



edição 10 • julho de 2018

ISSN: 2358-2529

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

# PARALELO31



## Editorial

A edição 10 do periódico Paralelo 31 nos deixa muito contentes por trazer artigos e um ensaio visual de autores nacionais e internacionais que discutem a arte contemporânea, a crítica e o ensino da arte num momento em que o Brasil passa pela ascensão de uma tendência conservadora em outros setores. Paralelo 31 é um espaço que se abre para a discussão de tópicos polêmicos, como o *fechamento* da exposição *Queermuseu* em Porto Alegre, RS em setembro de 2017, ao publicar um artigo que discute questões de censura da arte e da má interpretação da obra de arte contemporânea e seus modos de apresentação.

Nossa capa e o ensaio visual trazem obras da série *Caribe Alucinante*, do artista Angel Urrely (Angel González Urrely), cubano radicado em Santo Domingo, República Dominicana. E do México recebemos o artigo de Mayra Huerta Jiménez que discute a linguagem audiovisual experimental com foco em artistas da cidade de Tijuana, debruçando-se sobre a manipulação temporal na produção audiovisual de Aldo Guerra e Julio Orozco.

O artigo de Maria Elisa Rodrigues Ferreira aborda intervenções urbanas da América Latina “de caráter social, que, simultaneamente, transformam esteticamente o espaço citadino e interpelam politicamente aqueles que por ele transitam, remetendo ao que Jacques Rancière denomina “regime estético das artes”. No que tange o ensino da arte, Rosana Fachel de Medeiros discute a leitura de imagens em relação aos estereótipos de gênero.

O artigo de Bernardina Maria de Sousa Leal “aborda o papel da Defensoria Pública da União no âmbito das políticas de cultura considerando a exposição coletiva, a linguagem fotográfica e outros modos de expressão humana e sua relação à defesa dos direitos humanos vista sob uma perspectiva poética”. E Mari Lúcie da Silva Loreto discute sua pesquisa sobre artistas que trabalham com o grafite na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul-RS.

A revista Paralelo 31 é um espaço para a reflexão, disponibilizando a diversidade de atitudes e métodos em relação à arte, a seu público e às múltiplas ações educativas sendo desenvolvidas na atualidade. Oferecemos um fórum para o debate sério sobre a arte, a estética, o ensino e a ética, num tempo em que atitudes superficiais se deslocam rapidamente pelas redes sociais.

**As editoras**

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

*Pelotas, julho de 2018*



Capa: obra de Angel Urrely - Sin titulo (ballena roja) (2014)

## Expediente

Edição 10  
julho de 2018

### Comitê editorial

Alice Jean Monsell (Editora geral), Universidade Federal de Pelotas-UFPEL  
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Regional Integrada-Câmpus de Frederico Westphalen-URI/RW, Brasil.

### Assistente editorial

Joana Luisa Krupp, PPGAV/Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

### Conselho editorial

Prof. Dr. Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria-UFSM, Brasil/Portugal  
Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho, Universidade Federal de Goiás-UFG, Brasil.  
Prof.ª. Dra. Nádia Da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil  
Prof. Dr. Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Pucrs, Brasil.  
Prof.ª. Dra. Ana Paula Penkala, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil  
Prof.ª. Dra. Adriane Hernandez, Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS, Brasil.  
Prof.ª. Dra. Eduarda (Duda) Gonçalves, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil.  
Prof.ª. Dra. Helena de Araújo Neves, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil  
Prof. Dr. Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF, Brasil.  
Prof. Dr. Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS, Brasil.  
Prof. Dr. Gonzalo Vicci Gianotti, La Universidad De La República-UdelAR, Uruguai  
Prof.ª. Dra. Úrsula Rosa Da Silva, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil  
Prof.ª. Dra. Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve-UAAlg, Portugal  
Prof.ª. Dra. Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil  
Prof.ª. Dra. Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, Brasil/Estados Unidos da América do Norte  
Prof.ª. Dra. Helene Gomes Sacco, Universidade Federal de Pelotas-UFPEL.  
Prof.ª. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Regional Integrada-Câmpus de Frederico Westphalen-URI/RW, Brasil.

### Revisão de texto e organização do material

Alice Jean Monsell

### Editoria de arte

Identidade Visual: Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira

Diagramação: Joana Luisa Krupp

### Traduções e revisão de Abstracts

Alice Jean Monsell

### Revisão resumen em espanhol

Rosângela Fachel de Medeiros

# Sumário

Editorial	2
Expediente	4
<b>ARTIGOS</b>	
Vendo (?) as expressões simbólicas e contextos de uma narrativa outra: da <i>Queermuseu</i> às ruínas do museu <i>Alice Jean Monsell</i>	8
La manipulación temporal en el lenguaje audiovisual de la frontera norte, a partir de la revisión de dos casos de estudio <i>Mayra Huerta Jiménez</i>	40
Intervenções estéticas, interpelações políticas: breves incursões na arte urbana latino-americana <i>Maria Elisa Rodrigues Moreira</i>	60
Leitura de imagens: estereótipos de gênero nos desenhos dos alunos <i>Rosana Fachel de Medeiros</i>	82
Modos expressivos da defesa de direitos <i>Bernardina Maria de Sousa Leal</i>	98
Arte urbana e a configuração do grafite em Pelotas <i>Mari Lúcie da Silva Loreto</i>	124
<b>ENSAIOS VISUAIS</b>	
Caribe Alucinante <i>Angel Urrely</i>	148



**Alice Jean Monsell**  
Doutora em Artes  
Visuais pela  
Universidade  
Federal de Rio  
Grande do Sul, área  
de concentração  
poéticas visuais;  
líder do grupo  
de pesquisa  
Deslocamentos,  
observâncias  
e cartografias  
contemporâneas  
(CNPq/UFPel);  
Professora  
Associada do Curso  
de Artes Visuais  
do Centro de Artes  
da Universidade  
Federal de Pelotas,  
RS, Brasil.

## Vendo (?) as expressões simbólicas e contextos de uma narrativa outra: da *Queermuseu* às ruínas do museu

### *Seeing (or not?) other narratives and contexts of symbolic expression: from Queermuseu to the ruins of the museum*

**Resumo:** Neste artigo tento elucidar algumas das questões que emergiram da experiência de visitar a exposição coletiva *Queermuseu* em Porto Alegre no final de 2017, três dias antes de seu fechamento com quase um mês de antecedência, situação que solicita a reflexão sobre a arte contemporânea, revendo questões já abordadas por Arthur Danto e Douglas Crimp, tais como, o *display* museológico; as implicações para um público de uma arte reproduzida na internet, a presença do observador e da obra; e o desconhecimento sobre os procedimentos artísticos da arte contemporânea, como a apropriação, a reutilização e a pós-produção de imagens captadas pelo artista. Também discutirei outras exposições que abordaram temáticas queer: *Queer British Art*, Londres e *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, que também passou pela censura nos EUA em 2010.

**Palavras-chave:** *Queermuseu*, expressão simbólica, *display* museológico, arte contemporânea, fragmento do mundo.

**Abstract:** *In this article I try to elucidate some of the issues that emerged from the experience of visiting the Queermuseu exhibition in Porto Alegre at the end of 2017, three days before its closure almost a month in advance, a situation that calls for reflection on contemporary art, and review issues already addressed by Arthur Danto and Douglas Crimp, such as the museological display; the issues of the public and its reception of art reproduced on the internet, the presence of the observer and the work of art, the lack of knowledge about the procedures of contemporary art, such as appropriation, reuse and post-production of images captured by the artist. We also discuss exhibitions that dealt with similar themes: Queer British Art, London and Hide / Seek: Difference and Desire in American Portraiture which also was censored in the USA in 2010.*

**Keywords:** *Queermuseu*, symbolic expression, museological display, contemporary art, fragment of the world.

Foi uma visita rápida a *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*, em setembro de 2017, e planejei voltar para ver a mostra com mais calma. Lembro-me as primeiras impressões, pensando que era uma mostra ambiciosa, com justaposições inusitadas de imagens, quadros, pinturas, desenhos, colagens, assemblagens de várias épocas arranjados em pequenos agrupamentos, pequenas constelações. Um quadro de técnica naturalista mais tradicional poderia estar ao lado de outro mais contemporâneo. Fui surpreendida por obras de grande importância histórica de Lygia Clark, que poderia experimentar e colocar na minha cabeça (nenhum guarda interferiu com minha experiência vivencial do sensível). E entendendo que o ato de usar e tocar, mais do que o de ver, era a proposta de Clark, fiquei muito satisfeita de estar tão perto da obra de um dos inventores da Arte Neoconcreta brasileira.

Vagamente, tento recordar dois quadros de homens a cavalo, um ao lado do outro, a primeira talvez uma pintura a óleo mais naturalista, do Romantismo pictórico talvez, mostrando homens bravos do pampa gaúcho e emoldurada com madeira. Disposta ao lado dessa, outra imagem, talvez uma pintura (ou seria uma gravura?), que também apresentava uma moldura e figuras de homens a cavalo, porém, vestidos de modo carnavalesco e trans. Agora, já nem tenho mais certeza do que foi exatamente, de fato, visto, mas sei que me marcou e estou vendo e revivendo essa experiência agora – esta vaga recordação da minha primeira (e última) impressão, quando pensei: “Bah!, muitas pessoas do Rio Grande do Sul não vão gostar desta justaposição de quadros!” E comecei a rir, como normalmente faço em exposições que me tocam naquele lugar da graça. Para mim, a experiência vivida da arte sempre me toca *como graça*, como se fosse rindo junto com o artista ou, neste caso, com o curador Gaudêncio Fidelis. Ri porque sabia que aquela justaposição iria irritar muita gente, e, com certa justiça poética, desequilibrar os certinhos para colocar a todos no mesmo horizonte na tentativa de remisturar os agrupamentos, pelo

menos tentar rearranjar e embaralhar os quadros, metáfora para a diversidade.

Ao dispor dois quadros com conteúdos narrativos e visuais tão semelhantes, um ao lado do outro, a expografia poderia implicar muitas coisas que não estavam exatamente *dentro* dos quadros, mas entre eles e em seu contorno ambiental e cultural. Algo a mais estava acontecendo naquela exposição. Algo a mais sendo indicado pela posição, pela disposição dos objetos, pela expografia que recriou um contexto *outro* para as obras por meio de procedimentos de *display* museológico, e a ousadia curatorial.

E não foi a primeira vez que Porto Alegre presenciou tal remix inesperado, lembrando outra curadoria, o *Cromomuseu*, que agora poderia ser revista, como esboço para a *Queermuseu*. Sua expografia lúdica, como a mostra atual, brincou com a história da arte por meio dos “mecanismos de display museológico”, segundo o que diz o folder, *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul-MARGS, Porto Alegre, 2013. Foi aí que Fidelis deixou o jogo começar, com o arco-íris e a diversidade das cores.

Devo admitir, entretanto, que minha memória é falha e não consegui identificar os autores destas obras justapostas, devido à falta de etiquetas com informações sobre as obras e sobre o autor, que achei estranho, já que o título da mostra e o projeto curatorial indicavam que a mostra utilizou “metodologia museológica”. A falta de etiquetas explicativas ao lado das obras dificultou minha experiência das obras. Mas nem isso explica tamanha confusão que ia acontecer, tanta má interpretação e desinformação sobre as obras. Inimaginável! Outra coisa que me perturbou, durante a visita, foi quando o guarda me informou, abruptamente que a fotografia não era permitida e, pior, que os catálogos fornecidos gratuitamente já haviam acabado. Mas,

consegui material didático de boa qualidade para uso em sala de aula e para fins de pesquisa. Pensando agora, estas pequenas coisas dificultaram, um pouco, a realização de uma reflexão mais aprofundada sobre a exposição.

A exposição fechou suas portas três dias depois, impossibilitando meu retorno. Busquei imagens online, mas aquelas dos homens a cavalo não estavam disponíveis. Foram desaparecendo do horizonte da minha memória, como um *fade out* de uma pintura de Frederic Remington, algo estranho estava em andamento nessa narrativa *outra*.

Senti choque e o vazio daquela sensação quando a vida real parece se confundir com a ficção, ao descobrir que a exposição foi cancelada um mês antes do previsto. Mas também senti certa felicidade de ter tido a sorte de ter visitado a mostra, mesmo que brevemente, e de ter tido a rara oportunidade de colocar em contato com meu corpo uma das duas obras de Lygia Clark, de 1975, (algo que a maioria dos museus não permitem mais, devido ao valor histórico atribuído a sua produção). Ironicamente, cheguei a pensar: Seria a última vez que o público teria para experimentar a “Cabeça Coletiva”? Segundo o material didático da mostra, o curador, Fidelis, explica seu motivo para incluir esta obra, “Podemos dizer que nossa “cabeça” é heterogênea: composta por ideias, pensamentos e vontades diversas, assim como são diversas as pessoas, cada qual com suas singularidades.” (FIDELIS, 2017).

Ao descobrir sobre o cancelamento da mostra, seu filho, Álvaro Clark, presidente da associação cultural O Mundo de Lygia Clark, manifestou seu apoio à mostra e se juntou

[...] à manifestação prevista para esta terça-feira [19 de setembro de 2017] no Centro Histórico de Porto Alegre, em frente ao Santander Cultural. Segundo evento criado no Facebook, será um “ato pela liberdade de expressão artística e contra a LGBTfobia”. (FONSECA, 2017).

[1] Título da obra de Lygia Clark de 1975.

Ao ler e reler muitas reportagens sobre o cancelamento, e também sobre as manifestações de repúdio, de rechaço, da injustiça, do respeito, do desrespeito, da fobia, do preconceito, me ocorreu que ninguém realmente havia discutindo as obras. O repúdio de um público internauta estava sendo produzido e alimentado artificialmente por um discurso difamatório veiculado pelas redes sociais, por um visitante ausente que fornecia interpretações enganosas e desinformações em relação a algumas obras da *Queermuseu*. A maioria das pessoas que reclamavam seguia as palavras de um cego com olhos vendados, pois, não havia visto as obras!

### O que fazer?

Se havia algo que uma artista, professora e pesquisadora em artes poderia contribuir em tal situação, seria levantar e esclarecer algumas questões que emergem da *Queermuseu*. Minha dúvida maior era tentar entender porque havia tanta controvérsia, por vezes agressiva, além da possibilidade mais óbvia de “LGBTfobia”. Um desafio para o ensino da arte é: Porque o público (ou certos públicos) tem tão pouco contato com e conhecimento sobre a arte contemporânea e seus modos de operação, que englobam, por exemplo, práticas como: a apropriação, a refotografia e a captura de imagens virtuais. Notei que a controvérsia maior, que resultou no fechamento da *Queermuseu*, sempre girava em torno do uso de *imagens apropriadas* e do desentendimento sobre o modo como o artista cria um novo contexto e discurso dentro de sua obra. Este discurso evocado e indicado pela obra constitui uma expressão simbólica, sujeita sempre à possibilidade da má interpretação. A expressão simbólica pode ser entendida como uma forma de *comunicar poeticamente e pessoalmente* certas ideias, por meio de um discurso incorporado na materialidade e visualidade da obra. Este *discurso*, esta expressão, é como um *enunciado*

ou *declaração do artista (artist's statement)* que funciona, na obra, como uma faísca para instaurar um debate cultural possível, no qual o próprio artista se torna meio para tornar visível um fragmento do mundo posto em obra, que fala sobre o mundo em si (DANTO, 1998). Pois quando considerada em seu aspecto de ser uma *expressão simbólica* da subjetividade humana, a obra implica uma outra possibilidade, um “mundo alternativo” que é “expresso simbolicamente” pelo artista (DANTO, p. 64). E pode ser, também, uma *expressão do mundo em que realmente vivemos, mas que não vemos* e não vivenciamos de modo consciente, então o artista deposita um fragmento do mundo real em sua obra para mostrar o que estava velado. Nesta forma de atuar, o artista contemporâneo pode assumir o papel de ser um meio e criador de meios pelos quais a sociedade possa ver, discutir e se aproximar a certos assuntos, como o mundo *queer*.

Vejo o trabalho do artista, assim como a exposição em si, como atos de abrir uma fresta e criar espaços para discutir nossas vidas e nossa cultura, inclusive aqueles assuntos que já existem no mundo, mas que a maioria das pessoas prefere não ver ou discutir. Colocamos vendas em nós mesmos, sobre olhos, bocas e ouvidos, como um modo de protegermos do *mal olhar* social, e proteger nosso poder de manter silêncio em relação aos segredos privados. Por isso, o artista é tão irritante. Perturbador porque quer tirar nossa venda por meio de imagens que nem sempre são agradáveis. O artista mostra a vida por meio de sua expressão simbólica, pois, na obra, o mundo é visto através de uma fresta, como um fragmento que outras pessoas podem ver ou não... O artista não tem o poder e nem o direito de tirar sua venda, ele somente pode revelá-la.

Em seu ensaio, *Symbolic Expressions and the Self*, Arthur Danto (1998) esclarece a diferença entre uma mera *manifestação cultural* e uma *expressão simbólica* dentro do contexto da criação artística. Ele

discute os modos de usar a fotografia que surgiram nos anos 80 na arte contemporânea. Distingue a diferença entre o artista que usa a fotografia como *meio artístico* [medium] versus o artista que usa a fotografia como *meio para atingir certo fim* [means, dispositif]. Quando um artista contemporâneo emprega a fotografia, não é sempre como meio material para criar a fotografia-como-arte. Desde os anos 80, existem formas de apropriação fotográfica (*Appropriation Art*), em que a imagem é utilizada e reutilizada, como *ferramenta* para incorporar um discurso na obra (assim, levantando, por meio dela, questões que são relevantes para aquela época e lugar - i.e. a autoria, a identidade, a ficcionalidade do real). Neste procedimento artístico complexo, a fotografia, ou uma imagem captada da internet ou até uma figura humana emprestada de um quadro, se torna um *tipo de "recorte do real"*, uma apropriação que 'assimila o real' (termo de Pierre Restany) que coloca em obra muito mais do que o mero objeto. É um *fragmento do mundo* inserido no espaço da obra e traz consigo as significações culturais associadas a tal fragmento – que põe o mundo em obra.

Mas tal *fragmento do mundo, quando apropriado e incorporado numa obra de arte*, não é mais uma mera *manifestação* da cultura cotidiana, pois, uma *manifestação* é algo que existe (um gesto, uma prática, um evento), mas que não *comunica* simbolicamente. Dentro do espaço da obra, uma imagem apropriada desloca sua finalidade de *manifestação da realidade* para se tornar uma *expressão simbólica do mundo sobre o mundo*.

Na obra, o autor potencializa um devir comunicativo, uma potência de enunciação. A obra, pensada assim, é dispositivo simbólico de uma vontade de expressar, mas não uma vontade de "se expressar" (que é o Expressionismo) e, sim, um *modo de expressar as coisas do mundo* e sobre o mundo no presente, também na presença do observador à presença da obra. Esta experiência pode instaurar, por

meio do encontro entre a obra e o público, um discurso - pelo menos existe uma vontade de potencializar um discurso e a reflexão, quando o artista cria a obra como *meio para enunciar o artist's statement, a declaração do artista materializada*, ou, em Hegel, *a ideia sob forma sensível*. Danto (1998, p. 64) exemplifica esta distinção, entre *manifestação e expressão simbólica*, em relação aos modos de trabalhar com imagens fotográficas na arte contemporânea:

Cindy Sherman, Louise Lawler, os Starn Twins, Clegg e Guttmann iriam, cada um, negar a fotografia como seu *meio* [medium] – ao invés disso, é, como eu disse, seu *meio* [no sentido e dispositivo; means] - e, portanto, devem ser distinguidos dos fotógrafos que procuram deliberadamente produzir fotografias [que parecem] 'artísticas', por exemplo, produzindo imagens que são borradas e pictóricas. Essas, em alguns casos, podem ser pictóricas - Clegg e Guttmann, por exemplo, usam o espaço e as tonalidades dos retratos corporativos holandeses do século XVII como modelos - mas isso não é feito em uma tentativa de ultrapassar o que parece com uma barreira incapacitante entre a (mera) fotografia e a arte: elas já são arte, e envolvem apenas a fotografia entre seus processos. Mas em muitos casos as fotografias parecem apenas fotografias [i.e. não-'artísticas'], e a questão da *expressão* ou *manifestação* surge para elas como algo que parece uma fotografia familiar comum, mas que, por casualidade, emprega a linguagem monótona e desimaginativa de a fotografia da família, mas **com a finalidade de enunciar uma declaração** sobre a vida familiar. (Tradução e grifo nossos).

Assim, a obra contemporânea é imbuída com a intenção de potencializar uma comunicação, uma conversa e a reflexão crítica. Quando funciona como um dispositivo para a *expressão simbólica*, potencializa um possível processo discursivo, por meio da proposta artística, que somente instaura tal discurso, se o público estiver interesse e se estiver presente para vivenciar a proposta, obra ou situação criada. Tal discurso é potencializado, na obra, também pelo



modo que o artista utiliza, dispõe, arranja e incorpora as imagens e os objetos apropriados no espaço da obra e por meio de seu modo de apresentação.

As *imagens apropriadas*, que aparecem dentro de muitas das obras da *Queermuseu*, operam por meios complexos, como *ferramentas poéticas*. São dispositivos com a finalidade de instaurar uma reflexão cultural por meios sensíveis e ‘falar’, visualmente, dos assuntos mantidos em silêncio - ou seja, comunicar e fazer comunicar por meio da obra. Isto é outro modo de dizer, que as obras da *Queermuseu* expressam simbolicamente para: revelar, combater e criticar o racismo, a homofobia e a violência, e trazer à luz identidades subjetivas e modos de vida alternativos.

Ao nos apropriarmos de uma imagem, de um objeto, de um texto recortado do mundo, este fragmento se torna *simbólico*, porque possui tal potencial de comunicar, porque simboliza um conjunto de ideias sobre o *fragmento do mundo* que queremos discutir. O que parece mais importante, para este artigo, é a relação entre símbolo e fragmento, e o modo que Danto (1998) relaciona estes conceitos com a *apropriação* e o uso de imagens em situações encenadas pelo fotógrafo (i.e., o artista Jeff Wall), bem como outros modos de construir imagens na arte contemporânea dos anos 80, em detrimento às tomadas fotográficas diretas, (*straight photography*). Notei que vários artistas que expuseram na *Queermuseu* trabalham com a apropriação de imagens e figuras, sendo justamente este tipo de operação artística que estava no centro das confusões sobre interpretação das obras, alimentada pela desinformação espalhada por internautas.

### **Queermuseu e um mundo outro**

Nesta parte, dirijo minha reflexão à busca de modos para articular as noções discutidas por Danto à exposição. Uma frase de Danto, que

já li muitas vezes, ficou ecoando em minha memória, mas, nem por isso, consegui decifra-la totalmente: “É um símbolo porque é apenas um fragmento. Permanece encapsulado em um mundo contra o qual é testemunho, uma reprovação viva” (DANTO, 1998, p. 59, *tradução nossa*). Ao tentar relacionar esta noção com a *Queermuseu*, considero tal fragmento do mundo como uma imagem, um objeto ou uma figura apropriada e levada para o espaço da obra. Esta ideia de que existem dois mundos que evocam uma situação de *reprovação*, somente aconteceria se estivermos falando de certo artista e de certas propostas de arte que envolvem um ato de protesto em relação ao mundo atual e a artistas, que buscam um mundo outro.

Para este artigo, posso considerar que este fragmento seja uma imagem que foi retirada de seu contexto cultural com origem no cotidiano. Mesmo que este fragmento do mundo – a imagem apropriada – traga para o espaço da obra os significados daquele contexto social mundano, a significação do fragmento muda porque foi posto num outro contexto cultural – no espaço da obra. O fragmento não está mais no mesmo mundo, de certa forma, mas no mundo da obra que é criado. Se se tal fragmento num contexto outro, for uma imagem que parece com nossa ideia cultural de Jesus Cristo, poderíamos argumentar que a imagem posta em obra não é mais um objeto sagrado, porque foi retirado de seu contexto sagrado. No entanto, uma imagem que é vista como religiosa, a figura de um rosto que remete à ideia de Cristo, não é como qualquer outra imagem do mundo, porque é vista por muitas pessoas como um símbolo de suas crenças e, portanto, expressão simbólica de sua fé.

