSIVO



AUTORES**PÁGINAS**

1	Aldemar Norek	277
2	Aline Stefânia Zim	155
3	André Bazzanella	261
4	Carla Freitas Pereira Pacheco	155
5	Carlos Gonçalves Terra	11
6	Catalina Pérez Meléndez	83
7	Ivaldo Gonçalves de Lima	193
8	Karim Israel Solache Damián	123
9	Madalena Grimaldi	21
10	Marcelo Silveira	241
11	Márcia Regina Escorteganha	173
12	Marco Polo Juárez Cruz	101
13	Oscar Molina Palestina	25, 53
14	Rubens de Andrade	25, 277











eba ESCOLA DE
BELAS ARTES
Universidade Federal do Rio de Janeiro

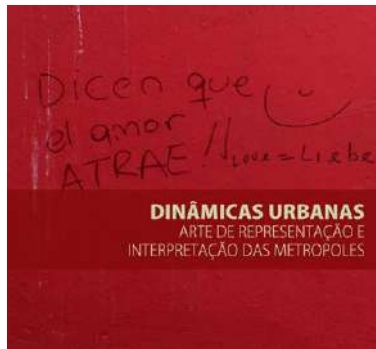


100
CEPE
a ñ o s
CENTRO DE
ENSEÑANZA
PARA
EXTRANJEROS

**PAISAGENS
HÍBRIDAS**

ProLUGAR

SERJ
SISTEMA DE ESPAÇOS LIVRES



**PAISAGENS
HÍBRIDAS**
EDITORIA



UFRJ

eBa ESCOLA DE
BELAS ARTES



UNAM

100
CEPE
CENTRO DE
ENSEÑANZA
PARA
EXTRANJEROS
años



ISBN: 978-65-87833-58-3