No ponto de vista do artista, entretanto, ao apropriar-se de um fragmento dessa imagem do mundo, o artista não veria a figura de Jesus de Nazaré como uma figura simbólica e sagrado, e, certamente, não a usaria na obra se a considerasse assim. Dentro da obra, a

imagem se torna um símbolo deste *outro mundo* que Danto sugere, o mundo da obra onde o artista materializa seu testemunho e reprovação do mundo em si (do mundo atual com que não concorda, o mundo vigente e real). Porque no mundo cotidiano, este fragmento (a imagem que parece com Jesus) é um *senal* (mero índice de uma manifestação cultural). Para o artista, é somente quando este fragmento seja posto no espaço da obra que a imagem opera seu potencial de criar uma expressão simbólica que fala *sobre o mundo real*. Assim, o fragmento posto em obra, a imagem apropriada, funciona como um índice de sua vontade de expressar seu testemunho e sua atitude como artista, enunciar poeticamente e visualmente uma *declaração sem palavras* e, talvez, também, constituir um ato de reprovação do mundo vigente, porque assim como está, não dá. É um mundo com qual não concorda. O fragmento deste mundo real que o artista reprova, se torna o meio pelo qual o artista instaura seu discurso. Segundo Danto:

A fórmula para interpretação é: Encontre o mundo no qual o que seja uma expressão neste mundo [da obra] seria um sinal naquele [o mundo em si]. Então a expressão é um símbolo desse mundo (DANTO, p. 59).

Nesse trecho, Danto (1998) sugere uma espécie de fórmula para distinguir uma expressão simbólica de uma manifestação cultural. Uma mesma imagem, ou figura, pode ser expressão ou manifestação, dependendo de seu contexto cultural. Em seu texto, Danto focou nas expressões simbólicas da arte. Entretanto, as noções também podem ser relacionadas a imagens consideradas sagradas. Para uma pessoa religiosa, não são apenas manifestações do mundo (um sinal, signo ou índice), mas expressões simbólicas de sua fé: por exemplo,

uma imagem com um título que identifica a figura como Jesus de Nazaré. O conflito emerge devido ao modo de usar e conceber essas imagens. O artista perceberia a figura como um mero signo ou sinal da cultura mundana, enquanto a pessoa religiosa poderia perceber a figura como expressão simbólica de sua crença.

Antes de a incorporar na obra, o artista vê a imagem como “um sinal” do mundo comum. É somente quando desloca a imagem para o espaço da obra que a torna *meio visual* da expressão simbólica, com a função de comunicar e indagar sobre o mundo, como faísca visual para *provocar* a reflexão crítica. Mas tal provocação da obra não é simplista e nem rápida como as postagens no Facebook (o qual veicula muitos comentários fáceis e sem reflexão como: “curto” ou “não curto” tal imagem, vídeo ou texto). O trabalho de arte contemporânea requer tempo, conhecimento e, muitas vezes, a “suspensão da descrença” para ser apreciada. Aborda questões artísticas, políticas e sociais, pois, é uma provocação *intelectual*, que solicita uma reflexão cuidadosa de um público interessado e presente. Pode incluir imagens ou figuras que são sinais, signos ou índices de uma religião, mas, no contexto da obra, essas não são expressões simbólicas da crença, (para a maioria dos artistas), mas *meio visual* que traga o assunto *dentro* do trabalho visual e poético.

Por outro lado, no contexto da religião, a mesma imagem não é mero sinal do mundo, é uma expressão simbólica de um mundo outro que é sagrado. Quando essa imagem (considerada uma expressão que representa a fé) for posta no contexto da obra de arte, pode ocorrer um problema de interpretação, porque a mesma imagem expressa algo diferente dependendo da pessoa e do contexto cultural em que seu significado é enquadrado.

Se a mesma imagem potencializa funções simbólicas diversas, algumas dúvidas emergem: talvez o que a figura simboliza não es-

teja realmente situada *na imagem*, mas esteja *na pessoa*; talvez a imagem é somente *um meio*, um contêiner, um veículo da expressão, (pelo menos, para o artista).

Para uma pessoa religiosa, essa imagem nunca vai ser simplesmente um 'meio' ou 'mera manifestação' cotidiana. A contextualização da imagem como expressão simbólica sagrada parece impedir sua percepção como o artista a veja. Nenhuma operação de apropriação e deslocamento da imagem para o espaço da obra vai a transfigurar em expressão simbólica artística, para uma pessoa religiosa, se a imagem em si *já é símbolo fixo* que expressa seu mundo sagrado. Parece impossível para esses dois tipos de expressão simbólica coexistirem, na sociedade, sem haver conflito (e com isso voltamos à questão fundamental: a necessidade de cultivar tolerância em relação à diversidade humana e de suas crenças, sejam religiosas ou artísticas).

Saliento que a falha de compreender o que um artista tenta expressar por meio de imagens apropriadas não deveria implicar desrespeito às crenças religiosas. Para o artista contemporâneo, a imagem não é uma expressão simbólica de *outro mundo* num sentido religioso, não aponta para um mundo sagrado, nem evoca ideias de uma vida após a morte como acontece em pinturas barrocas. *A arte contemporânea* aponta para a vida do mundo atual. A imagem apropriada nessa obra é um fragmento de nosso mundo e se torna expressão porque instaura *um mundo alternativo*, um futuro possível, pelo ato de revelar e (re)apresentar nosso mundo. As obras contemporâneas da *Queermuseu* são expressões simbólicas que comunicam o desejo de tirar a venda do mundo presente para revelar a possibilidade utópica de um mundo no qual o preconceito e a injustiça sócio-política não existem.

Ao tentar elucidar algumas operações complexas do processo de criação da arte contemporânea, acabei, também, refletindo, um

pouco, sobre porque muitas pessoas ficaram ofendidas pela apropriação de figuras vistas como religiosas, pois, este assunto é pessoal, já que todos nós temos em nossas famílias alguém que talvez tenha ficado ofendido. Como artista, fico perplexa ao tentar entender porquê, pois penso de modo distinto. Por isso, me esforço para realizar uma reflexão, evitando, se for possível, me posicionar em um lado muito definido.

Voltando à noção de expressão simbólica, Danto também considera a noção em termos da experiência estética, a recepção da obra pelo público:

Expressões simbólicas, como comunicações, em geral, definem comunidades de entendidos implícitos [pessoas que entendem implicitamente] - indivíduos cujos sentimentos e pensamentos serão modificados ao captar os significados desviados ou transformados pelas expressões. [...] Meu entendimento, se isso for verdade, é que o eu, como autor de expressões simbólicas, é definido reciprocamente pela comunidade que se espera compreender as expressões simbólicas que a cultura disponibiliza o eu. O eu é essa comunidade, internalizada. [...] as associações somente estão disponíveis em uma comunidade em que os componentes dessas associações têm esses significados [...] Para os que estão fora da comunidade, os trabalhos requerem interpretação explícita e talvez não possam ser respondidos adequadamente (DANTO, 1998, p. 70).

Danto observa, portanto, que a linguagem utilizada pelo artista não é universal e não será entendida por uma comunidade que desconhece a imaginária utilizada em certa obra, ou quando a imagem simboliza algo diverso para o público. O sentido pretendido pelo artista fica mais sujeito a má interpretação e, simplesmente, a não aceitação, sendo ignorado. Na origem, é um problema de comunicação, que indica a necessidade de ensino da arte, para a constituição de bases simbólicas em comum que ajudem a (re)conhecer as culturas,



que compõem o que é Brasil. Em outro contexto, também implica e reforça o fato que a cultura brasileira é diversa, arranjo de culturas que coexistem e que, por vezes, não conseguem coexistir. A solução é o ensino, como meio para aproximar e criar essas “comunidades de pessoas que entendem implicitamente” e aceitam os diversos modos de ser e de comunicar por meio de gírias, imagens, grafites, por meio das roupas, por meio da arte, por meio dos símbolos religiosos.

### Da censura

Mesmo que eu possa ‘entender’, teoricamente, porque aconteceu (falta de comunicação, culturas diferentes, intolerância, etc.), e como aconteceu (por meio de boatos falsos), ainda não consigo aceitar o fato da censura. E volto sempre para o início. De um lado, o público tem o direito de ter sua opinião e de não gostar das obras ou do modo que o artista emprega certas imagens, que considere ofensivo ou desrespeitoso a sua crença. Assim como as pessoas LGBTQ têm o direito de não gostar de um mundo injusto e tampouco das pessoas que não respeitam seus modos de ser e de viver. E, por outro lado, o artista tem direito de utilizar os materiais e imagens que, em sua produção artística, constituem expressões simbólicas.

Historicamente, se repetem situações de censura sem resolução, casos de iconoclastia, cito alguns: o caso histórico do pintor Veronese (Paolo Caliari) e a sessão do Tribunal da Santa Inquisição de sábado, 18 de julho de 1573, em Veneza (GAYFORD; WRIGHT, 1998, p. 118-120); o julgamento do curador da exposição e do *Contemporary Arts Center* de Cincinnati, EUA, por acusações de obscenidade resultantes de uma exposição (póstuma) de fotografias de Robert Mapplethorpe (WILKERSON, 1990) e subseqüente restrições exigidas para quase todas suas retrospectivas até então; a remoção do *Tilted Arc*, de Richard Serra, do Federal Plaza em Nova York, 1989; e a tentati-

va de censurar e fechar a exposição *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, 1997, em Londres, devido a pressões do público, que não tiveram sucesso. Mas quero lembrar de maneira especial de uma outra exposição censurada de forma agressiva, em Porto Alegre em maio de 2018, que recebeu bem menos notoriedade que a *Queermuseu*. Desta vez, a instituição recebeu ameaças de morte, devido a uma das obras do projeto *Pixo/Grafite, realidades paralelas* do Goethe-Institut, realizada no muro da instituição pelo grafiteiro Rafael Augustaitz. Segundo as reclamações recebidas por e-mail e no site institucional, uma das figuras supostamente se assemelhava à imagem de Jesus Cristo. Durante a exposição, à noite, a pintura, que ficava no muro externo do Goethe-Institut, ao lado da parada de ônibus, foi destruída. Vândalos “apagaram” a face de Jesus (VIEIRA, 2018) com tinta escura, que parece ser, para mim, um ato muito distante das crenças dos reclamantes, distante do ensinamento cristão, de que quando ferido, se deve oferecer a outra face.

Não há dúvida que o fechamento da *Queermuseu* foi um caso de censura e injusta. Segundo a advogada Juliana Campos, autora do texto de uma petição popular argumentando a inconstitucionalidade da anulação do direito à cultura e à liberdade de expressão dos artistas da *Queermuseu*:

A maior parte das pessoas que atacaram as obras sequer tomaram conhecimento do contexto no qual elas se inseriam” [...] Isso é desinformação compartilhada e viralizada. Muitas pessoas contrárias à mostra sequer se abriram à discussão, mesmo diante de comprovações de que não havia nenhuma ilegalidade nas obras. As pessoas se baseiam em um desconhecimento das pautas para atacá-las e reproduzem assim intolerância e perseguição ao diferente (ALZUGARAY, 2017).

Confrontar imagens insólitas, fora do contexto da exposição,

nas redes sociais da internet, associadas à linguagem de uma comunidade LGBTQ, que a maioria do público desconhece, dificultou a interpretação das obras. Acrescentando a isso a facilidade com que qualquer pessoa, hoje, pode operar um programa de corte e colar, vemos como a obra de arte contemporânea está, cada vez mais, sujeita a processos de má interpretação e desinformação.

Em termos de melhorar este impasse comunicativo dentro de uma cultura tão diversa vejo mais claramente a importância de exposições como a *Queermuseu* que possibilitam a aproximação de comunidades culturais que não se conhecessem, embora que, considerando as reações negativas, possa parecer o contrário.

Como a obra do artista, a exposição é, também, uma *expressão simbólica* que opera por meio de sua expografia e curadoria, pessoal e social. Ao reivindicar o direito de representação e inclusão da produção de um grupo de artistas, sua circulação no sistema da arte e suas instituições, como o museu - mesmo que a exposição não aconteça *realmente* em um “museu”, e mesmo que seja fechada antes da hora. A *Queermuseu* faz parte de um processo mais amplo de tirar a venda e dar a ver outras narrativas que já existem na arte contemporânea, em suas referências históricas, bem como na sociedade brasileira, fomentando, assim, aproximações, e revelando os distanciamentos subjetivos e culturais que ainda persistem.

### Desinformações e esclarecimentos

Uma das obras que foi vítima de uma manipulação grosseira de corte e colagem da imagem original, foi *Cenas de Interior II* da série pictórica *Terra Incognita* (1994), da artista brasileira internacionalmente conhecida Adriana Varejão. De sua obra, somente um pequeno pedaço foi destacado na internet, sendo apresentado junto com textos difamatórios. O recorte descontextualizou a obra, impossibilitando

qualquer entendimento sobre o discurso que Varejão tenta instaurar sobre o racismo por meio de um olhar que busca revisitar e mostrar a história brasileira. A obra mostra um recorte lateral de uma estrutura arquitetônica, no qual são apresentadas várias “cenas”. Ao ser acusada de ‘apologia de zoofilia’ em mensagens falaciosas, que circulavam nas redes sociais, Varejão respondeu que a obra “busca jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas”, sendo “uma obra adulta feita para adultos” (VAREJAO *apud* ALZUGARAY, 2017):

A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as shungas, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas. Como artista, apenas busco jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas. É um aspecto do meu trabalho, a reflexão adulta (VAREJAO *apud* ALZUGARAY, 2017).

Da mesma forma que em relação ao trabalho de Varejão, a falta de conhecimento sobre o contexto cultural da obra e o discurso que a obra pretende instaurar, também, foram a base para uma gritante má interpretação da obra de artista brasileira Bia Leite. Nesse caso, entretanto, a má interpretação foi, deliberadamente, alimentada pela má intenção de internet *trolls*<sup>2</sup>. As imagens em questão são duas pinturas da série *Criança Viada*, de Leite, intituladas: *Criança viada travesti da lambada* e *Criança viada rainha das águas*, as quais apresentam figuras de crianças acompanhadas por esses títulos, pintadas usando tinta spray e estêncil sobre tela. Os textos são sobrepostos às figuras infantis. À primeira vista, as pinturas são muito simples e pouco “pictóricas”. Não discutem a superfície pictórica, nem investigam a cor.

Porque estas pinturas não são realmente *pinturas*, somente usam a pintura como *modelo*, ou seja, são propostas que utilizam o

[2] Internet *trolls* - Na gíria da Internet, um troll (ogro) é uma pessoa que começa a brigar ou incomodar as pessoas na Internet para distrair e semear discórdia postando mensagens inflamadas e digressivas, estranhas ou fora do tópico em uma comunidade on-line.

quadro como *dispositivo da expressão simbólica*. Leite utiliza procedimentos da Arte Conceitual, como a apropriação de imagens e texto, neste caso, da Internet e, assim, desloca um fragmento do mundo para o mundo da obra. Pois, a obra de arte contemporânea é uma *proposta*, um tipo de sistema de signos que indicam significados culturais os quais apontam para o mundo, e tentam criar um processo de reflexão sobre o mundo quando o observador esteja em sua presença. Devo dizer que, inicialmente, não gostei da imagem que não indagava questões pictóricas, entretanto, ainda não conhecia seu contexto social.

Se o observador for uma pessoa que não busca entender mais sobre os procedimentos que o artista empregou ao elaborar seus trabalhos é muito fácil se enganar. O artista se apropriou das imagens das crianças de um site da Internet no Tumblr, chamado *Criança Viada*, no qual adultos podem compartilhar suas fotos de infância e histórias sobre sua experiência de ser uma “criança viada”. O sítio não tinha pretensão de ser utilizado por crianças. Ao contrário, é um sítio muito útil e sensível, em que as pessoas adultas podem discutir e trocar experiências sobre seu passado e as dificuldades que passaram como uma criança que se percebia diferente. O sítio também era um local no qual as pessoas que não são LGBTQ poderiam conhecer mais sobre a vida de pessoas LGBTQ.

Depois de conhecer mais sobre o trabalho e a fonte das imagens, minha opinião sobre a obra mudou. Comecei a analisar a cor de modo mais coerente com o discurso e as questões às quais a artista aponta. Mesmo que as imagens de Bia Leite não buscam investigar aspectos pictóricos da pintura, a cor é uma questão relevante. Neste contexto, a cor poderia ser interpretada como referência e brincadeira com a ideia de cores *gay*. O sentido original dessa palavra inglesa, antes dos anos 60, significava o mesmo que “alegre” e em termos da

cor, na obra, poderíamos entender como *cores alegres*, vivas, primárias e com brilho. Estas são as cores utilizadas pela artista. Leite não escolheu estas cores, mas se apropriou delas assim como das figuras e texto, diretamente de sua fonte do site na Internet, como fragmento de um mundo articulado em sua obra. Assim, possibilitando que aconteça “uma reflexão adulta sobre coisas adultas” por parte do público.

### **O que é um museu queer?**

Antes dos anos 80, a palavra “queer” não denotava uma gíria (inicialmente ligada ao homem *gay*, depois à pessoa LGBTQ), porque a palavra *queer* em inglês, originalmente significa simplesmente *estranho*. Nesta exposição, a ideia de estranho e estranheza pode ser relacionada à sensação de estranhamento, que é termo utilizado para definir uma experiência de recepção que acontece quando uma obra provoca, no olhar do observador, desconforto, efeito de não entendimento e até certa irritação nervosa. Esse *efeito de estranhamento* é comum, entretanto, à recepção de muitas propostas da arte contemporânea. A qualidade de estranho e de queer, se permite uma interpretação, também se refere à noção de *museu*, e à ideia de que precisamos repensar e visitar nossos museus, ou criar um *museu outro*, um museu que é *estranho*. *Queer*, portanto, não é somente um meio pelo qual o curador pode discutir e impulsionar a circulação de obras realizadas por artistas e/ou com temas LGBTQ, mas também parece ser seu modo de efetuar uma crítica institucional, bem como materializar a possibilidade de criar um museu outro para preservar e visibilizar *narrativas outras*.

Mas, aparentemente, isto não foi feito *dentro* de um museu. Embora óbvio, é importante notar que a exposição *Queermuseu* não aconteceu *dentro* de um museu, mas numa instituição cultural de um banco privado. Mesmo fora do espaço museológico, os textos de



apresentação de Fidelis enfatizam sua utilização de uma “metodologia museológica”.

Desta pequena contradição surgiu minha dúvida, porque insistir na ideia de museu se as obras foram apresentadas em lugar outro? Isto me levou a refletir sobre a função de um museu em nossa sociedade que é classificar, historiografar, documentar, preservar e, em suma, ordenar a memória de certos objetos dentro de certo contexto cultural e área de conhecimento, classificando o objeto como: artístico, arqueológico, biológico, histórico natural, científico, etc. No livro, *Mark Dion*, Lisa Grasioze Corrin observa:

O nascimento do museu foi simultâneo ao nascimento de departamentos acadêmicos - uma "disciplina" do conhecimento que logo exigiu que o museu de arte e o museu de história natural se tornassem arquitetonicamente distintos. Assim se aloja o Museu Americano de Natural History e o Metropolitan Museum of Art em New York, por exemplo, localizados nos dois lados do mesmo parque. A divisão das disciplinas nos museus de Nova York, como em muitas outras cidades, resultou em "problemas" contínuos de classificação; como objetos de classe das culturas indígenas africanas chamadas "antropologia" no primeiro e "arte" no segundo (CORRIN, 1997, p. 53-54).

Os museus da arte determinam qual obra será preservada em seu acervo ou não. Em última instância, é, também, o museu que determina quais obras serão excluídas da memória de uma cultura ou país. Em seu livro *On the Ruins of the Museum*, teórico Douglas Crimp (1992), crítica fortemente o museu. Essa instituição não é somente o local da preservação de um recorte da arte produzida em certa época, mas também, o local de construir, por meio dos seus acervos, e de sustentar as narrativas históricas sobre a arte. É a instituição cultural que manifesta o poder de impedir ou revisar estas narrativas. As exposições museológicas também são o lugar cultural para revelar (e

criar) as transformações da história vigente, tanto quanto criar *histórias outras*:

Não é somente [...] a organização do conhecimento que é irremediavelmente transformada em certos momentos da história. Novas instituições de poder, assim como novos discursos surgem; na verdade, os dois são interdependentes. Foucault analisou as instituições modernas de confinamento - o manicômio, a clínica e a prisão - suas respectivas formações discursivas - loucura, insanidade e criminologia. Existe outra instituição de confinamento desse tipo aguardando análise arqueológica - o museu - e outra disciplina - a história da arte. São as pré-condições para o discurso que conhecemos como arte moderna (CRIMP, 1992, p. 48).

Não é segredo o fato de que as instituições de certa cultura têm o poder de construir sua própria narrativa histórica, mas talvez não seja tão claro o *modus operandi* pelo qual tais construções históricas são operadas dentro do museu, para assumir a aparência de uma verdade imutável. Estes dispositivos que criam a narrativa são os procedimentos museológicos de seleção, apresentação, documentação e circulação de certas obras do acervo. Outras obras, mesmo fazendo parte do acervo, podem não ser colocadas em circulação nas salas de exposição ou nas exposições itinerantes que passam de um museu para outro. E quando as obras são apresentadas, é de forma velada, escondendo o conteúdo de sua temática LGBTQ.

Exposições recentes como a *Queermuseum*, no Brasil, a *Hide/Seek*, nos EUA e a *Queer British Art 1861-1967*, na Inglaterra, afirmam sua agenda revisionista ao produzir exposições que podem inserir novas narrativas nas vitrines e paredes do museu. Segundo a curadora, Clare Barlow, na mostra *Queer British Art*, de 2017, ela propunha um recorte histórico de artistas que inventaram modos de representar sua sexualidade e suas identidades de gênero de forma velada,

numa época em que suas escolhas de vida não eram aceitas socialmente:

Apresentando obras de 1861 a 1967 relacionadas a identidades lésbicas, gays, bissexuais, trans e queer (LGBTQ), o programa marca o 50º aniversário da descriminalização parcial da homossexualidade masculina na Inglaterra. [...] Trabalhos profundamente pessoais e íntimos são apresentados ao lado de peças destinadas a um público mais amplo, o que ajudou a forjar um senso de comunidade quando a terminologia moderna de "lésbica", "gay", "bissexual" e "trans" não foi reconhecida. [...] A diversidade da arte britânica queer é celebrada como nunca antes (BARLOW, 2017).

Ao comparar esta exposição com a *Queermuseu* são notáveis dois pontos desta citação. Primeiro, a exposição é vista como uma *celebração*. Segundo, a realização de uma mistura heterogênea de linguagens, na qual os trabalhos

[...] íntimos são apresentados ao lado de peças destinadas a um público mais amplo” – que remete, à questão de *display*, entretanto, a exposição *Queer British Art* adotou um modo tradicional de expor as obras, no estilo um depois do outro, com espaçamentos iguais entre cada quadro ou escultura. As obras também são do seu acervo. Embora havia uma diversidade das narrativas subjetivas e das linguagens visuais, os procedimentos de disposição das peças foram muito convencionais, seguindo os modos de *display* museológico tradicional, com o uso de etiquetas explicativas e, sem dúvida, a possibilidade de utilizar gratuitamente fones de ouvido que forneceriam o discurso detalhado sobre a vida do artista e sua obra. Embora que o uso de fones de ouvido, hoje, seja padrão nos museus maiores, posso imaginar que sua necessidade seja uma escolha sensata para uma exposição potencialmente polêmica. A recepção da crítica, entretanto, não criticou as obras em si, mas questionou a necessidade de “amontoar na mesma pilha artistas LGBT (BATTERSBY, 2017, tradução nossa).

Como atesta a curadora da *Queer British Art*, foi necessário para artistas do século XX formar ‘comunidades’ separadas. A curadora parece enfatizar mais uma leitura biográfica das obras, a maioria sendo históricas. Mostrando em suas etiquetas museológicas dados sobre a vida do artista. A narrativa apresentada constrói uma história sobre a necessidade de velar os fatos sobre a vida dos artistas, que agora, são colocados à luz, assim, também, mudando o contexto e significados das obras no olhar do público. Como o projeto do curador da *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis, há uma preocupação de misturar a cronologia histórica e oferecer uma nova leitura não linear.

Depois de ler o pré-projeto de curadoria de Fidelis, percebi que as justaposições que me impressionaram naquele dia da visita, eram uma tática proposital, um modo de misturar a cronologia histórica, bem como recombinar ou até embaralhar a cronologia histórica anterior.

Abolindo a cronologia e adotando uma série de mecanismos de justaposição que possibilitam o confronto entre obras de períodos diversos, *Queermuseu* busca uma equivalência entre a realidade das obras e aquela da vida contemporânea através de uma abordagem sobre diversas questões de gênero (FIDELIS, 2017b, p. 1).

É graças aos meios e modos de arranjar e de dispor os objetos no contexto de uma exposição (expografia) que um curador e os museus constroem uma leitura da história, tecendo suas crenças sobre a arte nas paredes de espaços expositivos, que é outro modo de falar de uma expressão simbólica museológica. Por meio dos procedimentos de *display*, que incluem a iluminação, a disposição (*placement*) do objeto e a sua relação com outros objetos numa sala, bem como o uso de etiquetas, projeções, textos explicativos parietais, em fim, os modos de apresentação de certa obra em relação às outras, é possí-

vel criar um contexto histórico e, neste modo, sugerir um sentido de sua narrativa no mundo.

O significado de um objeto é parcialmente determinado por seu contexto cultural (*cultural framing*). Este pode ser criado, por meio de determinar o modo de dispor uma obra e também ao classificar o objeto em certa área de conhecimento, por exemplo, como: objeto de museu de arte, de história, de arqueologia, de antropologia social e assim por diante.

As táticas e métodos de *display* foram problematizados por vários artistas contemporâneos, que, desde os anos 70, se apropriaram destes métodos justamente para efetuar seu *critique institutionale*<sup>3</sup>. A mostra *Queermuseu* é muito interessante em termos do modo que a curadoria mexeu com a expografia tradicional do museu. Ironicamente, seu museu está fora do contexto do museu, que talvez permitia maior liberdade para a escolha da forma de apresentar as obras. Ao se apropriar do museu e de seus métodos, recria a partir dos modelos – o que não é novo dentro da história de arte, pois, muitos artistas já se apropriam de procedimentos de display museológico como tática procedimental artística, começando com o *Musée d'art moderne, Département des aigles*, de 1968, em Bruxelas, de Marcel Broodthaers.

Outra exposição inauguradora de um discurso antirracista aconteceu no *Maryland Historical Society*, em Baltimore, EUA, 1992, na exposição em que Fred Wilson interferiu com a exposição permanente, propondo a “mineração” de objetos da cultura negra, que permaneciam fora de circulação no acervo, na exposição, *Mining the museum* (1971). Martha Buskirk (2005), em seu livro, *The contingent object of contemporary art*, discute a exposição de Wilson, no museu de História de Baltimore, EUA e como o artista “[...] apontou questões da história por meio de justaposições significantes” (BUSKIRK, 2005, p. 163).

Wilson [...] demonstrou] como o contexto molda o significado de um objeto [por meio de seu modo de ] exibição (BUSKIRK, 2005, p. 163). Ao justapor objetos já em display nos vitrines do museu – que pertenciam à classe hegemônica do século XIX ao lado de objetos no acervo, mas que nunca foram mostrados, tais como algemas de ferro, Wilson “jogou com a natureza de apresentação” museológica e com o objeto deslocando o contexto cultural de sua apresentação e seu sentido dentro do Museu de História de Baltimore e, assim, “redirecionou a narrativa contada pela sociedade” e “abordou a história afro-americana e nativa americana do estado” por meio de uma recontextualização dos objetos, que alterava seu sentido, ou seja, ao mudar ordem e o arranjo dos objetos conseguiu abordar o racismo e sua história escondidas pelas objetos do acervo que, anteriormente, nunca foram expostas (BUSKIRK, 20105, p. 164, Tradução nossa).

Mais recentemente, nos anos 90, o artista Mark Dion, trabalhando em colaboração com museus e galerias, e utilizando os métodos do *display* museológico e mecanismos de *display* apropriados de áreas de conhecimento científico, parodiou métodos de *display*, não como crítica ao museu, mas como crítica a suas metodologias pedagógicas, que constroem narrativas e concepções sobre a Natureza, ao invés de promover seu debate e seu questionamento. Assim, uma grande quantidade de objetos heterogêneos pode ser classificada e ordenada, por assim dizer, e ‘emoldurada culturalmente’ por meio do contexto cultural que um Museum de História Natural ou um museu de arte, pode evocar, sem implicar a possibilidade de questionar essas narrativas.

No livro, Mark Dion, Lisa Corrin (1997) aborda a emergência dos museus,

O nascimento do museu foi simultâneo ao nascimento de departamentos acadêmicos - uma "disciplina" do conhecimento que logo exigiu que o museu de arte e o museu de história natural se tornassem arquitetonicamente distintos. Assim, encontra-se o

[3] Critique institucional, é a prática artística onde o artista quer efetuar uma crítica das instituições culturais e do cito sistema das artes, ou seja, dos sistemas de poder que, muitas vezes, controlam a circulação e processo de legitimação da produção artística, sua circulação e preservação, i.e. o museu.



Museu Americano de História Natural e o Museu Metropolitan de Arte em Nova York, por exemplo, localizados em lados opostos do mesmo parque. A divisão das disciplinas nos museus de Nova York, como em muitas outras cidades, resultou dos "problemas" contínuos de classificação; como classificar objetos das culturas indígenas africanas chamadas "antropologia" no primeiro e "arte" no segundo (CORRIN, 1997, p. 53-54).

Para finalizar, comento uma exposição de retratos que é bem mais 'comportada' em termos das obras mostradas, neste caso, retratos, que foi realizada nos Estados Unidos, em 2010, chamada *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*. Assim como a exposição *Queer British Art* em Londres, essa exposição também visava retirar a venda que encobria a identidade sexual dos artistas, que faziam parte da narrativa destas obras históricas, que já constavam no seu acervo museológico. Diferente da *Queermuseu*, sua expografia remetia a um ordenamento convencional de museu, no qual cada quadro tem seu próprio espaçamento, um isolado do outro, pedindo uma postura mais contemplativa por parte do público. Como a *Queermuseu*, essa foi "a primeira grande exposição museológica dos [Estados Unidos da] América a olhar a história da arte a partir de uma perspectiva homossexual" (LOGAN, 2010).

A curadoria selecionou os retratos que, de uma forma ou de outra, abordavam o tema queer, artistas modernos e históricos, tais como George Bellows, Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe e Henri Cartier-Bresson, e também obras contemporâneas, incluindo filmes e vídeos. Levou quinze anos para a curador e historiadora da arte, Jonathan Katz, convencer o conselho do museu Smithsonian, em Washington D.C., a realizar a exposição de retratos na National Portrait Gallery, incluindo nas etiquetas explicativas, que acompanhariam os quadros, dados biográficos sobre os artistas e informações sobre os relacionamentos subjetivos que, antes, estavam velados em suas nar-

rativas. Muitos retratos eram presentes trocados entre amigos e retratavam relacionamentos de artistas homossexuais – documentação existente que, contudo, o museu não havia deixado vir ao conhecimento do público e, por isso, o título da mostra, *Esconde/Buscar: Diferença e Desejo em Retratos Americanos*.

Entretanto, um mês depois de sua abertura, o museu recebeu críticas de oponentes políticos e surgiu uma reação desproporcional, considerando a qualidade conservadora da maioria das obras. A exposição não foi fechada, mas um filme de David Wojnarowicz foi censurado e removido da exposição "sob pressão de um grupo religioso do direito e políticos conservadores" (LOGAN, 2010). O curador, Katz, foi entrevistado:

Katz me disse, ousando sonhar que o que ele chama de "a lista negra da representação queer no mundo dos museus dos EUA" pode estar chegando ao fim. "Se formos um sucesso, acho que começaremos a ver uma atmosfera política diferente nos museus americanos". Um mês depois, seu sonho está em farrapos. Na semana passada, depois de um ataque contínuo de opositores, incluindo o presidente republicano John Boehner e a Liga Católica, o Smithsonian retirou de *Hide / Seek* um vídeo do artista David Wojnarowicz, *Fire in My Belly*, que inclui um crucifixo coberto de formigas, simbolizando o sofrimento das pessoas com AIDS; Wojnarowicz morreu da doença em 1992 (ULABY, 2017).

Gaudêncio Fidelis estava certo quando disse que há uma tendência muito forte de conservadorismo no mundo que aproxima forças políticas e religiosas. O artista não é obrigado a mostrar suas obras por meio dos museus, embora saibamos que é lá que as narrativas históricas vão ser documentadas e as obras preservadas, algumas e não outras. O artista materializa seu próprio modo, para si mesmo, de se visualizar para os outros e problematizar os modos de

representar sua sexualidade e identidade de gênero. Nem todos os artistas são engajados na luta contra a injustiça e as forças entrópicas e econômicas que ameaçam a sobrevivência terrestre e os relacionamentos subjetivos. A arte e o artista operam uma nova crise de representação, que questiona o modo que percebemos a natureza, o ser humano, o meio ambiente, nós mesmos. Esse artista percebe que tudo, tudo mesmo – a ideia de *Natureza*, as noções sobre *Cultura* e as *identidades* humanas são construções culturais, que podem e, por vezes, devem ser reconstruídas e transformadas, assim, criando uma sociedade mais saudável. Não estou sozinha ao acreditar na arte e no artista. Vivemos acreditando ainda na utopia, sem ingenuidade, e nas possibilidades da arte – uma arte da supermodernidade pós-moderna. Sabemos muito bem que há limites para o progresso, para o crescimento econômico e para a sobrevivência ambiental. Sabemos que a arte é plural, múltipla e tão diversa quanto os povos e culturas. Esta multiplicidade não precisa cair no erro das vanguardas modernistas que competiam, umas contra as outras, para comprovar a superioridade de sua arte, como se fosse uma verdade única.

## REFERÊNCIAS

ALZUGARAY, Paula. Onde o debate acontece. In. ISTOÉ Independente. Artes Visuais, 22/09/2017, disponível em: < <https://istoe.com.br/onde-o-debate-acontece/> >. Acesso em 29 set. 2017.

BARLOW, Clare. Why is the word 'queer' used in the exhibition title? In. **Tate** (sítio). Artists and events, disponível em: < <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/queer-british-art-1861-1967> >. Acesso em 12 abr. 2018.

BATTERSBY, Matilda. Queer British Art at Tate Britain: Is it wrong to group together LGBT art? In. **Independent** (jornal online), Culture, 6 abr. 2017, disponível em: < <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/queer-british-art-tate-britain-lgbt-a7669581.html> >. Acesso em: 3 mar. 2018.

CORRIN, Lisa Graziose. Mark Dion's Project: A Natural History of Wonder and a Wonderful History of Nature. In. \_\_\_\_\_, KWON, Miwon, BRYSON, Norman. **Mark Dion**. London: Phaidon, 1997.

CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. Cambridge: MIT Press, 1997.

DANTO, Arthur. **Beyond the Brillo box**: The visual arts in a post-historical perspective. Berkeley: UCLA Press, 1998.

EM DEPOIMENTO à CPI, curador da Queermuseu diz que acusações são difamatórias. In. **CULT** (revista online). 25 nov. 2017, disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/gaudencio-fidelis-cpi-maus-tratos-queermuseu/> >. Acesso em: 15 abr. 2018.

FIDELIS, Gaudêncio (cur.). Material de apoio Queermuseu: Cartografias diferença na arte brasileira. 15 ago. a 8 out. 2018 (interrompido no dia 10 de set. 2018), Santander Cultural, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2 DVDs. CD-ROM 2017/1a e 2017/2a. Brasil, 2017, 2 DVD.

\_\_\_\_\_. Projeto de exposição, 2017b, disponível em: < [http://www.curitibanahora.com.br/wp-content/uploads/2017/09/REL\\_OBRAS\\_PRELIMINAR.pdf](http://www.curitibanahora.com.br/wp-content/uploads/2017/09/REL_OBRAS_PRELIMINAR.pdf) >. Acesso em: 18 abri. 2018.

FONSECA, Diego A. Heideiros de Lygia Clark farão ato de apoio à exposição 'Queermuseu'. In. **Monoart** (blog/jornale), 12 set. 2017, disponível em: < <https://blogmonoart.wordpress.com/> >. Acesso em: 15 mar. 2018.

GAYFORD, Martin; WRIGHT, Karen. **The Grove book of art writing**. New York: Grove Press, 1998. p. 118-120

GIOVANI GAZEN ADVOGADOS ASSOCIADOS. Petição, Ação pública contra o Santander Cultural (documento). Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/wp-content/uploads/sites/110/2017/09/peticao.pdf> >. Acesso em: 15 out. 2017.

HYPENESS, Internauta faz depoimento poderoso sobre a experiência de ter sido uma "criança viada", publicado em 16 set. 2017. Disponível em < <https://www.hypeness.com.br/2017/09/internauta-faz-depoimento-poderoso-sobre-a-experiencia-de-ter-sido-uma-crianca-viada/> >. Acesso em: 12 abr. 2018.

LOGAN, Brian. Hide/Seek: Too shocking for America. In. **The guardian**, 05 dez. 2010, disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/05/hide-see-gay-art-smithsonian> >. Acesso em: 17 abr. 2018.

MENDONÇA, Heloisa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. In. **El país**, São Paulo, 13 set. 2017, disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html) >. Acesso em: 15 set. 2017.

MENON, Isabella. Tumblr exclui página 'Criança Viada' após internautas apontarem pedofilia. In. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 14 set. 2017, disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1918592-tumblr-exclui-pagina-crianca-viada-apos-internautas-apontarem-pedofilia.shtml> >. Acesso em: 17 mar. 2018.

VALADÃO, Endrigo. Eu fui uma criança viada. (Depoimento online). In. **Hypeness** (sítio), Internauta faz depoimento poderoso sobre a experiência de ter sido uma “criança viada”, publicado em 16 set. 2017. Disponível em < <https://www.hypeness.com.br/2017/09/internauta-faz-depoimento-poderoso-sobre-a-experiencia-de-ter-sido-uma-crianca-viada/> >. Acesso em: 12 dez 2017.

VAREJÃO, Adriana. Série pictórica Terra Incognita, Adriana Varejão, site do artista., disponível em: < <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/pinturas-series> >. Acesso em: 19 out. 2017.

VIEIRA, Cristiano. Vândalos apagam cabeça de Jesus Cristo de obra de arte em muro em Porto Alegre. In. **Jornal do comércio**, Artes visuais, 01 mai. 2018, disponível em: < [https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/2018/05/cultura/624901-vandalos-apagam-cabeca-de-jesus-cristo-em-obra-no-muro-no-instituto-goethe-em-porto-alegre.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2018/05/cultura/624901-vandalos-apagam-cabeca-de-jesus-cristo-em-obra-no-muro-no-instituto-goethe-em-porto-alegre.html) >. Acesso em: 20 mai. 2018.

WARKEN, Júlia. Criança Viada: o que está por trás da obra que gerou revolta? In. **Rede M de Mulher**, Grupo Abril Mídia (online), 14 de set. 2017, disponível em: < <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta/> >. Acesso em: 16 set. 2017.

WILKERSON, Isabel. Cincinnati Jury Acquits Museum In Mapplethorpe Obscenity Case. In. **New York times**. 6 out. 1990, disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/10/06/us/cincinnati-jury-acquits-museum-in-mapplethorpe-obscenity-case.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

ULABY, Neda. As 'Hide/Seek' Ends, A Step Back To Look For Lessons. In. **NBR news**, Arts & life. 10 fev. 2011, disponível em: < <https://www.npr.org/2011/02/10/133622745/as-hide-seek-ends-a-step-back-to-look-for-lessons> >. Acesso em: 18 mar. 2018.



Mayra Huerta Jiménez

Doctorado en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia (2016). Profesora investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California.

Pertenece al cuerpo académico Imagen y Creación, las líneas de investigación referente al vídeo experimental en el norte de México, así como el paisaje como temática recurrente a partir de la exploración en la imagen y la instalación. Formó parte del proyecto binacional Práctica (2017). Ha expuesto en México, Estados Unidos, Chile, Brasil, Bolivia, Venezuela y Japón. Sus imágenes se han reproducido en: Mexicaído (2018), Creative Room ¿Cómo se cuentan las cosas?, Japón (2017) Málaga, España; 6ª Muestra de Paisaje en Baja California (2016).

## La manipulación temporal en el lenguaje audiovisual de la frontera norte, a partir de la revisión de dos casos de estudio

### *Temporal manipulation in the audiovisual language of the northern border, the review of two case studies*

**Resumen:** El lenguaje audiovisual lo acotamos al vídeo experimental, que se genera en la ciudad de Tijuana. A partir de la revisión de los artistas audiovisuales: Aldo Guerra y Julio Orozco para analizar la *manipulación temporal* en su producción audiovisual. Desde un acercamiento geográfico y etnográfico en el espacio fronterizo, el método de análisis que proponemos ubica a los artistas en continuo movimiento, con posibles desplazamientos en su clasificación. En esta ocasión presentaremos la clasificación en la que se ubican, así como el desarrollo de su producción audiovisual. A partir de la diferenciación y uso del tiempo que generan. Desde el enfoque de Nicolas Bourriaud en su libro *Radicante*, que plantea *prácticas portátiles y actos de traducción* en el arte contemporáneo es que nos interesa estudiar estos dos artistas audiovisuales. Y al mismo tiempo ubicarlos dentro de una *condición nómada*. El estudio del vídeo como medio de creación en el espacio fronterizo, tiene acercamientos interdisciplinarios y en un aspecto móvil que nos interesa retomar para la clasificación del vídeo experimental en Tijuana.

**Palabras clave:** Frontera, vídeo de creación, nómada, espacio y geografía.

**Abstract:** *Audiovisual language is limited to the experimental videos generated in the city of Tijuana. In reviewing audiovisual artists: Aldo Guerra and Julio Orozco, the temporal manipulation in their audiovisual production is analyzed. Using a geographic and ethnographic approach to the border area, the analytical method that we have proposed locates artists in continuous movement, noting possible displacements in their classification. In this paper, we will present the classification in which they are located, as well as the development of their audiovisual production, based on the differentiation and use of time generated. The emphasis that most interests us in studying these audiovisual artists is the approach used by Ni-*

*colas Bourriaud in his book Radicant, which proposes portable practices and acts of translation in contemporary art. And at the same time, these are seen under nomadic conditions. The study of video as a creative medium in the border area has interdisciplinary approaches and a mobile aspect that interest us as we reconsider the classifications of experimental video in Tijuana.*

**Keywords:** Border, video creation, nomadic, space and geography.

### Antecedentes

El trabajo que se analiza aquí, proviene del vídeo de creación y/o vídeo experimental. Los primeros acercamientos estaban enfocados de una forma activista hacia el propio medio, las nuevas formas de enunciar el lenguaje artístico relacionado con el vídeo.

Su significado del vocablo latín es: “yo veo” esto le ha permitido tener un amplio espectro para contar múltiples eventos. Aunque inicio en una época de transformaciones; como pertenecer al grupo Fluxus con Nam June Paik (Figura 1) denominado el padre del vídeo arte, así como Wolf Vostel (Figura 2) ambos construyeron el lenguaje de este medio con fines artísticos y de experimentación.



Figura 1 – Documentación de la pieza. *TV-Buddha*, 1974, Nam June Paik. Fuente: Imagen tomada de la Tesis: ORTÍZ SAUSOR, Vicente. Una propuesta escultórica: Vídeo instalación y videoescultura. Un análisis estructural de la vídeoinstalación y cuatro ejercicios experimentales. Tesis de Doctorado – Universidad Politécnica de Valencia, España, 2001.



Figura 2. Documentación de la pieza de Wolf Vostel.  
 Fonte: Imagen tomada de la Tesis: ORTÍZ SAUSOR, Vicente. Una propuesta escultórica: Vídeo instalación y videoescultura. Un análisis estructural de la vídeoinstalación y cuatro ejercicios experimentales. Tesis de Doctorado – Universidad Politécnica de Valencia, España, 2001.

Por su parte Eugeni Bonet (2010) teórico español menciona que el vídeo significa “yo veo”, complementado también desde lo reflexivo “yo me veo”, o como otros han llamado “la cámara de la extensión del cuerpo” (MCLUHAN, 1998 y VERTOV, 1929) o parte de otra postura de la “intimidad”.

En México el vídeo arte hace aparición con tres precursores; Pola Weis inicia con la vídeo danza, Andrea Di Castro experimenta con la tecnología y los medios electrónicos y Rafael Corkidi relaciona la experiencia de producir en cinematografía enfocada al desarrollo del vídeo. En este punto partimos de un desplazamiento del vídeo que se origina en Estados Unidos de América y Europa, en este caso se desarrolla con un primer momento con estos tres artistas citados. Por lo tanto, estos tres enfoques dan pie a una disciplina que siempre

esta en constante cambio re-definiéndose. Es aquí donde, las posturas de los artistas se vuelven fuertes, se identificará cuales son éstas en su producción videográfica.

### Lo híbrido como característica del vídeo

...el vídeo es más bien una multiplicidad de prácticas en relación con otras tantas corrientes artísticas contemporáneas. (ORTÍZ, 2001, p. 31)

De acuerdo con la cita anterior, el vídeo se diversificó en conjunto con otras disciplinas como se mencionó anteriormente con los precursores. El propósito es mostrar este hilo conductor de estas corrientes artísticas contemporáneas en el vídeo experimental actual.

El vídeo nace con una característica híbrida que en la investigación se relaciona con lo *nómada*, retomando a Lorena Rodríguez Mattalia, cita a Françoise Parfait con su argumento:

[...] ya no existe una imagen “pura” ni un medio aislado de los demás, por lo que conviene un análisis que vaya más allá... que adopte miradas transversales e interdisciplinares capaces de captar las relaciones, interferencias, mezcolanzas. [...] en esta línea de reflexión Parfait resume lo siguiente: el vídeo confronta a sus híbridos (el cine, la foto), su señuelo (la televisión) y su futuro (lo digital). (RODRÍGUEZ, 2011, p.128)

A partir de un rasgo que distingue al vídeo por ser un medio “entre” el cine y la televisión, entre el arte y la industria.

Por lo que también Margarite Duguet declara que el vídeo es un objeto difícil de abarcar, “... incluso en muchas prácticas artísticas, ni siquiera es un objeto, sino un acto, un proceso sin traza material” (RODRÍGUEZ, 2011, p.131).

Otro argumento de este acto, lo apoyamos con Jacques Rancière, filósofo francés que menciona lo artículo de Amber Gibson con lo siguiente:

Un medio no es un material propio. Es una superficie de conversión: una superficie de equivalencia entre las maneras de hacer de las diferentes artes, un espacio ideal de articulación entre estas maneras de hacer y formas de visibilidad e inteligibilidad que determinan la manera en la que pueden ser miradas y pensadas (GIBSON, 2010, p.37).

Retomando este término de *condición* como una característica en el vídeo, y sus actores. Al establecer que la forma de ser miradas y pensadas en vídeo es un acto con una circunstancia de habitar en movimiento constante, se integran estos seis argumentos que le permiten tener esta *condición nómada* como lo menciona, en el ensayo *Video Art* de Heinrich Klotz: las demandas de videoarte redefinen nuestros modos de percepción estética. Esto se debe a varias posibilidades inherentes a las características del vídeo:

1. *El cambio continuo de la imagen en movimiento.*
2. *El encantamiento de numerosas imágenes con dispersión visual.*
3. *El despliegue de las secuencias de imagen-tiempo.*
4. *La simulación espacial.*
5. *Lo inmaterial de las imágenes.*
6. *La capacidad del espectador para influir en la imagen de forma interactiva.* (GUGGENHEIM MUSEUM, 1996)

Al relacionar estas características, con el vídeo y el nomadismo se crea una condición al que se adhiere a otro suceso más. Las diversas disciplinas de las que provienen los artistas, permite observar como se desarrolla un estética que se inserta en la frontera.

Ahora al relacionar lo *nómada* con el contexto específico en el que se realiza este estudio, la frontera.

### **La frontera y su relación con el vídeo experimental**

Para situar el contexto fronterizo, se enmarca al “espacio” ya que permite relacionar al vídeo y sus posibilidades en este sitio simbólico. Se incluyen las posturas de dos relaciones tanto antropológicas como geográficas. En este caso Arjun Appadurai (2012) antropólogo hindú en la etnografía experimental sitúa un cambio al seguir al objeto de estudio, esto aplicado a los estudios de migración como lo muestra Hirai (2012). En este caso, se sigue al vídeo de creación y los artistas audiovisuales que interactúan con él.

Por otro lado, este sitio simbólico en donde se realiza el estudio también se integra con la geografía a partir de lo que conceptualiza el geógrafo David Harvey: ... existen “tres prácticas de espacio” partiendo de “la idea de las tres dimensiones de Lefebvre (1991)” definida la primera como *práctica material espacial (lo experimentado)* que “designan los flujos de transferencias e interacciones físicas y materiales que ocurren en y cruzando el espacio para asegurar la producción y la reproducción social” (HARVEY apud HIRAI, 2012, p. 100-101). La segunda sería las *representaciones del espacio* (lo percibido) las cuales “abarcan todos los signos y significaciones, códigos y saberes que permiten que esas prácticas materiales se comenten y se comprendan”(idem) y finalmente la tercera los espacios representados (lo imaginado) “Son “invenciones mentales” que “imaginan nuevos sentidos o nuevas posibilidades de las prácticas espaciales” (idem).

Descritas aquí, estas tres dimensiones sobre el espacio, se relaciona otro factor sobre la frontera como la ha descrito Everardo Garduño investigador del Instituto de Investigaciones Históricas al referirse sobre la región frontera, que esta conformada por:



- Una materialidad. En torno a las fronteras físicas se nutren y se transforman en fronteras culturales, es decir, los contornos simbólicos e imaginarios, aquellos que nos identifican como miembros de una nación, una región, de una memoria social, o de una forma de vida y lo que sucede ahí.

- y las relaciones que ahí se establecen. Las identidades son relativas, están definidas por sus contrapartes: las alteridades. Frente a la noción de joven surge la de niño o anciano; frente a la de mujer la del hombre; frente a lo urbano, la de rural, frente a lo mexicano, la de estadounidense pero también chicano.

- un ambiente. A partir de los sistemas de los símbolos mediante los cuales las comunidades constituyen sus relaciones, que nos revelan el lugar de las tradiciones en el presente cotidiano y su empleo con la proyección del futuro (CIC-Museo UABC, 2005, p.67-69).

La frontera entonces se ve como un lugar, entre México y Estados Unidos es paisaje; físico, social, cultural y de prácticas artísticas, donde las fuerzas de territorialización y desterritorialización toman parte en juegos intrincados que se suceden todos los días (VALENZUELA, 2003, p. 81).

A partir de esto se piensa en *el territorio libre* ¿Cómo relacionamos esta materialidad, las relaciones que ahí se establecen y un ambiente en la práctica videográfica? En función de los sujetos-creadores partiendo desde la experiencia en el contexto.

Entonces cabe la pertinencia sobre ¿cómo se clasifica al vídeo en un contexto fronterizo? Al reflexionar desde la propia voz de los artistas audiovisuales que proporcionaron esta información, para revisar estas “formas” de aproximación al lenguaje audiovisual con la posibilidad de apropiación de la idea de una sociedad contemporánea. Por ello, “... desde la perspectiva de la antropología, para saber qué es el arte es necesario observar los comportamientos de los artistas y escuchar como lo representan” (CANCLINI, 2011, p.40).

Disciplinas integradas al arte	Formulación de éstas.
Estética filosófica	¿Qué es arte?
Semiótica	¿Qué dice el arte y de que estamos hablando cuando hablamos de arte?
Antropología	¿Qué hacen quienes se llaman artistas?

Figura 3. Esquema planteado a raíz del libro *La sociedad sin relato* de Néstor García Canclini (2011). Nos interesa evidenciar que la antropología nos puede proporcionar información de los artistas que analizamos.

¿Qué hacen quienes se llaman artistas que producen audiovisuales, en la frontera norte de México? Esto es el trabajo que se muestra en esta revisión desde una postura de los diversos espacios (experimentados, percibidos e imaginados) con los que el vídeo puede promocionar una gama de pensamientos de sujetos-creadores en esta práctica artística.

Al mismo tiempo al relacionar el cuestionamiento anterior, con el ensayo de Dany Bloch, crítico de arte en 1984 “*les video-paysages de Bill Viola*” en el artículo que escribe Pedro Ortuño Mengual, *El vídeo: un arte comprometido/ contemporáneo*, lo cita al relacionar la experiencia de los límites:

“el vídeo arte no llega a identificarse con su material objetivo, es decir con su propia maquinaria, sino que mas bien lo hace con la manipulación de factores psicológicos y humanos que constituyen su sujeto en sí- mucho antes que con la producción de imágenes. “[...] el mensaje se convierte en imagen y la representación en transmisión, en acciones y en informaciones directas de los acontecimientos; es decir, la obra ha cambiado de código” (ORTUÑO, 2012, p.4)

Si la obra cambio de código, se esta pensando que se relaciona también con la idea de la condición nómada de no tener un domicilio fijo, además de pensar en los espacios/ tiempo simbólicos, que enmarca el lenguaje audiovisual que se genera en estos momentos en la frontera norte de México.

### **Diferencias entre migración y nomadismo**

¿Cómo se usan estos dos conceptos dentro del estudio? Se usan como auxiliares que permiten acercarse al vídeo de forma dinámica.

La migración es un fenómeno que se ha dado por varios siglos, en este caso el interés sobre la reflexión en el pensamiento artístico a diferencia del fenómeno de migración que se estudia por diversas áreas, argumentando lo siguiente:

- a) el vídeo se desplaza en un primer momento de su lugar de origen (USA y Europa) y llega a la ciudad de México, más tarde a la ciudad de Tijuana.
- b) como tema para reflexionar desde el campo del arte, y específicamente en el lenguaje audiovisual que se construye en la frontera.
- c) las disciplinas de origen de los artistas audiovisuales que están presentes en este estudio.

Dar seguimiento con la idea de la migración como un desplazamiento a otro territorio. Cuando llega al camino trazado, se asienta. Cuando el vídeo se asentó en Tijuana venia de planteamientos de documentación y de la estructura del cine en general. Poco a poco los artistas jóvenes y con trayectoria lo comenzaron a usar para generar sus discursos.

El nomadismo se concentra en no asentarse en un territorio específico. Esta enunciación nómada no es específico del vídeo; pero si se refleja como una característica que lo acompaña desde su origen. Se cree que aún sigue buscando donde habitar y parece que

probará tantos espacios como posturas creativas existen frente al vídeo.

Para Gina Marcella Jiménez Saavedra en su libro *La gramática del viaje*, hace una reflexión y estudio sobre el pensamiento nómada y el arte nómada del cual se toma lo siguiente:

\* Las características de los espacio nómadas es que no están establecidos, no están cerrados y son comunicantes.

\* La idea de habitar un espacio no hace parte del pensamiento nómada. “El nómada, es el espacio nómada, es localizado, no delimitado. (JIMÉNEZ , 2012, p.145).

Nicolás Bourriaud (2009) propone en su libro *Radicante* al reflexionar sobre la importancia del viaje y la iconografía de la movilidad en la cultura contemporánea:

El arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades: de este modo, los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando *actos de traducción* (BOURRIAUD, 2009, p.57)

Estos actos de traducción, es lo que se expone con los dos artistas como casos de estudio: Aldo Guerra y Julio Orozco.

### **El estudio para clasificar al vídeo**

Desde un acercamiento etnográfico con las entrevistas que se realizaron, se establecieron tres clasificaciones con un método propio centrado desde la práctica artística: el desplazamiento de los artistas hacia el vídeo. (Desde su disciplina de origen hacia el vídeo); la forma de producir, es decir, ¿por qué el vídeo lo toman como disciplina?, y por último los temas en los que reflexionan en su entorno (Figura 4).





Figura 4. Esquema del método planteado para el análisis de investigación.

Los temas se conforman en la práctica videográfica en la ciudad de Tijuana. Se refiere a las temáticas, que desarrollan los involucrados en el estudio. Proporcionamos una lista, de ellos, pero estamos retomando el propio concepto de frontera y territorio aspectos que caracterizan a la ciudad de Tijuana.

#### Se reconocieron los siguientes temas:

1. La identidad como un insumo que refleja lo fronterizo.
2. Lo urbano en la ficción y lo narrativo.
3. La función de archivar y documentar.
4. La memoria colectiva y familiar con enfoque interdisciplinario.
5. El paisaje y sus múltiples interpretaciones.

Los dos artistas que presentamos se encuentran en dos clasificaciones diferentes: identidad a partir de la manipulación del tiempo ubicamos a Aldo Guerra, mientras que la función de archivar y documentar pertenece al campo de Julio Orozco. Estas dos clasificaciones se revisarán a través de su producción.

#### La identidad a partir de manipular el tiempo

Aldo Guerra se desplaza hacia el vídeo proveniente de las artes visuales: su origen se sitúa en el performance y la fotografía. Es a partir de documentar su trabajo descubre el vídeo como posible medio para producir. El tiempo en su práctica videográfica es un eje importante. Estudia la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Superior de Artes Visuales en la ciudad de Tijuana y continúa sus estudios de Maestría en Artes en la Universidad de California en San Diego.



Figura 5. Still del vídeo *La invención del miedo*. De la serie "los iluminados". *La invención del miedo* Aldo Guerra, 2007. Cortesía del artista entrevistado. (2015).

#### La invención del miedo. Aldo Guerra, 2.49", Mini DV, 2007 (Figura 5).

##### Sinopsis

La invención del miedo. Pequeñas, cortas acciones ante la cámara, con destino indeterminado hay personas pero no personalidades.

##### Estructura del trabajo

El vídeo nos presenta dos encuadres; el primero es un encuadre fijo a una distancia de la mujer que protagoniza la acción en la habitación.

El segundo encuadre es un detalle del perfil de la mujer, el espejo y la lámpara.

La atmósfera del color es cálido por la iluminación amarillenta, sin embargo el dominio de las sombras, nos proporciona suspenso en todo el acto del suceso.

#### **Descripción y análisis de los elementos. La invención del miedo**

Mujer, lámpara-luz, espejo-habitación, sombra (Figura 6). El sonido de golpes, penetrante con eco lejano opresivo. La inmovilidad del personaje (mujer) contrasta con el movimiento de la luz que poco a poco la rodea, y crea una imagen cambiante de ella, es como un sol que la circunda y al incidir sobre su rostro reflejado en el espejo, la hace distinta a cada instante a ella a su imagen y a su sombra. Se inicia en la oscuridad y termina en ella. Los planos son sencillos, un plano de su cuerpo de espaldas, algún plano medio de su perfil y un plano muy cortó en tiempo, de la lámpara.



Figura 6. *Still* del vídeo la ficción con pocos elementos. *La invención del miedo*, Aldo Guerra, 2007. Cortesía del artista entrevistado. (2015)

El vídeo esta planeado para que se contemple cada detalle del lugar. Hasta llegar al punto donde el cuerpo de la mujer a partir de la cabeza su funde con el espejo, la sombra se funde para hacerse un mismo objeto.

#### **Conclusión y valoración personal**

El trabajo de Aldo Guerra se caracteriza por esta acción que propicia para la cámara, como el mismo lo dice, *solo es ahí donde estos sucesos se activan*. La manipulación del cuerpo, y la contemplación son dos aspectos que su producción audiovisual refleja. Los actos cotidianos llevados a la máxima potencia de atención, des-fragmenta, analiza y re-construye para mostrarnos la importancia del tiempo en ellos.

En *La invención del miedo*, nos muestra su dominio en la iluminación y el control de las acciones del personaje con una delicadeza extraordinaria para que nos se nos escape ningún detalle al verlo.

#### **Su condición de nómada la establecemos en lo siguiente:**

1. A partir de su manipulación hacia dos conceptos: el tiempo, pertinente para la imagen en movimiento; el cuerpo como materia que desarrolla acciones para la cámara. Este paso siempre lo convierte en un artista transitorio entre los materiales y las dimensiones espacio-temporales.
2. La línea delgada que deja entre una imagen en movimiento de una estética cinematográfica de contemplación, pues sigue usando un punto fotográfico o de imagen estática.
3. Al mismo tiempo, cada suceso o proyecto que se propone tienen una condición de instalación. ¿Qué quiere decir esto?, pues que si están esta serie de vídeos que nos muestra como vídeo monocal, pero que existen otros proyectos con los cuales la vídeo instalación esta presente. Construyendo una atmósfera a partir de su

manipulación con la identidad.

4. La relación de extensión del tema, como él mismo lo menciona: *Siempre parto de una imagen que me gustaría ver, de ahí construyo lo que necesito. Resultan cosas retorcidas, psicológicas, o como te comportas [...]* Es un repaso por la identidad y la rama que aplica a una parte de la forma de presentarlo que siempre esta presente el aspecto de tiempo.

#### **La función de archivar y documentar a partir de la apropiación de imagen fija.**

Julio Orozco se desplaza entre la fotografía, la instalación, la pintura y el audio. Su acercamiento del vídeo se genera a partir de la idea de comunicar con la imagen en movimiento. Realiza estudios de artes visuales en el Southwestern College en California, Estados Unidos.



Figura 7. Still del vídeo *Informe pericial*, Julio Orozco, 2009. Cortesía del artista entrevistado. (2015)

#### **Informe pericial, Julio Orozco, 11.50", Imágenes fijas de archivo, 2009.**

##### **Sinopsis**

El vídeo presenta un asesinato con la descripción de los detalles a partir de la imagen fija en la ciudad de Tijuana (Figura 7). Nos narra con imágenes en blanco y negro los hechos.

##### **Estructura**

La producción del vídeo proviene de imagen fija- para volver de acuerdo al ritmo que establece el autor para darles movimiento. El audio como un segundo protagonista que nos describe una escena del crimen.

##### **Descripción y análisis de los elementos**

Inicia con la fecha del asesinato, el 05 de octubre de 1989, en el primer minuto nos presenta la información de donde son las imágenes. Los datos del lugar, la ciudad y de donde se realizó el asesinato están dentro de las mismas imágenes que se apropia.

Nos presenta una calle, llena de automóviles a medio día por la luz que se mantiene. La voz en off que se escucha nos va describiendo la escena como si estuviéramos frente al oficial que esta informando y recuperando los hechos del suceso. Nos da un panorama general de la colonia, así como nos muestra a algunos curiosos que estaban presentes.

La textura de las imágenes ralladas, con pelusas de la impresión del negativo nos remite a un suceso del pasado en re-construcción.

El personaje principal es la voz en off alterada que nos narra los sucesos. La viñeta con la esfera donde van dando vuelta las imágenes (Figura 8), junto con el protagonismo del blanco y negro nos da esa sensación de estar presente en los hechos que ya pasaron. Como si fuésemos los invitados al acto de recopilar la información.





Figura 8. Still del vídeo *Informe pericial*, Julio Orozco, 2009.  
Cortesía del artista entrevistado. (2015)

El vídeo está armado con el rigor de los informes periciales. El ritmo del vídeo se estructuró cada segundo, así se mueven las imágenes como en un péndulo de un reloj.

La importancia de presentar los hechos en un orden lógico permite que la narración. A partir del minuto cinco, las imágenes se vuelven abstractas, borrosas para darle un descanso al espectador.

Audio y vídeo aparentemente divergentes van describiendo el contexto para ir centrando la atención en el suceso, en el cadáver encontrado. El trabajo así se configura como un zoom lento al hecho acaecido. Iniciando con las imágenes de un mero informe escrito que se abre al interlocutor mostrando la tragedia del contenido.

#### **La condición nómada la situamos en lo siguiente:**

1. Orozco complementa el vídeo, para sus proyecciones. Revisando y contribuyendo a la manipulación temporal que permite el dina-

mismo de la imagen fija. Su formación fue más autodidacta, del lado de la fotografía documental a la fotografía de autor.

2. Transita entre la imagen fija y la imagen en movimiento desde la apropiación y recuperación de archivo hasta la grabación directa de un suceso.

#### **Conclusiones**

La investigación propone dar cuenta de un panorama sobre el desarrollo del vídeo como medio de creación; desde 3 ejes que nos parecen son lo que reúne a estos diez artistas. El uso del vídeo, la localización geográfica y los artistas audiovisuales que han contribuido al desarrollo de esta práctica contemporánea.

El panorama que se visualiza de esta práctica, promueve los rasgos del espacio fronterizo, en los temas que se generan en los audiovisuales. Las fronteras entre “el cine”, la “televisión”, “la fotografía” y el vídeo que siempre están en movimiento continuo.

Los artistas asumen una postura frente a la cámara en el caso de Aldo Guerra es una conciencia del cuerpo y los actos que arma a partir de la manipulación del tiempo. En el caso de Julio Orozco apropiándose de la imagen fija para reconstruir hechos de un asesinato con un rigor de la construcción de un informe.

Este método de clasificación u organización, es solo un acercamiento que promueve otras clasificaciones. La integración de otros enfoques antropológicos y geográficos nos apoya en visualizar este espacio imaginado.

El atrevimiento de nombrar una *condición nómada* para el vídeo, no es nuevo, sino que se resalta esta condición, para enmarcar las prácticas contemporáneas con una característica que acompaña a las nuevas disciplinas que nacieron en un momento donde el flujo y la movilidad son parte de la sociedad actual.

## REFERENCIAS

BONET, Eugeni y otros. **En torno al vídeo**. Vitoria Gasteiz.:Ayuntamiento. 2010.

\_\_\_\_\_.(1987). Metavideo. Del estado del vídeo, su historia y estética. Cultura de Ministerio de la Imagen Sublime (Catálogo). Madrid: Ministerio de Cultura. p.15

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

CANCLINI GARCIA, Néstor. **La sociedad sin relato**: antropología y estética de la inminencia. Madrid: Katz Editores, 2011.

CUADERNOS DEL CIC-MUSEO UABC. La frontera Interpretada. Procesos culturales en la frontera noroeste de México No. 4. México: UABC/CONACULTA/CECUT, 2005.

GIBSON, Amber. Videoarte: Algunos apuntes. Exit Express. Revista de información y debate crítico sobre arte actual 52, 2010.

GUGGENHEIM MUSEUM. Media Scape. New York: Guggenheim Museum Publications. 1996.

HIRAI, Shinji. El método etnográfico. In M. Araiza, & L. Velasco, **Metodos cualitativos y su aplicación empírica**. Por los caminos de la investigación sobre migración internacional. México: Colegio de la Frontera Norte. 2012.

JIMÉNEZ SAAVEDRA, Gina Marcella. **La gramática del viaje**. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2012.

RODRÍGUEZ MATTALIA, Lorena. **Arte videográfico**: inicios, polémicas y parametros básicos de análisis. Universidad Politécnica de Valencia. 2008.

\_\_\_\_\_. **Videografía y arte**: indagaciones sobre la imagen en movimiento. Madrid: Universidad Politécnica de Valencia, ARS Universitat Jaume I, 2011.

VALENZUELA ARCE, José Manuel. **Por las fronteras del norte**. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos. México: CFE/CONACULTA, 2003.

ORTUÑO MENGUAL, Pedro. Vídeo: un arte comprometido/ contemporáneo. Creatividad y Sociedad. Número 19: Diciembre de 2012 Digital. < <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Video%20un%20arte%20comprometido-contemporaneo.pdf> >

ORTÍZ SAUSOR, Vicente. Una propuesta escultórica: Vídeo instalación y videoescultura. Un análisis estructural de la videoinstalacion y cuatro ejercicios experimentales. Tesis de Doctorado – Universidad Politécnica de Valencia, España, 2001.



**Maria Elisa Rodrigues Moreira**  
Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso—UFMT. Doutora em Literatura Comparada, mestre em Teoria da Literatura e bacharel em Comunicação Social.

## Intervenções estéticas, interpelações políticas: breves incursões na arte urbana latino-americana

*Aesthetic interventions, political interpellations: brief incursions into Latin American urban art*

**Resumo:** Parte das produções artísticas contemporâneas se constitui de projetos de intervenção urbana com forte caráter social, que, simultaneamente, transformam esteticamente o espaço citadino e interpelam politicamente aqueles que por ele transitam, remetendo ao que Jacques Rancière denomina “regime estético das artes”. Este artigo propõe uma breve incursão por algumas dessas produções, as quais possibilitam refletir sobre as aproximações entre cultura, arte e política no espaço latino-americano.

**Palavras-chave:** Arte; Política; América Latina.

**Abstract:** Part of contemporary artistic production consists of urban intervention projects with a strong social character, which simultaneously transforms city space aesthetically and politically interrupts those who pass through it, referring to what Jacques Rancière calls the “aesthetic regime of art”. This article proposes a brief descent into some of this production, allowing us to reflect on the connections between culture, art and politics in Latin American space.

**Keywords:** Art; Politics; Latin America.

Uma característica que pode ser associada às produções artísticas contemporâneas é a ideia do encontro, em ampla perspectiva: no final do século XX e início do XXI é possível perceber uma série de obras marcadas por noções transdisciplinares e transmidiáticas, projetos com forte caráter social e relacional, que têm no cotidiano seu espaço-chave e que procuram, desse modo, abrir caminhos para o que Nicolas Bourriaud (2009), em seu livro *Estética relacional*, chama de “utopias de proximidade” (2009, p. 13), as quais consistem em “efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados” (2009, p. 11).

Para pensar essas produções, Bourriaud remonta a Gilles Deleuze e Félix Guattari com o intuito de explicitar aquilo que entende por arte: “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BOURRIAUD, 2009, p. 147). Nesse sentido, a arte contemporânea pode ser entendida como uma estética relacional que não tem como objetivo principal a representação de um mundo ou como desejo exclusivo a construção utópica de um mundo melhor oriundo da sensibilidade do artista, apresentando-se antes como uma prática que se propõe a “aprender a habitar melhor o mundo”, a “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009, p. 18), enfim, a traçar caminhos de aproximação num contexto que direciona as pessoas e as esferas do conhecimento a um isolamento cada vez maior e, por vezes, intransponível.

Experiências artísticas contemporâneas com essa perspectiva poderiam ser ainda pensadas a partir do que Jacques Rancière (2005), em *A partilha do sensível*, chamou de “regime estético das artes”, no qual ao mesmo tempo em que a arte é identificada por sua singularidade e desobrigada de qualquer regra, são também diluídas

as fronteiras que diferenciavam o fazer artístico de outras formas de fazer social, fazendo com que caíam por terra os elementos que se indicavam como os próprios da arte, que passa a ser entendida então como polivalente e múltipla, ética, política e poética: o regime estético das artes “afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2005, p. 34).

É nessa mirada que se propõe este artigo, que busca funcionar como espaço para reflexão acerca da diversidade de caminhos pelos quais as artes, na América Latina, se colocam em diálogo, abrem perspectivas de encontro, constituem-se como territórios utópicos nos quais a palavra-chave é a proximidade entre o poético, o estético e o político, seja em âmbito local, nacional ou internacional. Não há dúvidas de que essas produções colocam uma série de desafios à teoria e à crítica, pois fazem com que nós, pesquisadores, tenhamos que lidar com obras inclassificáveis e híbridas, que impulsionam e exigem a movimentação das fronteiras dos campos do saber e da sua produção e, com isso, colocam em xeque a própria rigidez que por vezes marca o conhecimento científico e o espaço da academia. Operando por deslocamentos, essas obras metamorfoseiam-se continuamente, transbordando as fronteiras dos discursos artístico e político e solicitando olhares sobre elas que sejam, eles próprios, mutáveis.

Ao escolher a fronteira (HISSA, 2006) como espaço de inscrição, essas produções artísticas colocam em questão o próprio estatuto da atividade criativa e a distinção entre esta e a reflexão que se constrói sobre ela. Nesse processo, reflexões críticas, teóricas e políticas são incorporadas ao próprio corpo da arte, transformando-se em estratégias poéticas que criam, para essas obras, múltiplas e complexas ca-

madadas de sentido, permitindo assim que nelas se adentre pelos mais variados caminhos, que com elas e entre elas se estabeleçam as mais distintas conexões. É, portanto, nessa fronteira tornada espessa que vai se instituir, de maneira liminar, o diálogo entre a arte e a política, num movimento que provoca um deslocamento contínuo entre uma e outra.

Para mobilizar esta reflexão, proponho uma breve incursão por algumas intervenções estéticas latino-americanas que têm como seu principal espaço de realização a cidade, sobre a qual deixam rastros por vezes bastante sutis e efêmeros. A partir dessas ações, e junto a elas, busco perceber os modos pelos quais suas concepções e realizações articulam o estético e o político, interpelando não apenas nosso olhar mas também nosso pensamento, levando-nos a nos questionarmos sobre o que pode a arte provocar em nossas culturas, em nossas práticas sociais, em nossas atitudes. Mais do que buscar qualquer análise que se pretenda conclusiva (ou exclusiva), o que procuro fazer é, a partir do complexo cenário da arte contemporânea, levantar algumas questões e traçar algumas linhas de abertura que possam ser, posteriormente, aprofundadas em diferentes pesquisas.

#### **INCURSÃO 1: CARTELES DE LA MEMORIA**

A primeira ação que coloco em evidência foi realizada em 1999, pelo Grupo de Arte Callejero – GAC, de Buenos Aires, Argentina, e foi intitulada *Carteles de la memoria*. Surgido em 1997 e ainda atuante, o grupo tem por norte a ocupação dos espaços públicos como forma de expressão, refletindo sobre o “terrorismo de Estado” e recorrendo à produção visual como forma de intervenção política. A ação que destaco ocorreu no contexto da criação do Parque de la Memoria – Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, um projeto do governo bonaerense de 1998, cujo objetivo principal é, conforme o site oficial, “[...] que las generaciones

actuales y futuras que lo visiten tomen conciencia del horror cometido por el Estado y de la necesidad de velar por que NUNCA MÁS se repitan hechos semejantes”.

Para a constituição do espaço, previa-se um monumento central às vítimas do terrorismo de Estado, assim como uma série de esculturas relacionadas à temática, as quais foram selecionadas por meio de um concurso internacional. Dentre estas, estavam os Carteles de la memória, uma série de cerca de 60 placas similares às placas de trânsito que propõem ressignificar “los carteles viales reales, trazando un recorrido y un relato conducidos por el hilo histórico” (PENSAMIENTOS..., 2009, p. 82-83). Essas placas foram distribuídas ao longo da costa do Rio de la Plata, e cada uma delas remete a um acontecimento relacionado ao terrorismo do Estado, os quais podem ser fatos econômicos, políticos, atos de repressão ou de resistência (Figuras 1 a 3).



Figura 1 – Carteles de la memoria, Grupo de Arte Callejero.  
Fonte: Flickr do Grupo de Arte Callejero. Disponível em: <https://goo.gl/G86ibY>.  
Último acesso em: 15 nov. 2017.



Figura 2 – Carteles de la memoria, Grupo de Arte Callejero  
Fonte: Flickr do Grupo de Arte Callejero. Disponível em: <https://goo.gl/i2NzUH>.  
Último acesso em: 15 nov. 2017.



Figura 3 - Carteles de la memoria, Grupo de Arte Callejero  
Fonte: Flickr do Grupo de Arte Callejero. Disponível em: <https://goo.gl/eP8oDb>.  
Último acesso em: 15 nov. 2017.

O que nos provocam essas “placas de trânsito”, recorrendo a signos facilmente identificáveis nos centros urbanos e que nos remetem, simultaneamente, ao discurso da ordem, do respeito aos códigos, e à violência perpetrada pelo Estado? O que nos dizem os artistas desse grupo ao se submeterem a um concurso público, institucionalizando sua arte, ao mesmo tempo em que subvertem os limites desse concurso (houve vários questionamentos sobre o fato dos *carteles* não serem propriamente esculturas...)? Seria possível conjugar uma “arte política” ou “ativista” com uma relação com o Estado, o mesmo Estado que a obra questiona? Como cada uma dessas placas nos interpela, representando muitas vezes aquilo que seria irrepresentável, como o horror da tortura, dos desaparecimentos, dos assassinatos? Todas essas questões interferem em nosso modo de dialogar com essa obra, em nossa forma de reconstruir a narrativa que ela nos apresenta: podemos optar por abordar cada fragmento individualmente, assim como podemos relacioná-los entre si, tecendo uma grande rede crítica, ou, ainda, relacioná-los às outras produções do grupo espalhadas pela cidade, ampliando assim nossa percepção dessa obra em direção às nossas práticas culturais, nossa memória, nossos atos políticos.

### **INCURSÃO 2: INTERRUPTORES PARA POSTE DE LUZ**

A segunda ação que apresento, *Interruptores para poste de luz*, aponta no sentido de problematizar as formas de se habitar a cidade e nossa relação com o mundo em que vivemos, e foi realizada pelo Grupo Poro, coletivo de Belo Horizonte, Brasil, em 2005. Formado pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, o Grupo Poro se propõe a criar “intervenções urbanas e ações efêmeras” com vistas a “uma ocupação poética dos espaços”, projetos que “buscam apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos”, “reivindicar a cidade como espaço para a arte”<sup>[1]</sup>.

[1] A descrição e os objetivos do Poro aqui citados foram extraídos do site da dupla, poro. redezero.org, último acesso em 03 nov. 2018.

No espaço da cidade, o Poro procura traçar desvios nos trajetos cotidianos que se impõem, muitas vezes, como solitários e isolados. Para isso, propõe um olhar distinto, desacelerado, um encontro com a cidade e com o outro com quem ela é compartilhada, desvios que se afirmam como projetos políticos por questionarem as relações que se procuram impor ao homem na contemporaneidade, as subjetividades produzidas, as zonas de comunicação permitidas. Rupturas em nossas práticas culturais, no modo como nos relacionamos com o espaço urbano. É o que ocorre com esta intervenção.

“Apague o mundo”, parece dizer a imagem de um interruptor afixada em um poste de luz, fazendo com que esse poste se distinga em meio aos outros tantos que garantem sua serialidade no cenário urbano (Figura 4). Nesta ação, adesivos de interruptores – que têm sua matriz disponível para download no site do grupo, prática do grupo com relação a praticamente todas as suas proposições de intervenção – foram espalhados pelos postes de luz da cidade. Uma insignificância, um corte mínimo na cidade, a partir do qual se instiga o pensamento sobre a tecnologia, a urbanidade, a presença do corpo nas ruas, a memória, a natureza... O interruptor no poste de luz nos afeta, nos converte em partícipes dessa ação na medida em que nos mobiliza, em que sugere reflexões e mudanças em nossos comportamentos. A ação, efêmera e pontual, da qual não levamos qualquer registro, mostra-se como significante a partir do momento em que nos carrega de sensações, em que possibilita que a levemos para casa inscrita em nossa própria pele, em nossos poros, em nossa memória. É uma ação estética, se entendemos a estética “como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”, assim como é política, se pensamos a política como “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).





Figura 4 – Interruptores para poste de luz, Grupo Poro Fonte: Site do Grupo Poro. Disponível em: <https://goo.gl/PVWNe2> Último acesso em: 15 nov. 2017.

### INCURSÃO 3: NÃO CABE MAIS, GENTE!

A terceira ação que apresento foi nomeada *Não cabe mais, gente*, e vem sendo realizada pelo in-Próprio Coletivo, grupo de Cuiabá, Brasil, desde 2014, em diversas cidades da América Latina. Criada a partir de uma parceria com o grupo de pesquisa Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades, formado na Universidade Federal de Mato Grosso, a performance ocorre sempre em locais movimentados das cidades, como terminais rodoviários, praças, pontos de ônibus ou espaços

comerciais, em horários variados, e remete a situações vivenciadas pelos usuários de transportes públicos das grandes cidades. Nela, os artistas esticam um rolo de plástico transparente em volta de dois pilares, de modo a constituir um espaço bastante estreito no qual os integrantes do coletivo vão entrando, um a um, buscando o espaço necessário para que seus corpos se movimentem e ali permaneçam (Figuras 5 a 7). A maleabilidade do plástico permite que, mesmo nesse espaço restrito, sufocante (o ar só entra pelas aberturas superior e inferior) e quente, os corpos se reorganizem e criem formas distintas visíveis por aqueles que observam a cena. Esse espaço pode, ainda, ser “invadido” por qualquer pessoa que esteja no local, e na medida em que os movimentos se ampliam o plástico começa a se deformar e mesmo romper em alguns pontos.



Figura 5 – *Não cabe mais, gente!*, in-Próprio Coletivo (Belém do Pará). Fonte: Fotos de Otávio Henriques, cedidas à autora pelo in-Próprio Coletivo.





Figura 6 – *Não cabe mais, gente!*, in-Próprio Coletivo (Belém do Pará).  
Fonte: Fotos de Otávio Henriques, cedidas à autora pelo in-Próprio Coletivo.

Se com essa ação coloca-se em pauta, de forma sensorial, um problema urbano contemporâneo, seu título também remete a uma série de outros questionamentos, apontando não só para a dimensão do espaço físico totalmente preenchido do transporte coletivo mas também para aquele do mundo, em que a questão da superpopulação se projeta como um problema grave. Por outro lado, se tomado em sentido figurado, o título da performance nos possibilita ainda pensar naquilo que, para nós, não cabe mais, naquilo que não é possível aceitar como natural, naquilo que precisa ser mudado e sobre o qual podemos intervir. Vale destacar, nesse sentido, que em suas realizações em diferentes cidades, a ação do coletivo costuma estar associada a residências ou oficinas artísticas por meio das quais os participantes são convidados a participar da performance, que é assim repensada e ressignificada conforme se associa



Figura 7 – *Não cabe mais, gente!*, in-Próprio Coletivo (Belém do Pará).  
Fonte: Fotos de Otávio Henriques, cedidas à autora pelo in-Próprio Coletivo.

a problemas locais. Foi o que ocorreu, por exemplo, em 2017, quando o coletivo atuou, pelo projeto Sesc Amazônia das Artes, na cidade de Belém: “Durante a residência a gente já começa essa troca perguntando o que não dá mais em Belém, qual a dinâmica de estar juntos em espaços aglomerados em Belém. A gente leva esses questionamentos, essas inquietações de estar numa cidade, para a performance”, comenta Daniela Leite, uma das integrantes do in-Próprio.<sup>2</sup>

Se podemos, como espectadores, entrar no plástico e lidar com o problema de espaço que ali se coloca, podemos também nos arriscar a rompê-lo, a criar distintas formas para discutir questões que nos interessam diretamente. Mais uma vez, ao realçar o espaço que os corpos ocupam no mundo, a arte nos chama à ação, nos provoca, nos interpela a sairmos das posições por vezes (in)cômodas às quais nos habituamos.

[2] Informação disponível na reportagem “Grupo mato-grossense in-Próprio Coletivo se apresenta hoje na Praça das Mercês”, publicada no Diário Online, em 10 de agosto de 2017 (disponível em: <https://goo.gl/EFFpbU>. Último acesso em 15 nov. 2017).



#### **INCURSÃO 4: BOGOTÁ ME MATA!**

O quarto coletivo que apresento, Bogotá me mata, foi notícia na imprensa em 2013, quando realizou uma ação com uso de grafites pelas ruas da cidade de Bogotá, Colômbia. Diante do excesso de buracos que encontravam ao transitar pela cidade, indicando o mau estado de conservação das ruas e avenidas da capital colombiana, alguns artistas (e não artistas) se reuniram e decidiram intervir na situação: mascarados, faziam excursões noturnas pela cidade e usavam o grafite e outros elementos para evidenciar os buracos e, assim, tanto alertar os transeuntes e motoristas locais quanto chamar a atenção para este problema urbano (Figura 8). Além disso, fotografavam as ações e as divulgavam pelas redes sociais. Prezavam pelo anonimato, especialmente com o intuito de manter o caráter coletivo da ação – que assim não se vincularia a um ou outro artista em especial, mas representaria toda a população da cidade – mas também objetivando indicar que qualquer um poderia fazer parte do processo.



Figura 8 – Integrantes do coletivo Bogotá me mata!  
Fonte: Disponível em: <https://goo.gl/hcAfbY>. Último acesso em: 15 nov. 2017.

As intervenções realizadas pelo Bogotá me mata! caracterizaram-se, em especial, pela ironia e pelo humor, e por ter como recurso central o grafite, ainda que aliado a outros suportes, como placas e adesivos. Encontravam-se pelas ruas band-aids enormes, que serviam de “curativos” aos buracos viários; grafites que mesclavam texto e imagem, como a tinta branca, em formato circular, aplicada em um trecho de rua em péssimas condições e acompanhada da frase, também grafitada, “Em Bogotá, existem mais buracos do que na lua”; setas e discos voadores que indicam a existência de um “Objeto viário não invisível” (OVNI) no caminho; placas que apontavam o local onde se realizava a escavação para busca de um tesouro, ao lado de um buraco no qual estavam grafitadas várias moedas douradas; e até mesmo a remissão a um clássico jogo de computadores, “Campo Minado”, no qual da explosão das bombas do jogo resultavam as crateras que se disseminavam pelas ruas da cidade (Figura 9).



Figura 9 – Intervenção do coletivo Bogotá me mata! Fonte: Site do Bogotá me mata! Disponível em: <https://goo.gl/oHYJpX>. Último acesso em: 15 nov. 2017.



Essa intervenção pontual, direcionada a um problema específico, mobilizou a população bogotana, que em sua maioria não só aceitou bem a ação do coletivo como demonstrou entusiasmo diante dela, passando a utilizar as redes sociais, em especial o Twitter, como meio para indicar aos integrantes do grupo locais esburacados da cidade, que poderiam ser a “tela” de novas obras. As pessoas eram instadas, assim, não apenas a perceber aquele problema como, também, a denunciá-lo. Essa perspectiva de chamada da população à atuação se ampliou com o lançamento pelo grupo, no mesmo ano, de uma convocatória “local e mundial a diferentes artistas” para que se unissem à iniciativa.

Infelizmente, nas pesquisas que realizei não foi possível encontrar informações a respeito do retorno a essa convocatória e de ações que possam ter sido dela resultantes, nem de reações governamentais às denúncias: apesar de as redes sociais ainda estarem ativas, elas apresentam pouca utilização nos anos seguintes, e o site mencionado na convocatória não se encontra mais no ar, o que levanta questões tanto em torno da efemeridade dessas ações e de sua efetividade reivindicatória quanto das dificuldades dos pesquisadores em debruçar-se sobre elas.

#### **INCURSÃO 5: USTED ES FELIZ**

A ação a que agora remeto, “*Usted es feliz*”, foi realizada pelo Grupo Grifo, coletivo de Santiago, Chile, em 2016. O Grifo se formou em 2004 e tem por intenção, conforme seu “Manifiesto”, “desarrollar ideas y campañas de comunicación urbana, para de manera positiva incentivar a los habitantes a la apropiación de los espacios urbanos, y un mejor entendimiento en la ciudad y su convivencia”. Mais uma vez temos a interpelação ao nosso olhar por meio da apropriação do espaço urbano com ações que provocam uma ruptura em nossas práticas cotidianas.

Em “*Usted es feliz*”, o grupo instala uma máquina num lugar de movimento, a qual necessita da interação do público para funcionar. A má-

quina, uma caixa metálica vermelha, retangular, traz o título da ação e um botão, com a indicação de que ele seja apertado. Quando alguém aperta esse botão, a máquina emite uma espécie de ticket que traz a seguinte informação: “Usted es feliz el día x, a las horas y, en lugar z” (Figuras 10 e 11). A ação, simples, provoca uma surpresa, pois em lugar de uma pergunta temos a afirmação da felicidade, e talvez esta seja provocada pelo próprio ticket emitido.

O espaço público torna-se, assim, um lugar de felicidade, e a máquina que remete àquelas que nos emitem senhas para enfrentar filas é substituída por uma máquina que coloca em questão seu próprio aspecto técnico/tecnológico para se apresentar como dispositivo indicador de sentimentos. A ação exige que o público dela tome parte, que se relacione com esse objeto estranho ao ambiente, que mobilize seu corpo. O inesperado do que dali surge nos faz pensar nessa que talvez seja uma das grandes buscas da contemporaneidade, a felicidade, e a nos interrogarmos sobre como lidamos com ela em nossas vidas.



Figura 10 – *Usted es feliz*, Grupo Grifo. Fonte: Site do Grupo Grifo. Disponível em: <https://goo.gl/uEbhui>. Último acesso em: 15 nov. 2017.





Figura 11 – Usted es feliz, Grupo Grifo. Fonte: Site do Grupo Grifo. Disponível em: <https://goo.gl/ty8ooG>. Último acesso em: 15 nov. 2017.

#### INCURSÃO 6: ACCIÓN POÉTICA

Para encerrar essa reflexão, optei por abordar uma ação bastante disseminada em toda a América Latina, conhecida como *Acción Poética*, que agrega normalmente a seu nome o espaço geográfico em que se realiza, de modo a marcar simultaneamente sua inserção em um movimento mais amplo e sua singularidade no contexto desse mesmo movimento. Suas intervenções consistem na inscrição de textos poéticos, em geral versos isolados, pelos muros das cidades, os quais são pintados de branco e recebem textos em cor preta. Além disso, é comum o registro fotográfico e divulgação das intervenções em mídias sociais. A *Acción Poética* funciona, desse modo, como forma de retirar o texto poético de seu espaço canonizado, o livro, e levá-lo para as ruas, tornando-o visível a qualquer pessoa que circule pelo espaço urbano. Diante desses textos, um leitor não institucionalizado é provocado à reflexão, seja pelo sentido emanado do texto poético lido, seja pela própria possibilidade



Figura 12 – Intervenção da Acción Poética Monterrey, México. Fonte: Facebook do coletivo. Disponível em: <https://goo.gl/W1Cg6A>. Último acesso em: 15 nov. 2017.

de encontrar grafado, nas ruas da cidade, um tipo de texto que foge ao caráter informativo e/ou comercial da maior parte dos textos que circulam nesse ambiente.

Conforme informações disponíveis nas páginas de *Acción Poética* de distintas localidades, assim como em reportagens na imprensa<sup>4</sup>, o movimento surgiu em 1996, na cidade de Monterrey, no México, pelas mãos do poeta Armando Alanís Pulido, responsável também pelo slogan que normalmente lhe é associado: “sem poesia não há cidade”. Sua intenção era disseminar a poesia e torná-la acessível a um maior número de pessoas em um país em que os livros eram produtos de alto custo e passavam por problemas de distribuição (Figura 12). Já nesses primeiros tempos, o poeta soube de ações similares que passaram a acontecer, de

[4]Dentre as páginas de Facebook, destaco <https://goo.gl/AMukGk> apresentada como a página oficial do projeto. Dentre as diversas matérias jornalísticas pesquisadas, destacam-se as disponibilizadas nos seguintes links: <https://goo.gl/neUmkF>; <https://goo.gl/TxeBWi>; <https://goo.gl/vV1PTE>; <https://goo.gl/67p386>; <https://goo.gl/WMY26K>; <https://goo.gl/j1V9q8>.



forma espontânea, em outras cidades mexicanas ou mesmo em outros países, mas foi com o advento das redes sociais e a facilidade de contato e disseminação de informações por elas possibilitadas que o movimento se ampliou exponencialmente, havendo hoje grupos em vários países latino-americanos e na Europa que funcionam como parte de um mesmo movimento e seguem, assim, alguns preceitos de seu criador (como extensão dos textos, cores e tipos de fontes).

Vale destacar, ainda, algumas inovações que vêm ocorrendo nas intervenções da Acción Poética, as quais reafirmam seu caráter político: é o caso de grupos em países como Peru, México e Chile que utilizam línguas indígenas locais para as inscrições (Figura 13)<sup>5</sup>, ou da ação realizada no município argentino de Coronel Pringles, que adicionou uma versão em braille do verso pintado, recorrendo a tampinhas de garrafas para sua elaboração (Figura 14).

[5] Num mural de Tlaquilpa, México: "se xochitl onechilli: noyollo paki kemin nomasewaltlaken motta", que significa "Me disse uma flor: meu coração se alegra quando aparece meu traje indígena".

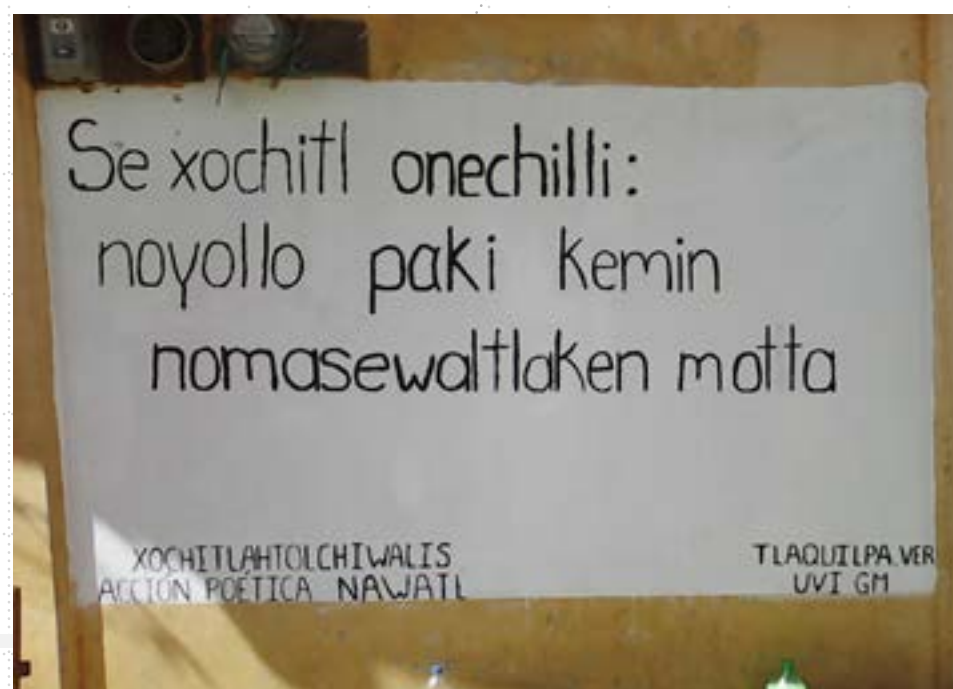


Figura 13 – Acción Poética Nawatl em Tlaquilpa, México. Fonte: Foto de Carlos Octavio Sandoval Arenas. Disponível em: <https://goo.gl/33rukM>. Último acesso em: 15 nov. 2018. Último acesso em: 15 nov. 2017.



Figura 14 – Intervenção em braille da Acción Poética Coronel Pringles. Fonte: Agencia Coronel Pringles. Disponível em: <https://goo.gl/Ftebg7>. Último acesso em: 15 nov. 2017.

Acredito que essas breves incursões, aqui abordadas de forma bastante rápida, podem funcionar como aberturas para a reflexão acerca das relações entre estética e política na arte latino-americana, apontando para a multiplicidade de formas e para a riqueza das produções artísticas que conformam a região em que vivemos. Ainda que pontuais, efêmeras e instáveis, essas intervenções deixam rastros poéticos pelas cidades, levando seus habitantes a repensarem o ambiente em que vivem e as diversas formas pelas quais podemos nos relacionar com ele e, também, entre nós. Além disso, esses rastros, muitas vezes difíceis de serem perseguidos, abrem-se como possibilidade de investigação para que nós, pesquisadores, percebamos as possibilidades das artes em contextos complexos como o que vivemos na contemporaneidade.



## REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CAMPBELL, Brígida. **Canteiro de obras**: deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por práticas artísticas no espaço público. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

\_\_\_\_\_. TERÇA-NADA!, Marcelo (org.). **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos**: ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

COCCHIARALLE, Fernando. O espaço da arte contemporânea. In: CANTON, Katia; PESSOA, Fernando (org.). **Sentidos e arte contemporânea**. Vitória: Vale, 2007.

DI FILIPPO, Marile. Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del Grupo de Arte Callejero. **Pilquen**, v. 18, n. 2, p. 12-22, 2015.

FERRÍN, Ruth Natalia Alcívar. **Paisajes poéticos**. La dimensión política del arte: movimiento mural-literario Acción Poética Quito. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Equador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2015.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

LIMA, Daniel; TAVARES, Túlio. **Na borda**: nove coletivos, uma cidade. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011. Disponível em: [https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/naborda\\_100bb](https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/naborda_100bb). Acesso em: 26 jul. 2017.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2011.

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas**: modos de fazer na América Latina contemporânea. Porto Alegre, 2009. 294 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PENSAMIENTOS, prácticas y acciones del GAC. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

PORTO, Mara Nogueira. **Campo aberto**: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade. Uberlândia, 2015. 170 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (org.). **Blind Spaces/ Espaços cegos**. Belo Horizonte: CEIA, 2007.

## Sites consultados

Grupo de Arte Callejero no site do Centro Virtual de Arte Argentino, disponível em: [http://cvaa.com.ar/03biografias/grupo\\_arte\\_callejero.php](http://cvaa.com.ar/03biografias/grupo_arte_callejero.php) >. Acesso em: 15 nov. 2017.

Gac Grupo de Artes Callejero, disponível em: < <https://www.facebook.com/gac.grupodeartecallejero/> > Acesso em: 15 nov. 2017

grupogrifo.org, disponível em: < <http://www.grupogrifo.org/> > Acesso em: 15 nov. 2017.

Poro, Intervenções e ações efêmeras, disponível em: < <http://poro.redezero.org/> > Acesso em: 15 nov. 2017.

**Rosana Fachel de Medeiros**  
Pedagoga habilitada em Séries Iniciais (2004) e Educação Infantil (2006), Especialista em Educação e Primeiro Ano do Ensino Fundamental (2007), Mestre em Educação e Artes Visuais (2010) e Doutora em Educação e Artes Visuais (2018) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da Educação Básica na Rede Municipal de Ensino de Canoas-RS desde agosto de 2009.

## Leitura de imagens: estereótipos de gênero nos desenhos dos alunos

### *Reading images: gender stereotypes in students' drawings*

**Resumo:** O artigo apresenta um trabalho realizado com estudantes adolescentes. O intuito foi investigar, a partir de seus desenhos, suas concepções a respeito de gênero. O trabalho consistiu em ler para os alunos três frases, sem identificação de gênero, e pedir-lhes que as representassem através de desenhos. A intenção foi analisar quais relações com os gêneros masculino e feminino os alunos realizariam. Com a análise dos desenhos foi possível perceber a reiteração dos estereótipos de gênero em suas criações.

**Palavras-chave:** desenho; criação; gênero.

**Abstract:** The article presents an exercise carried out with teenage students. The intention was to investigate their conceptions regarding gender by means of drawing. The exercise consisted of reading three sentences without gender identification to the students, and asking them to represent the phrases with drawings. The intention was to analyze masculine and feminine gender references made. The analysis of the drawings made it possible to observe the reiteration of gender stereotypes in their creations.

**Keywords:** drawing; creation; gender.

### A PESQUISA

Ministro a disciplina de Artes<sup>1</sup> na escola municipal que trabalho em Canoas-RS desde abril de 2011. Nesse período proporciono, aos alunos do 6º ao 9º ano, momentos para a leitura crítica frente às variadas imagens que nos circundam, assim como lhes dei a oportunidade de experienciarem diversificadas propostas de desenho, pintura, recorte e colagem, fotografia, além de visitas a espaços culturais e de discussões acerca de diferentes movimentos artísticos.

Como minha graduação não é em Artes, mas em Pedagogia, frequentemente participo de formações e realizo leituras de livros relacionados à área da Arte Educação. Dentre essas leituras o livro *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*, organizado por Ana Mae Barbosa e Lilian Amaral (2008), que apresenta uma coletânea de textos relacionados ao ensino da Arte e às manifestações artísticas e culturais, foi bastante inspirador.

Após ler o artigo, *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*, escrito pela professora da Faculdade de Educação de Madri Marián López Fernández Cao (2008), fiquei instigada a realizar com meus alunos a mesma experiência que ela descreve no texto. Um exercício não sexista que realiza nas aulas que ministra nessa universidade. Com o interesse de acelerar os traçados dos estudantes e sintetizar o desenho da figura humana, ela fala algumas frases neutras, sem identificar o sexo dos agentes e eles têm de representá-las através de desenhos.

Ao analisar as representações dos alunos, chamou à atenção de Marián Cao a presença de estereótipos de gênero nos seus desenhos, fato que a fez ampliar os objetivos da proposta. Segundo Jane Felipe e Bianca Guizzo o conceito de gênero:

[1] Devido a minha aproximação com a área das Artes e por, na época, ter realizado o Mestrado dentro da temática (Educação e Artes Visuais) desde 2011 a equipe diretiva da escola me convidou para ministrar a disciplina de Artes sempre que falta um professor concursado para atuar nessa área, tendo em vista que minha formação inicial e o concurso que realizei e fui aprovada é em Pedagogia Anos Iniciais só posso assumir essa função na falta do professor especializado.

[...] está relacionado fundamentalmente aos significados que são atribuídos a ambos os sexos em diferentes sociedades [...] [ele] procura se contrapor à ideia de uma essência (masculina e feminina) natural, universal e imutável, enfatizando os processos de construção ou formação histórica, linguística e socialmente determinadas (FELIPE e GUIZZO, 2008, p. 33).

Nesse sentido o gênero diz respeito à construção social e histórica do ser masculino e do ser feminino, isto é, às características e atitudes atribuídas a cada um deles em cada sociedade. O que quer dizer que agir e sentir-se como homem e como mulher depende de cada contexto sociocultural (LOURO, 1996).

Assim, nessa proposta de desenho para seus alunos universitários, além de oportunizar o aperfeiçoamento de seus traços nos desenhos da figura humana foi possível à autora relacionar as questões de gênero às essas produções artísticas. A partir desse momento, o foco da análise passou a ser o de perceber quais gêneros os alunos atribuiriam para as frases. Dentre as frases citadas para os alunos, a pesquisadora apresenta para seus leitores três exemplos: “Enquanto corria em direção ao avião, se lembrou que tinha esquecido os papéis da reunião”; “Sua figura se assemelhava à natureza”; “o ser humano não tem limites”. As quais a autora define como:

Frases sem sexo, mas com gênero, com um gênero construído há anos, do qual vamos nos desvinculando muito pouco a pouco e que relaciona tudo aquilo que tem importância, na esfera pública, com a ação, com o poder, com o masculino; e tudo que tem a ver com a infância, com a esfera privada, a ajuda, o passivo e o doméstico, com o feminino. E que relaciona o universal com o masculino, e o feminino com a exceção. O resultado é sempre uma associação de figuras femininas e masculinas aos termos anteriormente indicados (CAO, 2008, p. 75).

Com o olhar atento para as criações de seus alunos Cao percebeu a reiteração dos estereótipos de gênero em seus desenhos. E aproveitou essa constatação para oportunizar aos alunos um momento para a discussão a respeito da falta de equiparação entre os gêneros feminino e masculino na sociedade.

#### **PASSO A PASSO DA PROPOSTA**

Estimulada pela pesquisa realizada pela autora achei importante proporcionar essa experiência para os alunos das onze turmas com os quais trabalhava a disciplina de Artes. Oportunizei essa proposta de desenho para todas as turmas, no entanto, nesse texto apresento somente a análise das representações realizadas pelos vinte e quatro alunos do 9º ano. Essa escolha se deu para diminuir o objeto de análise e viabilizar o entendimento da forma como os alunos do último ano do Ensino Fundamental da Educação Básica representaram, através de desenhos, as frases propostas e qual sexo (masculino ou feminino) atribuiriam a cada um dos agentes das ações.

Diferentemente da proposta apresentada no artigo, selecionei frases simples e mais pertinentes à escolaridade e à realidade dos alunos com os quais trabalho. Mas igualmente busquei criar frases neutras para que os alunos lhes atribuíssem gêneros. Foram elas: “Sentou para ler o jornal”, “Caminhou feliz” e “Lavou a louça sem reclamar”. As constatações a que cheguei a partir das produções dos alunos foram muito semelhantes às conclusões obtidas por Cao. Explico, agora, como essa atividade foi realizada com os alunos.

Criadas as frases, a proposta estava pronta para ir para a sala de aula. Para cada uma das turmas expliquei a origem dessa atividade e pedi aos alunos que representassem com desenhos três frases previamente criadas por mim. No entanto, não mencionei a discussão a respeito dos gêneros que seria realizada após a análise

[2] Essa atividade foi realizada com os alunos no ano de 2014. Atualmente trabalho com a disciplina de Artes em nove turmas dos Anos Finais Ensino Fundamental.

de suas produções para não os influenciar. Alguns alunos acharam a proposta difícil, pois nunca tinham feito algo parecido, mesmo assim todos se dedicaram e realizaram desenhos para cada uma das frases apresentadas.

### ANÁLISE DOS DESENHOS

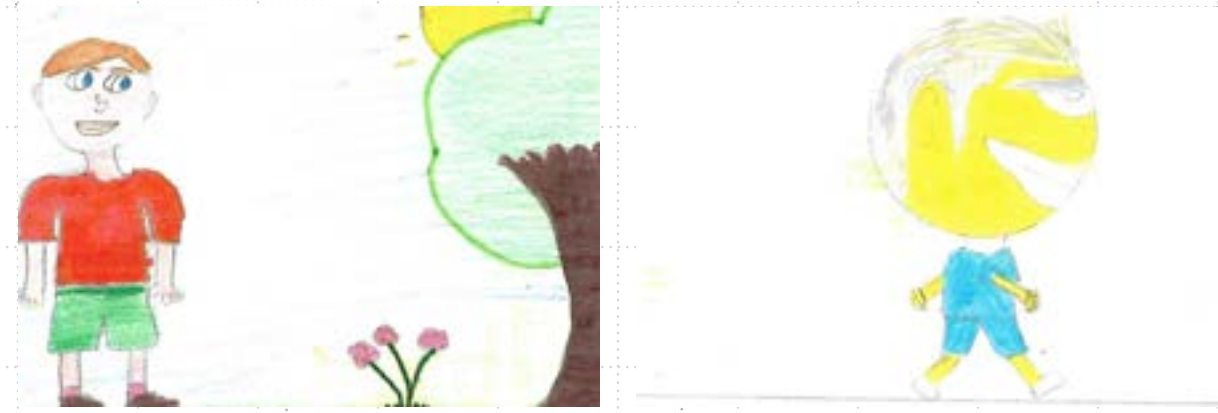
Para representar a frase “Sentou para ler o jornal”, vinte e dois dos vinte e quatro alunos que participaram da pesquisa desenharam um homem como agente desta ação enquanto apenas dois alunos desenharam mulheres lendo (Figuras 1 e 2).



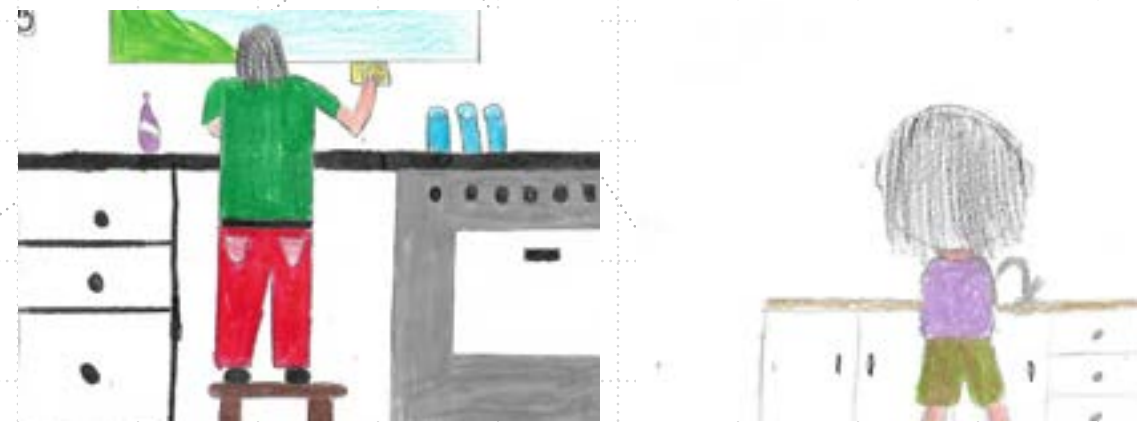
Figuras 1 e 2. Desenhos de dois alunos do 9º ano. Fonte: Arquivos da autora.

A frase: “Caminhou feliz”, foi representada por dezoito alunos como atividade realizada por um homem e, por seis alunos, essa atitude foi praticada por uma mulher (Figuras 3 e 4).

A ação da frase “Lavou a louça sem reclamar” foi representada por dezessete alunos como sendo realizada por um homem, enquanto sete alunos desenharam mulheres lavando a louça sem reclamar (Figuras 5 e 6).



Figuras 3 e 4. Desenhos de dois alunos do 9º ano. Fonte: Arquivos da autora.



Figuras 5 e 6. Desenhos de dois alunos do 9º ano para a sentença “Lavou a louça sem reclamar”. Fonte: Arquivo da autora.

Nas duas primeiras frases, a relação entre gênero e estereótipos de gênero mostrou-se de forma explícita. Para atribuir um sexo a pessoa que “senta para ler o jornal” quase a totalidade dos alunos escolheu um homem. Após essa constatação questionei-me: Será que essa escolha foi aleatória? Por que somente dois alunos representaram mulheres em tal situação? As mulheres com as quais convivem lêem pouco? Os homens que eles conhecem



lêem mais que as mulheres? Será que o portador de texto, Jornal, remete e um leitor masculino? Essas, entre outras interrogações, fizeram-se presentes em meus pensamentos.

Ainda hoje vivemos em uma sociedade machista e sexista, na qual a mulher é considerada inferior ao homem e incapaz de exercer os mesmos papéis que ele. Nessa perspectiva é mais aceitável atribuir aos homens os cargos de chefia como também oferecer a eles o melhor salário, algumas vezes exercendo a mesma função que as mulheres. Mesmo que as pesquisas<sup>4</sup> comprovem que atualmente as mulheres têm mais anos de estudo que os homens e que muitas delas são as “chefes” da família<sup>5</sup>, sendo responsáveis pelo sustento da família e pelo cuidado dos filhos. Essa desigualdade entre os gêneros ainda é muito comum, infelizmente. De acordo com Constância Duarte, “[...] apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência” (2007, p. 133).

Frente a essa realidade foi mais “fácil” para os alunos representarem um homem exercendo uma atividade intelectual do que uma mulher, reforçando a ideia socialmente construída de que os homens são mais inteligentes que as mulheres, sacramentando assim, o padrão estabelecido.

Para a segunda frase a constatação não se difere muito. Ao eleger uma pessoa para exercer a ação de “caminhar feliz”, a maioria dos alunos escolheu apresentar um homem. Assim como Cao observou, na sua pesquisa, que tudo que se relaciona ao universal é masculino e tudo que está relacionado à esfera interna é feminino. Sua observação é corroborada através destes desenhos que representam o universal (o ambiente externo, a rua, a praça, a cidade) como ambiente masculino, já que dezessete alunos

(do total de dezoito), que retrataram homens vivenciando esse momento feliz, utilizaram, como cenário para essa caminhada, ruas arborizadas, reafirmando assim, que a esfera pública é ambiente para os homens e não para as mulheres. Conforme Jussara Prá (2013, p. 5):

[Esta] distinção histórica que delimita esferas de competência para cada sexo e restringe a influência das mulheres à família, ao lar e ao doméstico. A esfera pública, da razão, passa a ser de competência masculina e a esfera privada, da natureza identificada como feminina.

Em virtude dessa construção social e história não causa estranhamento nos depararmos com as produções dos alunos, as quais reforçam padrões de comportamentos legitimados para os sexos femininos e masculinos.

Em relação à terceira frase, “Lavou a louça sem reclamar”, primeiramente, pode-se pensar que finalmente houve uma quebra dos padrões socialmente estabelecidos para homens e mulheres. Já que culturalmente tudo aquilo que é relacionado ao doméstico seria uma atividade feminina e não masculina, como Cao mostrou no seu texto. No entanto, analisando com mais atenção a frase que construí para apresentar aos alunos é possível inferir que ao acrescentar a expressão “sem reclamar” a oração permitiu aos alunos que aferissem aos homens essa tarefa. Tendo em vista que os homens dificilmente realizariam essa atividade doméstica, socialmente atribuída às mulheres, sem algum tipo de questionamento. E como a frase possibilita o entendimento que “naquele momento”, ou “naquela vez” a pessoa não reclamou, já que provavelmente os homens reclamariam sempre, os alunos sentiram-se autorizados a representar um homem em tal situação.

[3] Sexismo, discurso ou comportamento, que se baseia no preconceito e na discriminação sexual: a exaltação exagerada do masculino ou do feminino é uma forma de sexismo. SEXISMO. In. Dicio. Dicionário Online de Português, s/n, disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sexismo/>> Acesso em: 15 nov. 2018.

[4] Informações obtidas no site Guia do estudante, disponível em: <<https://goo.gl/NA92Ap>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

[5] Em quinze anos dobrou o número de famílias chefiadas por mulheres no Brasil. Informações encontradas no site da revista Época Negócios, disponível em: <https://goo.gl/2M5jUv>. Acesso em: 15 nov. 2018.

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Frente a essas constatações nota-se que ainda existe a necessidade de se pensar e apresentar os gêneros dentro de padrões socialmente estabelecidos para os homens e as mulheres. Mesmo que na prática esses padrões não se justifiquem. Faço essa afirmação a partir da pesquisa realizada por Cao, que, ao conversar com seus alunos sobre suas intenções a partir das propostas de desenho, dividiu com eles o que foi possível analisar a partir de suas produções em relação às questões de gênero e aos padrões socialmente estabelecidos para os sexos.

Cao afirma que os alunos mostraram-se desolados quando souberam que em suas produções reforçaram estereótipos historicamente atribuídos para os homens e as mulheres, e mencionou o relato de um dos jovens, nas palavras da autora:

Lembro-me de um aluno que, profundamente consternado, dizia-me que era ele quem sempre trocava sua filha, que era “sua” tarefa, mas ao colocá-la no papel, como “modelo”, como padrão, acabou colocando uma figura feminina (CAO, 2008, p. 75).

Mesmo que nas suas rotinas os alunos homens exerçam atividades culturalmente atribuídas às mulheres e vice-versa, no momento em que são estimulados a pensar e a ilustrar essas situações reafirmam os estereótipos de gênero preservando, assim, traços da família patriarcal. De acordo com Cao: “Surpreende ver como os padrões, mesmo quando nós mesmos não o aceitamos, permanecem arraigados e surgem nos momentos mais inesperados” (2008, p. 75).

Oportunizar aos alunos atividades não sexistas é apenas a ponta do iceberg, no entanto é um exercício extremamente importante para a construção de uma sociedade justa e igualitária. Frente a essa

realidade Izaura Rufino Fischer e Fernanda Marques afirmam que é fundamental que coloquemos em prática:

Uma conjuntura em que todos tenham acesso aos bens e serviços produzidos socialmente e em que prevaleça, principalmente, educação igual para meninos e meninas, possibilitando a formação de comportamentos semelhantes nas relações de gênero. A educação, seja a informal doméstica, seja a instrução escolar, se constitui numa das bases da exclusão e da violência contra o feminino, disseminada em vários contextos da sociedade. É a partir de detalhes sutis como os brinquedos infantis, a exemplo do carrinho, da arma e da boneca, que a criança é preparada para o espaço público, reservado ao masculino e, portanto, o mais violento, e o privado, reservado ao feminino, o da submissão. O carro e o revólver, simbolizando o espaço público, representam a violência, a decisão, o domínio etc. A boneca está associada ao trabalho da casa, ao fogão e à maternidade (FISCHER; MARQUES, 2009, p.4).

De acordo com as autoras é dessa forma que vão sendo construídos papéis para homens e mulheres, gerando a necessidade da existência de um ser frágil - sensível, dócil - para justificar o outro ser forte – agressivo, intolerante, reiterando assim a cultura patriarcal e sexista e garantindo a disparidade entre os gêneros.

Dessa forma é imprescindível que a cultural desigualdade entre os gêneros seja discutida e problematizada no ambiente escolar. Para tanto, é fundamental que as produções dos alunos que se prestam a discussões desse tipo não fiquem relegadas aos cadernos de desenho como mais um trabalho realizado na disciplina de Artes. Estas produções devem ser utilizadas como ponto de partida para uma discussão crítica sobre os padrões socialmente construídos para homens e mulheres. E é importante, então, que sejam oportunizados aos professores e estudantes momentos para eles lerem essas imagens.

[6] O poder patriarcal diz respeito a autoridade do pai e do marido sobre os filhos e esposas. Numa família patriarcal, as pessoas não se veem como indivíduos, mas como integrantes de um grupo, dentro de um esquema familiar hierárquico (MUAZE, 2011, p.2-3; BERQUÓ, 1998, p.415).

De acordo com Maria Helena Rossi (2003), ler uma imagem é interpretar, é significar é relacionar o visto com o vivido. Analice Dutra Pillar (2001) diz que a palavra leitura tem sido utilizada para denominar o que fazemos ao refletirmos sobre o que estamos olhando. Ler uma imagem é atribuir sentido e esse sentido é construído pelo contexto e pelas informações que o leitor tem. Segundo a autora:

O olhar de cada indivíduo está impregnado com experiências anteriores, associações, lembranças. O que se vê não é o dado real, mas aquilo que se consegue captar e interpretar acerca do visto, o que nos é significativo (PILLAR, 2001, p. 13).

Nessa mesma direção, Rossi (2003) afirma que a construção de sentido não é neutra, pois não existe significado desconectado do mundo em que se vive. Assim, o leitor da imagem para significá-la fará uso de suas experiências anteriores, das suas referências e estabelecerá relações a partir do seu universo visual.

Instigados a um olhar atento, os estudantes permanecerão distantes do “regime da olhadela; da espiadela” (ELLIS, 1982) e deixarão de ser “cegos videntes” expressão utilizada por María Acaso (2009) para fazer referência à quantidade de imagens que consumimos diariamente sem realmente ler a nenhuma delas. Em relação a gigantesca quantidade de imagens com as quais convivemos atualmente Ítalo Calvino (1990, p.107) pontua que:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão [no computador e no celular]. Em nossa memória se depositam, por traços sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.

Nesse sentido reitero a importância de estimularmos em nossos alunos o “olhar pensante” que é sensível, que aprecia, que reflete e que avalia (MARTINS, 1993). Em outras palavras, Ana Claudia de Oliveira (1998) afirma que educar é fazer ver mais, ver além das aparências que vestem as coisas e os discursos. Para esse estudo, educar é permitir aos alunos que enxerguem além dos estereótipos que, mesmo de forma inconsciente, direcionam nossas atitudes e pensamentos.

Somente a partir de atividades que estimulem os alunos a questionar o senso comum é que eles poderão perceber o quanto reafirmam os estereótipos de gênero mesmo que, a princípio, não tenham a intenção de fazê-lo.

Como finalização dessa pesquisa, levei os resultados encontrados, a partir da análise dos desenhos realizados pelos alunos, para serem discutidos em sala de aula. E, assim como Cao constatou com seus alunos universitários na Espanha, percebi, nas falas dos alunos canoenses, que eles não tinham a intenção de reafirmar estereótipos de gênero, sendo assim, podemos concluir que a reiteração – do que são atitudes e deveres socialmente determinados para homens e mulheres – presente em seus trabalhos, aconteceu de maneira inconsciente.

Fato que pode ser comprovado a partir da fala de uma das alunas “Sora, nem sei porque desenhei um homem lendo. Lá em casa quem mais lê sou eu e a minha mãe” (menina, 15 anos). Já as falas de dois meninos da turma deixam evidentes as suas participações na realização das atividades domésticas: “Lá em casa sou sempre eu quem lavo a louça” (menino, quatorze anos); “Eu só podia jogar bola depois de arrumar a casa” (menino, dezesseis anos). As falas dos estudantes se prestam para evidenciar as vivências não sexistas que estão presentes nas suas rotinas o que, em contrapartida, não pode

ser observado em seus desenhos. Com essa conversa oportunizei aos alunos momentos para pensarem criticamente a respeito dos seus comportamentos, das produções gráficas realizadas, com o intuito de problematizar os estereótipos de gênero. Dessa forma, é possível que eles deixem de reproduzir e reforçar os padrões socialmente construídos e aceitos para os homens e as mulheres. De acordo Fernando Seffner (2008, p.18), a escola pode ter um importante papel em prol da igualdade entre os gêneros:

[...] os homens podem ser educados para perceber estas situações e para lutar por um mundo onde a equidade de gênero seja a regra. A escola não tem como "resolver" sozinha esta questão, até porque as pedagogias de construção da masculinidade estão presentes em propagandas da mídia, em sistemas de recrutamento de recursos humanos, nos discursos sobre segurança e família, em muitos discursos religiosos que asseguram para o homem a posição de mando sobre a mulher e justificam isso de modo "divino". Mas a escola pode ser um ambiente onde os meninos e as meninas passem por uma experiência de estudo e discussão destes temas, e de vivência num contexto onde a equidade de gênero é a regra.

Nesse sentido essa discussão vai de encontro a proposta “Escola sem Partido” que está tramitando na câmara para ser votada em 2019 e, se aprovada pela plenária da câmara e pelos Senadores se tornará Lei. Essa proposta, dentre outros retrocessos, propõe tirar do ambiente escolar e dos livros didáticos qualquer menção à gênero e orientação sexual. Algo extremamente desanimador quando levamos em consideração que a sala de aula é um excelente lugar para se promover o reconhecimento da pluralidade das identidades e dos comportamentos relativos a diferenças. Por isso, a importância do ambiente escolar ser um espaço para se discutir, a partir de uma perspectiva crítica, as relações de poder, as hierarquias sociais e os

processos de subalternização ou de exclusão.

Enfim, é fundamental que os professores oportunizem aos alunos momentos para representarem e pensarem sobre a realidade em que vivem. Para que a partir dessas produções possam ser oportunizados debates sobre a forma que os estudantes enxergam e entendem a sociedade contemporânea. E que, assim, exerçam a sua cidadania na busca incansável por uma sociedade justa e igualitária. Resistiremos!

## REFERÊNCIAS

ACASO, Maria. Propuestas 'mestizas': **La Educación Artística Posmoderna**. In \_\_\_\_\_, *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata, 2009. p. 129-170.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. **História da vida privada no Brasil**, v. 4, p. 411-437, 1998.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAO, Marián López Fernández. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. (p.69-86) In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lillian (orgs). **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

DUARTE, Constância Lima. Pequena história do feminismo no Brasil. In: CARDOSO, Ana Leal. e GOMES, Carlos Magno. **Do imaginário às representações na Literatura**. São Cristóvão: Editora UFS, 2007, p. 127-134.

ELLIS, John. **Visible fictions**. Cinema, television, video. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

FELIPE, Jane; GUIZZO, Bianca. Entre batons, esmaltes e fantasias. In: MEYER, Dogmar; SOARES, Rosângela. (orgs). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

FISCHER, Izaura. R., MARQUES, Fernanda. Gênero e exclusão social. In: **FUNDAJ**. Trabalhos para discussão, n. 113, ago. 2001. Disponível em: <http://>



[www.faculdadechristus.com.br/download/enade2009/enade\\_2009\\_0510\\_genero\\_e\\_exclusao.pdf#page=3&zoom=auto,-70,550](http://www.faculdadechristus.com.br/download/enade2009/enade_2009_0510_genero_e_exclusao.pdf#page=3&zoom=auto,-70,550). Acesso em: 08 abr. 2009.

LOURO, Guacira Lopes. **Nas redes do conceito de gênero**. In: LOPES, M. J. D.; MEYER, D. E.; WALDOW, V. R. (orgs.). Gênero e saúde. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1996.

MARTINS, Mirian Celeste. O sensível olhar-pensante: premissas para a construção de uma pedagogia do olhar. **Arteunesp**, São Paulo, v.9, p.199-217, 1993.

MUAZE, Mariana. Por uma micro-história da família. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, julho, 2011.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. A Semiótica: uma prática do olhar na vida sociocultural. Nexos: **Revista de estudos de comunicação e educação**. São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, n.3, agosto, p.7-12, 1998.

PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 2001.

PRÁ, Jussara Reis. Estereótipos e ideologias de gênero entre a juventude brasileira. **Revista feminismo**, Salvador, vol. 1, n.3, 2013.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura da arte na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SEFFNER, Fernando. Gênero, sexualidade, gênero e poder. **Salto para o futuro**, v. XVIII, p. 15-20, 2008.

**Bernardina Maria de Sousa Leal**  
Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense – UFF, cedida Para a Defensoria Pública da União – DPU, Doutora em Filosofia da Educação Pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Pós Doutora em Teoria Literária pela Universidade de Brasília – UnB.

## Modos expressivos da defesa de direitos

### *Modes of expression for the defense of rights*

**Resumo:** O artigo aborda o papel da Defensoria Pública da União no âmbito das políticas de cultura considerando a exposição coletiva, a linguagem fotográfica e outros modos de expressão humana e sua relação à defesa dos direitos humanos vista sob uma perspectiva poética. Discute a criação de espaços de direito que incentivam formas expressivas e a relevância que o conceito de bem cultural tem adquirido nas políticas sociais brasileiras por sua importância em questões relativas à cidadania e aos direitos culturais.

**Palavras-chave:** Defensoria Pública; Política Cultural; Direitos; Expressão Artística; Formas Expressivas; Direitos humanos.

**Abstract:** *The article discusses the role of the Public Defender's Office in the context of cultural policies considering the exhibition, the language of photography and other modes of human expression and their relation to the defense of human rights seen from a poetic perspective. The creation of spaces for human rights that encourage forms of expression is also discussed, which is relevant to the concept of cultural goods in Brazilian social policies and its relationship to citizenship and cultural rights.*

**Keywords:** *Public Defense; Cultural Policy; Modes of Expression; Human Rights.*

### I. Entre lugares

A Defensoria Pública da União insere-se no âmbito das políticas de cultura de forma inovadora ao propiciar a criação de bens culturais. Elaboradas de modo contínuo, flexivo e interativo, em sintonia com o caráter solidário e participativo dos processos de produção, as peças artísticas apresentam-se. É essa relação dialógica que fundamenta a criação de bens culturais e amplia as oportunidades de ação na defesa de direitos.

Intentamos criar formas expressivas capazes de ultrapassar a mera denúncia informativa. Queremos evitar a banalização das violações de direitos diante da recorrência de fatos denunciados sem o devido cuidado e consequente mobilização. Buscamos promover modos de agir que sobreponham à cultura de exclusão, uma cultura de acolhimento e cuidado.

Traduzir é o desafio. Transpor, para a linguagem artística, em aventuras poéticas, responsabilidades institucionais; romper a hegemonia linguística que restringe o acesso ao direito; ampliar as possibilidades comunicativas de possibilidades de mediação de conflitos, de ações judiciais, de orientação jurídica. Impelidos a lutar pela manutenção de direitos adquiridos, apostamos na conquista de novos direitos.

É assim que poéticas visuais e escriturais têm configurado novos sentidos ao fazer institucional da Defensoria Pública da União. Para além da ambiência jurídica na qual se inserem as questões relativas à defesa de direitos, vislumbramos, na força expressiva da linguagem artística, profícuas possibilidades de ação.

As imagens criadas pelos fotógrafos envolvidos com as temáticas aqui apresentadas ilustram, de forma vigorosa, a capa-

cidade humana de transfigurar trabalho em obra. Triviais tarefas acadêmicas tornaram-se peças de grande valor expressivo, apreciadas por um público externo de aproximadamente duzentas mil pessoas em apenas uma das exposições. A rotina profissional de muitos operadores do direito passou a ser envolvimento sensível com o outro, aquele assistido institucionalmente. Com um pensar sensível sobre as vulnerabilidades humanas, cada pessoa envolvida no projeto artístico transformou habilidade individual em atitude solidária e, assim, ressaltou aquilo que nos faz promessas de um porvir: o vigor que cada um traz consigo.

A articulação com as poéticas visuais circunscreve um campo profícuo para o surgimento de respostas a questões sensíveis ao direito, em especial aos direitos humanos, mas também a indagações filosóficas e educacionais. As interfaces das imagens fotográficas instigam relações entre diferentes linguagens. Ao associar-se a outros meios, a imagem fotográfica deixa de ser apenas visual. Ela atua na expansão dos limites compreensivos de sua linguagem específica e faz proliferar sentidos capazes de gerar múltiplos acontecimentos. Em decorrência disso, no lugar movente do pensar que se abre, deslocamentos do visível podem ocorrer. Do visível para o escrito, da escrita para a música ou desenho, múltiplas formas expressivas podem fluir - desdobramentos de um fazer que constituem novos saberes e fazeres - *poiésis*<sup>1</sup>.

Os fotógrafos são artistas, mas também atores sociais, sujeitos políticos que se posicionam por meio de suas obras, que se colocam diante das dificuldades humanas partilhadas de modo compassivo e acolhedor. Atendem a um chamado, cada um a seu modo, tocados pelas demandas. Respondem artisticamente ao apelo lançado pelo outro, em sua proximidade ou diferença.

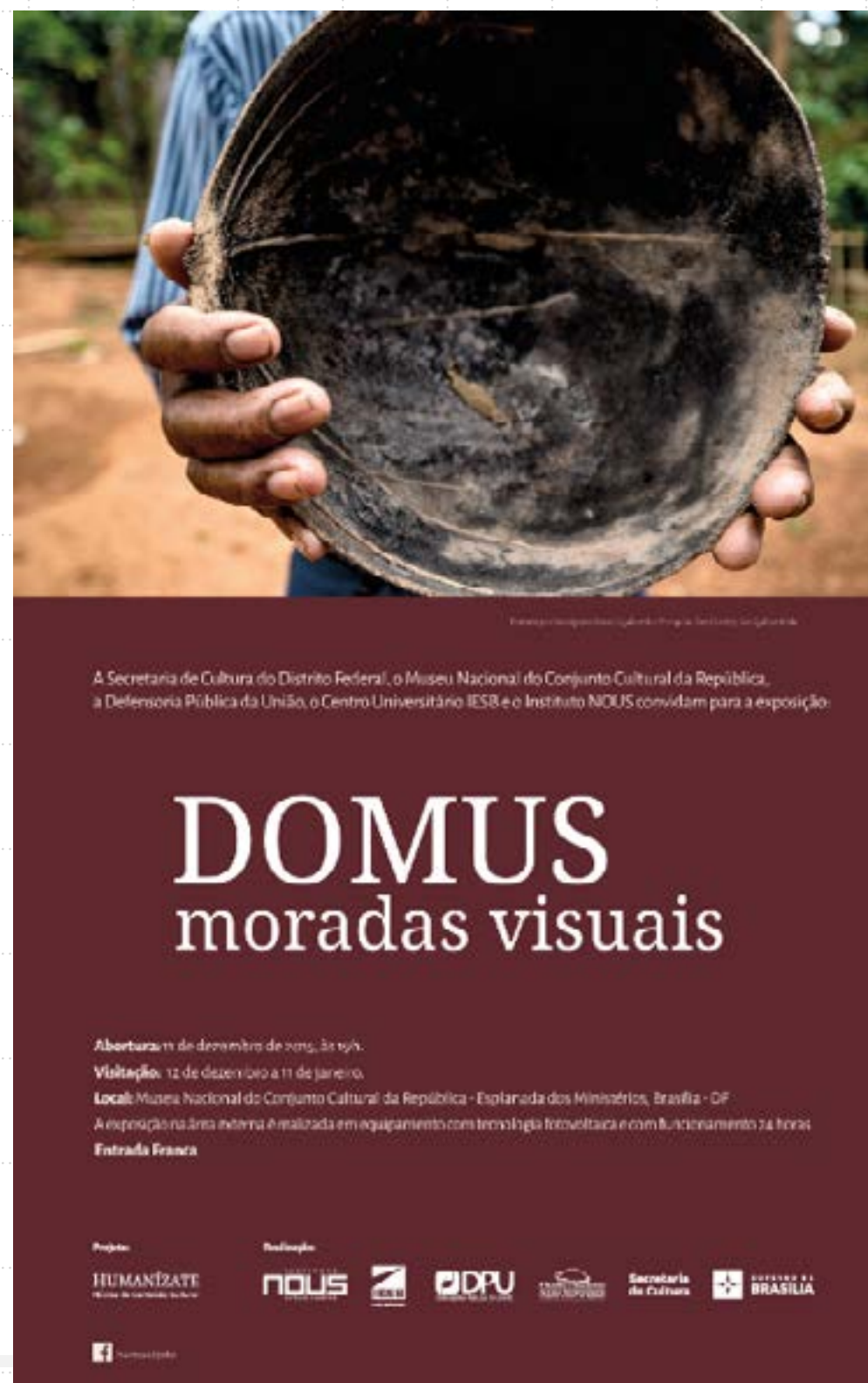
[1] *Poiésis*, substantivo que se forma do verbo grego *poiein*, assinala a ação de fazer diversificada, (CASTRO, 2006, s/p).

Assim são criados espaços de direito e incentivadas formas expressivas. Alinhados à relevância que o conceito de bem cultural tem adquirido nas políticas sociais brasileiras por sua importância em questões relativas à cidadania e aos direitos culturais, na economia e nos processos de formação, os trabalhos fotográficos em questão atestam a importância da abertura de espaços. Se um bem cultural pode ser definido por sua utilidade pública, mas também por seu poder simbólico, ele pode também vir a ser incorporado ao patrimônio cultural material e imaterial de uma sociedade. Conseqüentemente, além de demandar a infraestrutura necessária para sua guarda e conservação, ele poderá estimular processos de produção artesanal ou industrial. Esse bem cultural poderá, ainda, gerar visibilidades e acesso a outros bens.

Percursos imagéticos e verbais enriqueceram, de forma vívida, as relações intersubjetivas travadas na produção das peças artísticas ora apresentadas. Dessa articulação vital e vigorosa, saltos dados em vida, pela própria vida, quando renovada pelo poder da inventividade humana, emergiram. Situações de vulnerabilidade foram expostas de forma artística, para serem vistas (DERRIDA, 2012, p. 85), tocadas com os olhos. Apresentamos, então, uma pequena parte da última mostra *Domus – moradas visuais*.

## II. Poéticas Visuais

*Domus – moradas visuais* é a expressão, em imagens, da defesa de direitos – mostra fotográfica que apresenta temáticas enfrentadas pela Defensoria Pública da União, sob o olhar poético dos integrantes do Núcleo de Extensão Humanízate, do Instituto de Educação Superior de Brasília-IESB (Figura 1).



Cuidar da casa comum é o desafio. Partilhamos o lugar em que vivemos. Somos, portanto, solidários na responsabilidade coletiva de salvaguardar nossa morada. Diante de ameaças que violam nossos direitos, precisamos agir. Raras conjunções nos aproximam. Laços de ternura nos colocam junto com aqueles que sofrem injustiças. Zelar por essa casa de habitação exige um cuidado preferencial com os mais vulneráveis. Respeito e amor mútuos parece ser a senha. Precisamos encontrar um estilo de vida que nos permita habitar a mesma casa em partilha. Lugares únicos nos guardam.

Figura 1. Cartaz da exposição *Domus – Moradas visuais*, apresentado na área externa do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República – Brasília, DF. Fonte: A autora.



## Comunidades Tradicionais

### Xenágoras Brasil:

O que é preciso para que as coisas existam e sejam como são? Este questionamento aristotélico permanece intrigante e motiva a investigação fotográfica “ser quilombola”. Na força de um povo, a identidade e simplicidade de uma pessoa: Mauro Melo. Ele sorri com o olhar de uma criança e marca sua passagem pela vida através do lugar, objetos e memória que constituem seu jeito singular de ser.

*Ser Quilombola*, Fotografia, Xenágoras Brasil, 2015.







### Povo de Santo

#### Katya Volpato:

Amar e respeitar o próximo são princípios de vida que sustentam este ensaio fotográfico. Pontos de intersecção vinculam diferentes expressões religiosas. Água, incenso, vela, mãos, rosto e pés ritualizam o sagrado e aproximam o humano. Na figura da doce mãe, o acolhimento da casa.

*Dora, fotografia, Katya Volpato, 2015.*

## Comunidades Indígenas

### Ravel Luz e Lucas Soneghet:

Os indígenas são plurais: origens e regiões diferem e caracterizam culturas. O que sabemos disso? Quanto nos aproximamos ou nos afastamos de nossos próprios valores culturais? Onde se localizam aqueles que julgam as questões étnicas? Que essas imagens possibilitem reflexões e nos conduzam na busca de respostas.

*Indígenas*, fotografia, Ravel Luz e Lucas Soneghet, 2015.





## Festas Populares

### Alex Amaral:

No conto que se conta do Quilombo Mesquita, o que resta de certeza, reconhecimento e identidade? Em meio a articulações políticas, os festejos populares resistem. A cultura do marmelo permanece e lembra, em caixinhas de madeira, o artesanal feitiço do doce de nobre sabor e valor alimentar.

*Festa do Divino, fotografia, Alex Amaral, 2015*





## Migração e Refúgio

### Érica de Sousa:

Sair, deixar o lugar, buscar outros territórios. Refugiados, aventureiros, empreendedores e mochileiros, cada um à sua maneira, encontram novos territórios e realizam sonhos de mudança. O cerrado brasileiro é, neste caso, o ponto de partida de uma viagem interior para diferentes personagens.

Fazer dessa terra também um lar é o desafio. Um sentimento os une: Saudade.

*Saudade*, fotografia, Érica de Sousa, 2015.



## Sistema Prisional

**Clara Molina e João Albuquerque:**

A violência é um enorme ciclo vicioso que carece ser interrompido.  
Ela deve ser percebida, prevenida e rompida, se já existe.  
Lutar pela dignidade da pessoa humana parece um bom começo;  
Buscar um tratamento penal humanizado, uma saída eficaz.  
Em vez de superpopulação nos presídios e incremento da criminalidade violenta, cuidado.  
No lugar de estéreis castigos e sofrimentos, procedimentos justos.  
Quem sabe, assim, possamos fugir das nossas prisões cotidianas,  
nossos cárceres.  
Pode ser até que nos aproximemos mais uns dos outros...

*Cárceres Internos, fotografia,  
Clara Molina e João Albuquerque, 2015.*





### Catadores (as)

#### Katarzyna Chiluta e Sabrina Oliveira:

Catadores e catadoras de materiais recicláveis prestam serviços de utilidade pública. Transformam o que é descartado em atividade laboral e diminuem a quantidade de materiais que ocupariam espaço em aterros e lixões.

Coletam, separam, transportam, acondicionam e, às vezes, beneficiam resíduos sólidos antes vistos como lixo. Constituem uma força empreendedora e intrigam modos de vida e consumo. Operam mudanças em hábitos.

Os objetos deixados pelo rastro de outros podem ressuscitar por suas mãos. Tornam-se o único possível hoje.

Restos do passado de muita gente mudam a vida dessas pessoas.

O que já foi consumido se renova.

Que vidas possam renascer com o encerramento das atividades nos lixões.



*Domus Mutante, fotografia,  
Katarzyna Chiluta e Sabrina Oliveira, 2015.*



### III. Poéticas Escriturais

Pensando na palavra como um bem produtivo capaz de gerar gente inventiva, inclusive de si mesma, escrevemos ensaios poéticos. Apresentamos um pequeno recorte do que tem sido o esforço em ilustrar, em palavras, o acolhimento das imagens fotográficas. Sem especificidades ou exatidões, no estado infantil em que as coisas ainda se misturam, se dissolvem e se transmutam. Um estado anterior àquele no qual já sabemos de antemão o que querem dizer as palavras. Um estado principiador, anterior à compreensão aproblemática do dizer. Aquele estado que é, a um só tempo, o estado comum e singular da experiência humana (LEAL, 2011, p. 56).



Figura 2. Fotografia por Xenágoras Brasil, 2015<sup>2</sup>.

[2] Imagem realizada no Quilombo Mesquita, localizado na fronteira entre o Distrito Federal (DF) e o município de Cidade Ocidental (GO), onde há um conflito territorial e ambiental em curso como consequência da especulação imobiliária intensa na região.

Salvaguarda de memórias, o Coité (Figura 2) segurado por mãos firmes, marcadas e marcantes, atesta o tempo passado. Sua forma circular de fruto bojudo, similar a uma bola, lembra a terra. Como um *domus*, nos remete a um lugar de habitação, uma casa. Nos instiga a assumir a responsabilidade por essa casa comum em que vivemos. Nos desafia a acolher diferenças.

Esse fruto, de beleza rudimentar, simples e misterioso, simboliza a busca poética por imagens capazes de nos fazer pensar sensivelmente sobre pessoas em situação de vulnerabilidade, gente que precisa lutar pelo direito de habitar esse *domus*.

O subtítulo da mostra fotográfica moradas visuais convida a uma demora, uma morada, a demorar-se, de-morar. Habitar, poeticamente, o mundo, parece ser o chamado. Há uma escuta a ser exercitada. A potencialidade comunicativa dessa imagem faz emergir um apelo à anterioridade, a uma hospitalidade simples. Sobreviver do que há, é a lição quilombola que essa imagem ensina. Resistência. O sublime direito de seguir sendo o que se é. Manutenção da cultura, território e história de comunidades.

Essa forma continente, parecida com um pote, transformada em objeto utilitário desde povos primitivos, produz ressonâncias. Quantas riquezas econômicas e culturais terá armazenado? No Brasil, cultivados ou silvestres, esses frutos constituem objetos utilizados por comunidades tradicionais, por sua leveza e funcionalidade enquanto recipientes naturais. Em diferentes nomenclaturas regionais esse fruto é conhecido por nomes populares: porongo, porunga, cuité, coité, cabaça-amargosa, cuia, taquera. Na região sul do país, acolhe a arte de matear, ato de tomar chimarrão e insere-se no ritual de circularidade, acolhimento e amizade que integram e identificam grupos. Na região norte, as cuias pretas de Santarém estão presentes no cotidiano de indígenas, quilombolas e ribeirinhos. São obras de

arte, mas também se apresentam como baldes, bacias, copos, pratos ou tigelas a guardar e servir comidas típicas.

Fruto mestiço e primitivo, associado à figura do gaúcho, mas também elemento identificador de povos habitantes da floresta nas regiões norte e centro-oeste, ou ainda tributo do modo de vida sertanejo, a cabaça acompanha tradições, valores e crenças no nosso país.

Imagem profícua, nos faz pensar sobre conter para carregar - possibilitar deslocamentos. Propiciar o movimento de alimentos secos ou de água, de mantimentos diversos e até de joias ou mais: sons, na antecipação de instrumentos musicais. E, ainda, proteger o corpo, a casa, a gente. Poderes mágicos presentes em narrativas, vivências e histórias são atribuídos às cabaças, como a ligação entre o homem, a natureza e o cosmos. Suas formas reforçam essa associação: os frutos apresentam uma protuberância em uma das extremidades, ligadas por uma haste vinculada à rama, como um cordão umbilical. E quando secas, bem leves, estão prontas, à disposição. Transformam-se em colmeias portáteis para a produção do mel de abelhas Jataí e penduradas em postes ou galhos de árvores, abertas, aninham aves. Parecem nos dizer que é no vínculo com a natureza que se mantém a tradição.

Com conotação mística, utilizado em rituais e práticas espirituais, o fruto inteiro e fechado é considerado portador de magia e poder, objeto de culto, em manifestações religiosas afro-brasileiras. Aberto, abriga plantas, alimentos e bebidas sagradas. Na Guiné Bissau portam objetos em cerimônias religiosas que vinculam pessoas e potencializam relações afetivas.

Tradição, arte e comunicação por meio da cabaça fazem parte do patrimônio cultural peruano. Como jóia ou livro circular, representa a mais antiga tradição artística nesse suporte natural. Considerado

mágico e misterioso, esse fruto dá suporte à arte narrativa denominada *mate burilado*. Nele são criados livros circulares com a arte de rendilhar imagens ou palavras na casca. Pesquisadores guatemaltecos da cultura pré-hispânica afirmam que o termo *jicara* - nome atribuído à cabaça na Guatemala provém da voz *nahua*. A raiz – *xi* significa umbigo e *calli* – casa, arca, caixa, vasilha, receptáculo. Como xícara, em português.

Pela circularidade da forma do fruto exposto na imagem, retornamos ao *domus* em que vivemos, convivemos. Situados nesse lugar de linguagem, pensamos o habitar. Pensar o lugar, a casa, nosso jeito de habitar, é pensar também o que conforma nosso pensar, o que nos contém e nos limita. A constituição da nossa casa implica em nossa própria constituição – simultaneidade espaço tempo - oxímoros poéticos a nos configurar.

Ora na forma de cúpulas abobadadas, também chamadas domos, existentes desde o Império Romano, representadas pela Igreja como *Domus*, cujo significado, lar, foi associado ao *Lar de Deus*, ora na forma atual de claraboia - vão ou abertura por onde entra a luz ou em qualquer das outras formas apresentadas, esse *Domus* nos intriga e nos instiga a novas inscrições.

Na forma de partilha, na aposta em possíveis encontros, nos inscrevemos. Na afirmação da vida mais intensa - *sobrevida* - buscamos saídas, passagens. O lugar que habitamos nos diz muito, nós também o dizemos. Percorrer esse lugar por meio de diferentes artes implica em acolher diferenças. Daí o convite a um passeio.

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Moira Anne Bush. **Poética da Cabaça**: Fruto de Tradição, Arte e Comunicação. 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de



Artes, Universidade Estadual Paulista-UNESP. São Paulo, 2010, Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86937/bastos\\_mab\\_me\\_ia.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86937/bastos_mab_me_ia.pdf?sequence=1)> acesso em 13/11/2017. BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

CASTRO, Manuel Antônio de. Perguntas sobre a entrevista: Diálogo com Guimarães Rosa. A poética da poiesis segundo G. Rosa. In. **Travessia Poética**, 05-09-06. Disponível em: < <http://travessiapoetica.blogspot.com/2006/09/perguntas-sobre-entrevista-de-rosa-05.html> > Acesso em: 13 nov. 2017.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979/2004). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

FUÃO, Fernando. Construir, morar, pensar: uma releitura de 'Construir, habitar, pensar', (bauen, wohnen, denken) de Martin Heidegger. In: **Revista Estética e Semiótica**. Brasília, volume 6, número 1, p. 01-030, jan/jun, 2016.

LEAL, Bernardina. **Chegar à Infância**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2011. \_\_\_\_\_  
Modos Expressivos da Defesa de Direitos: a experiência da DPU no âmbito cultural. **Anais do VIII Seminário Internacional Políticas Culturais FCRB** – Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2017.

Mari Lúcie da  
Silva Loreto

Doutora em  
Literatura  
Comparada pela  
Universidade  
Federal do Rio  
Grande do Sul -  
UFRGS, Professora  
do Curso de Artes  
do Centro de Artes  
da Universidade  
Federal de Pelotas-  
UFPEL e Diretora  
Adjunta do Museu  
de Arte Leopoldo  
Gotuzzo-MALG  
da Universidade  
Federal de  
Pelotas-UFPEL.

## Arte urbana e a configuração do grafite em Pelotas

### *Urban art and the mapping of graffiti in Pelotas*

**Resumo:** O estudo busca delinear um recorte cartográfico dos grafites na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul através da identificação de obras e artistas provindos dessa modalidade artística. Pretende-se discutir a presença do grafite no espaço urbano por meio da observação dos agentes envolvidos nesse processo produtivo. A investigação sinaliza a presença do grafite no cenário artístico contemporâneo discutindo a estética do efêmero, a autenticidade da arte e os diferentes perfis de produção. A problematização aborda a configuração do grafite na cidade de Pelotas, articulando o espaço de vivência e produção simbólica com ênfase na cultura visual e sociologia urbana.

**Palavras-chave:** Arte urbana; grafite [graffiti, grafito]; cultura visual; Pelotas.

**Abstract:** *The study seeks to map out works of graffiti produced in the city of Pelotas, Rio Grande do Sul, Brazil by identifying selected artworks and artists related to this artistic category. We intend to discuss the presence of graffiti in urban space by observing agents involved in this process of production. The investigation of graffiti in the contemporary art scene leads to discussing the aesthetics of the ephemeral, the authenticity of art and different production profiles. The problematic addressed includes establishing a configuration for graffiti in the city of Pelotas, articulating spaces of experience and symbolic production with emphasis on visual culture and urban sociology.*

**Keywords:** *Urban art; graffiti; visual culture; Pelotas.*

O artigo apresenta algumas considerações da pesquisa que busca investigar a configuração da arte urbana explorando e contextualizando os grafites na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul a partir de um estudo das produções dessa modalidade artística. Ao identificar os principais artistas a partir das obras, ações e atividades que impulsionaram a capacidade de criação de um código estético particular, pretendemos observar os meandros das fronteiras culturais e estéticas e a resignificação de linguagens no processo de criação de grafite no espaço urbano.

O presente estudo procura empregar uma metodologia que articula antropologia visual, sociologia urbana e hermenêutica, para circunscrever o campo de ação a partir deste mapeamento inicial da produção artística em grafite na cidade de Pelotas. A pesquisa busca identificar os artistas-grafiteiros e selecionar um grupo representativo do tema tendo como critério a relevância de atuação no cenário artístico contemporâneo na cidade de Pelotas, bem como os antecedentes históricos dessas produções artísticas.

A pesquisa de campo, complementada com uma metodologia empírico/analítica, prevê um levantamento de dados e documental (fotos e vídeos), acrescida de entrevistas com os artistas-grafiteiros em questão, buscando investigar seus processos de criação. Ao aprofundar a pesquisa com uma metodologia teórico/crítica, propõe-se uma reflexão sobre os trabalhos plásticos desses artistas, realizados em espaços públicos e/ou institucionais de arte, os espaços envolvidos e uma análise da transformação estética, os conceitos, processos e procedimentos artísticos.

O texto que segue delinea traços concisos sobre o surgimento do grafite em Pelotas e ressalta a preocupação estética no processo de criação e a associação ao espaço em que o trabalho se insere e o reconfigura.

### O espaço urbano reconfigurado

O espaço urbano é, desde sempre, apropriado e sinalizado por diferentes agentes que, deste modo, contribuem para a composição de uma especial cartografia simbólica. Comunicação implica a existência de uma linguagem. A arte urbana consegue imprimir várias modalidades de grafismo, alguns ricos em detalhes e outros mais simples. Temos muitos exemplos desse tipo de arte, como grafite (*graffiti*), adesivos (*stickers*), colas, lambe-lambe, molde vazado (estêncil) e intervenções. O grafite é, de fato, uma linguagem, com as suas convenções estilísticas, códigos e modelos comunicativos, partilhados pelos membros da comunidade. Os exercícios que dão origem ao grafite revelam uma vontade de atribuição de um novo sentido à cidade.

A cidade é o habitat do grafite contemporâneo, uma linguagem particular que invoca todo um horizonte perceptível, que se oferece ao nosso olhar e reconfigura a paisagem urbana. A cidade é, em muitos sentidos, feita para se ver, e o olhar sempre foi um dispositivo essencial de orientação neste meio, como alguns dos autores clássicos em ciências sociais já assinalaram nas primeiras décadas do século passado (SIMMEL, 2009 [1903]; BENJAMIN, 2006 [1935]).

A dissertação *Expressão e imaginário do grafite na cultura Hip-Hop: a vez e a voz de um grafiteiro de Pelotas* do pesquisador e ex-professor da área de Comunicação da UFPel, Nicola Caringi Lima (2007) é uma excelente fonte de pesquisa sobre o cenário de grafite emergente em Pelotas, da qual é a base de muitas das informações aqui citadas, bem como a dissertação do grafiteiro atuante, Asnoum, cujo trabalho apresento a seguir. Segundo Caringi Lima, o grafite em Pelotas surge na década de noventa ou final dos oitenta articulados com as manifestações Hip Hop e os “bailes *black*” (CARINGI *apud* CRUZ JUNIOR, 2007, p. 28). Beethoven Mendonça dos Santos, um dos pioneiros do grafite na cidade ressalta que, “o uso da tinta spray,

próprio da grafiteagem, só começou entre nós no ano de 1997, com a realização de um trabalho coletivo, do qual ele próprio participou, e que foi patrocinado pelo jornal pelotense Diário Popular.” (CARINGI, 2007, p.44). Beethoven salienta ainda que essas reuniões motivaram a “formação dos grupos de periferia, que se multiplicaram na década seguinte, tendo em mira a valorização de uma cultura própria e a realização de atividades comunitárias” (*Ibid*).

No contexto mais amplo e internacional do Hip Hop e do grafite, Caringi Lima (2007, p. 44) observa que, “o grafite em Pelotas foi retardatário em relação à eclosão musical Hip-Hop na cidade”. Vinícius Fouchy Moraes, grafiteiro atuante hoje em Pelotas, conhecido pelo pseudônimo de Bero relata:

O grafite veio aparecer entre meados e fim dos anos 90, um pouco por meio de filmes, geralmente de gang, e programas de TV, mas até então eu não tinha um acesso direto ao spray nem via o uso do mesmo como ferramenta para arte. Então rolou um movimento aqui na cidade com um pessoal da antiga, chamado STO Crew, que pintou um mural em um posto de gasolina na Rua Ferreira Viana e acabou saindo na TV. Com isso o pessoal ia lá olhar, e vendo aquele painel pintado todo com spray comecei a ir atrás de informação sobre o grafite. (BERO, 2015)

O acesso à informação na época era muito precário e as produções de arte de rua eram influenciadas pelas revistas e inspiradas pela comunidade do grafite, Hip Hop e do skate, transformando-se com o passar do tempo (CARINGI, 2007). No início dos anos 2000, a cena do grafite pelotense era ainda descentralizada, ou seja, aparecia esporadicamente e em lugares pontuais. Atualmente, o interesse pela arte urbana aumentou e o grafite ganhou espaço no mercado da arte e nas galerias, e novos seguidores incorporaram-se ao cenário do grafite na cidade.



### NIC

NIC (Diego Moura) é um dos grafiteiros pelotenses mais antigos, integra a cena desde 2002, espalhando sua TAG (assinatura, marca pessoal). Participa de duas crews (conjunto de grafiteiros), HCK (Hard Core Klã) e CDL (Clube Da Letra). Executa suas imagens diretamente na parede, grafite feito sem esboço para auxílio, estilo conhecido como FreeHand (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 28), (Figura1).



Figura 1: NIC, grafite, Pelotas, 2011. Fonte: CRUZ JUNIOR, 2016, p.23. Disponível em: < <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/3685> >

### ASNOUM

ASNOUM (Paulo Roberto Costa Cruz Júnior) nasceu em Pelotas e iniciou a fazer grafite em 2002. Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa Processos Criativos e Poéticas do Cotidiano do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, explora a escrita na sua condição de lingua-

gem visual. Como abordou em sua dissertação, intitulada CaligrafiaAs-noum: graffiti, calligrafiti e criação de signos visuais (CRUZ JUNIOR, 2015), seu trabalho no grafite e nas artes visuais está voltado para a caligrafia e assim, apropria e mistura as técnicas da caligrafia e as do grafite, com a memória e a imaginação (2015, p. 70 e 106). Em sua produção evidencia os esforços na compreensão dos códigos visuais a partir de uma recodificação do alfabeto, referência que determina a criação de sua linguagem visual, com regras próprias. Em processo autoral, gera e apresenta seu próprio modo de escrever, desconstruindo as letras e as reconstruindo através de uma organização de seus traços.



Figura 2. Junior Asnoum, Pelotas, 2018. Foto: Autora.

O artista participou de inúmeros eventos nacionais e internacionais de grafite, e exposições coletivas e individuais. Ministrou *workshops* de Grafite e Caligrafia no *Pixel Show* que, segundo seu site (< <https://pixelshow.co/sobre-o-pixel-show/> > ), é um dos maiores festivais de criatividade da América Latina com apresentações de bandas, tatuagem, exposições, oficinas e gastronomia e que acontece anualmente em São Paulo. Como designer, desenvolve estampas para algumas marcas como Bastard Wear, BatCat Tattoo Wear e Mestre Wear.

Ao transitar pela caligrafia urbana e criativa, estilo camuflagem, ou seja, “provocando assim a criação de estratégias de camuflagem sob um pseudônimo” (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 34), sem distinção entre grafite e pichação, já que os dois são signos visuais recombinaíveis, o artista busca um caminho autoral e complexo (Figura 2). Segundo Brum (2017),

Partindo de exemplos de pinturas rupestres, o grafiteiro defende que deixar uma marca na parede é uma necessidade humana. Sem diferenciar o graffiti da pichação, pois os dois em essência tem o mesmo princípio: pintar no corpo da cidade um signo visível.

## POVO

POVO! ou OPOV, (Felipe da Conceição Silva, Porto Alegre, 1982) é um artista que a partir de 2006 realiza intervenções com colagens de cartazes e adesivos com a figura de um palhaço em preto e branco com o nariz vermelho, sua marca registrada (Figura 3). Artista plástico, arte educador graduado em Artes Visuais pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, foi influenciado por ilustrações de shapers de skate do final dos anos 80 e anos 90, capas de discos, fanzines e cartazes de bandas.



Figuras 3: Povo, POVO!, Adesivo. Foto: Autora.

Felipe Povo utiliza inúmeras técnicas e suportes em suas produções como: pintura, xilogravura, serigrafia, desenhos, estêncil e encadernações de publicações de seus trabalhos no formato de fanzine. Além dos grafites expostos nas paredes da cidade, participa de exposições coletivas e individuais (Figura 4). É autor de um manifesto escrito em 2007.

### Arte Manifestação Pública

Minha manifestação foi iniciada a partir de minha inquietação diante de um mundo miserável e devastador. Minha preocupação com as pessoas de nosso país diante da desigualdade, da fome, da descrença, da desvalorização etc. Partindo desses e de diversos outros problemas sociais, políticos e econômicos presentes em nosso sistema, comecei então a relacionar o mundo das pessoas que circulam pelas ruas. E a pensar de que forma eu através de imagens artísticas, poderia mexer de alguma forma com as pessoas que estavam a minha volta e, principalmente as que circulam pelas ruas da cidade. (Meu conceito de arte está plenamente relacionado com o meio social e político de nossos convívios. Procuo estabelecer nos desenhos e em toda a forma de expressão que apresento, alguma relação com o mundo que vivo. A partir de então, faço minha manifestação, sempre com o intuito de atingir de alguma maneira as pessoas que as observam) (POVO, 2014).





Figura 4: Povo, detalhe de grafite, Pelotas, 2018. Foto: Autora.

Ao investigar os meandros das fronteiras culturais e estéticas e a diversidade de linguagens no processo de criação de grafite no espaço urbano identificamos obras, ações e atividades que impulsionaram a capacidade de criação de um código estético particular, que observa a esfera social, política, lúdica e as nuances intrínsecas à contemporaneidade. Observa-se esta diversidade também em imagens colaborativas de dois grafiteiros pelotenses, Povo e Guinr, que combinam seus códigos singulares nesta produção do estúdio Zero 53, que será discutido a seguir (Figura 5).



Figura 5. Guinr, Povo; Zero 53, detalhe de grafite, Pelotas, 2016. Foto: Autora.

### GUINR

GUINR (Guilherme Nunes da Rosa) é artista visual e Bacharel em Design Gráfico pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e tem um trabalho focado no grafite e arte urbana. Em suas criações, explora distintos procedimentos técnicos das manifestações da arte de rua e do grafite provenientes desse universo. Segundo o sítio do artista, Guinr (2018) “realizou diversas mostras coletivas e individuais, além de ter participado de inúmeros encontros nacionais e internacionais, tais como Street of Styles, Pixel Show e R's e N's de design”.

Como artista urbano, Guinr explora todo tipo de suporte para realizar seu trabalho, ao compreender que a prática do desenho poderia conquistar espaços públicos. Considera que a intervenção na rua seja a forma mais simples e direta de arte (GUINR, 2018), em atmosfera de cor e expressão para a cidade como forma de quebrar a monotonia da paisagem urbana. A inspiração para os traços com a lata de spray vem da conexão com as pessoas, imersões e vivências cotidianas.



Segundo Brum (2016), “o traço marcante para o artista foi a decoração grafitada das *skateparks*; ele compreendeu que o seu desenho praticado em casa, poderia ganhar espaços públicos através da pintura com spray”. A versatilidade no uso das cores e pluralidade em sua composição apontam Guinr como um dos grafiteiros mais presentes no corpo da cidade. Seu personagem, o Narigas, pode ser encontrado em diversos lugares no espaço urbano: em muros, portões, fachada de casas ou prédios comerciais, garagens, carros, trailers, placas, caixas telefônicas, dentre outros (BRUM, 2016) (Figura 6). Com essa imersão Guinr acredita na transformação do espaço e sua ressignificação.



Figura 6. Guinr, grafite, Pelotas, 2018. Foto: Autora.

### **Gordo 17**

Gordo 17 (Fernando Villar Muswieck), natural de Pelotas, nasceu em 1987. O artista é formado em Artes Visuais pela Universidade Fede-

ral de Pelotas. Seu interesse pela arte do grafite surge em 2001. A arte de Gordo 17 é versátil, instigante e crítica e pode ser encontrada em diferentes tipos de materiais e superfícies (paredes e muros da cidade em especial). O artista utiliza a ideia de “se espalhar”, e mergulha nesse processo de expandir sua arte, de modo peculiar, com elementos de pop arte. Mescla em suas pinturas o seu personagem Herbert, caligrafias e suas mensagens. Herbert aparece nas mais variadas situações e em muitos lugares do cenário urbano. Esse personagem (inspirado no produtor de cinema e empresário Herbert Richers) pode ser um reflexo da personalidade do artista, e sofre algumas alterações em sua aparência.

O material usado em seu processo criativo é diversificado: spray, carvão, caneta Posca, aquarela, nanquim e vários tipos de tinta. O uso de frases e palavras, que podem ser simples ou complexas, além de uma caligrafia própria são características dos seus trabalhos que mesclam cores, traços, palavras e o seu personagem no intuito de contagiar as pessoas que observem (Figura 7).



Figura 7. Gordo 17, detalhe de grafite em muro, Pelotas, 2017. Foto: Autora.

Gordo 17 se expande não apenas em sua arte de rua, mas produz telas e vários objetos de uso cotidiano. Ele acredita que todo trabalho contribui para *viralizar* sua mensagem. Associada à experiência que adquiriu com o tempo, Gordo busca inspiração em cada momento vivenciado, na interação com as pessoas, no próprio dia a dia, nos seus ínfimos detalhes. Suas obras são encontradas em Pelotas e várias outras cidades.

Constitui o estúdio chamado Zero 53 juntamente com Guinr (Guilherme Nunes da Rosa) e RNEM (Rafael Vicentini), que é um espaço criativo voltado para tatuagem, pinturas e ilustrações e o grafite (Figura 8).



Figura 8. Zero 53, detalhe de grafite, Pelotas, 2018. Foto: Autora

### Théo Gomes

Théo Gomes nasceu em Bagé, Rio Grande do Sul e atualmente mora em Pelotas, onde cursou Artes Visuais na Universidade Federal de Pelotas. Trabalha com ilustração, pintura em tela, grafite e tatuagens. Expõe desde os doze anos. Herdou a paixão pelo desenho do seu avô materno, que era desenhista, mas faleceu quando ele tinha apenas

seis anos. Em sua linguagem usa a “simbologia do desenho como uma forma de meditação, de olhar para dentro e contatar o divino” (DIONÍSIO ARTE, 2016).

Desenvolveu diversas séries como a que tem inspiração em turbantes. Em seu percurso percebe-se um amadurecimento na técnica e inserção de outros materiais (aquarelas, giz pastel e desenhos em nanquim) e reflexão sobre o processo de criação. O artista aprecia seus sketchbooks, livros repletos de desenhos que procuram transmitir uma sensação de leveza. Théo Gomes afirma:

Através de padrões e linhas, o desenho descreve memórias, trazendo à tona narrções gráficas de uma atmosfera que permeia o onírico e o real. O observador entrará em um mundo de memórias, minuciosamente criado através de detalhes feitos por quem submergiu no próprio oceano. (COGOY, 2018)

Théo apresenta uma técnica que valoriza os traços e linhas do desenho, seus grafites tem uma qualidade gráfica minuciosa e precisa (Figura 9).



Figura 9: Théo Gomes. Detalhe de grafite realizado no Spray'sons Festival de Graffiti de Pelotas, 2017. Foto: Autora.



## GES

Nascido na cidade de São Leopoldo, o artista GES (Guilherme Endres Soares) reside em Pelotas desde criança, quando já mostrava interesse pelo desenho. Teve um primeiro contato com spray, em meados de 2002, através da prática do skate e, a partir disso, buscou ampliar suas aptidões artísticas. Possui diversos grafites espalhados em diferentes cidades do estado do Rio Grande do Sul, além de outras cidades no Brasil e no exterior, tais como Argentina, Peru, Espanha, Alemanha e Holanda. Para GES o grafite é diversão, amizade, respeito, atitude, ao encontro da presença de uma satisfação pessoal.



Figura 10. GES, Pelotas, 2017. Foto: Autora.

Atualmente ele estuda o realismo, a partir de referências fotográficas, dando ênfase no contraste de luz e sombra, movimento, articulações, utilizando cores complementares e buscando adquirir um estilo próprio e original com seus personagens ou detalhes de elementos decorativos urbanos (Figura 10).

## VEIZ

VEIZ, Gabriel Moraes é artista urbano com estilo particular, desenhista e ilustrador. Ministra oficinas voltadas a crianças portadoras de Síndrome de Down e trabalha como tatuador, sendo reconhecido internacionalmente por sua arte. Em 2006, participou de diversas exposições artísticas, tendo sido selecionado para expor na Bienal de Arte, Ciência e Cultura realizada na Fundação Progresso no Rio de Janeiro, e também no Circo Voador no Rio de Janeiro. Nos murais na rua, sua forma de grafite incorpora letras estilizadas que dificultam a leitura, algumas vezes interligadas pela ilusão de volume tridimensional. As inúmeras camadas e formas mais complexas das letras são características do *Wildstyle*, estilo complicado e elaborado de grafite (Figura 11).



Figura 11. VEIZ, Pelotas, 2018. Foto: Autora.

Veiz expôs em galerias internacionais (Canadá, Austrália, e Irlanda do Norte) e no Brasil participou de mostras no Palácio das Artes em Belo Horizonte (MG), na Galeria Mundo Arte Global em Porto Alegre, RS e no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo-MALG/UFPel em Pelotas, RS. Na Funarte em Minas Gerais, o artista possui obra no acervo permanente do Centro Cultural Funarte, MG. Como

[1] Raconte ce détail à la famille : les indépendants sont ouverts ici avec gros succès. Une de mes amies sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture. Ce n'était pas du tout indécent, aucune raison pour la refuser. Le comité a décidé de refuser d'exposer cette chose. J'ai donné ma démission et c'est un potin qui aura valeur dans New York. .



desenhista profissional, trabalhou em diversas marcas: Mormaii, Timberland, Volkswagen, Mitsubishi, Calvin Klein, entre outras.

VEIZ e GES representam um estúdio chamado Série Wall Killers em Pelotas, com ênfase na realização da tatuagem, ilustrações e pinturas comerciais, e especialmente a essência do grafite, os muros da cidade (Figura 12).



Figura 12. VEIZ, GES, Estudio Série Wall Killers, Pelotas, 2018. Foto: Autora.

## BERO

BERO (Vinícius Fouchy Moraes) cursou Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas/UFPel em Rio Grande do Sul, buscando ampliar sua experiência sobre os procedimentos e possibilidades artísticas, por exemplo, em relação aos materiais e técnicas de pintura. Ao refletir sobre o fazer e sua preocupação estética, identifica-se com os

expressionistas, as imagens com texturas, volume e ênfase na gestualidade do pincel. *Sprayssionismo* é como Bero denomina sua poética. É também o nome do documentário realizado em Pelotas que aborda a trajetória de Bero e o modo como aprendeu a sua arte na ilegalidade das ruas, transmitido pela TVE em 2016 (SPRAYSSIONISMO, 2015/2016).

Bero explora em suas obras novas possibilidades de suportes, alguns difíceis de serem preservados. O efêmero está presente em sua poética. Versatilidade e transgressão são também encontradas nos grafites que realiza nos muros e paredes da cidade. O impulso criativo na destreza e sensibilidade na ação do jato de tinta, o uso das sobreposições de cores em diferentes traços, a acumulação de detalhes e descontinuidades das linhas são características do seu processo artístico (Figura 13)



Figura 13. BERO, Grafite, Pelotas. Foto: Autora.



Bero também é o idealizador do *Spray'sons Graffiti*, um evento que envolve muitos grafiteiros da cidade de Pelotas, e de todo país com o intuito de grafitem um muro cedido com pluralidades de estilos (Figura 14). Em 19 de junho de 2018 ocorreu a sexta edição do evento, mobilizando muitas pessoas que simpatizam com arte urbana e liberdade de expressão.



Figura 14. Spray'sons, festival de graffiti, Pelotas, 2017. Foto: Autora.

O texto apresenta alguns recortes dos resultados parciais da etapa inicial da pesquisa que buscou identificar obras e artistas inseridos no perímetro urbano da cidade de Pelotas. Até o momento encontramos os seguintes nomes dentre os artistas urbanos representativos: Bero (Vinícius Fouchy Moraes), Asnoum (Paulo Roberto Costa Cruz Júnior), Povo (Felipe Silva), Ges (Guilherme Soares), Veiz (Ga-

briel Moraes), Gordo17 (Fernando Muswieck), Guinr (Guilherme Nunes da Rosa), Théo Gomes, Bruno Lavermo, Thiago Inq, Agabe (Henrique Borges) Drum (Rafael Sousa), Rnem (Rafael Vicentino), Samuel Zion, Ludzilla (Cesar Zulu), João Simples, Noiabing, NCL, Losr. Alguns dos grafiteiros identificados ainda não foram estudados até o presente momento e por este motivo não constam deste recorte. A próxima etapa prevista contempla entrevistas com os artistas selecionados, conversas informais, observação e registro fotográfico, registro em vídeo e recolha documental para verificar, em especial, a diversidade de estilos encontrados nos grafites em Pelotas (Figura 15).



Figura 14. Spray'sons, festival de graffiti, Pelotas, 2017. Foto: Autora.

A paisagem polifônica da cidade é reconfigurada a partir desses diferentes estilos da arte urbana, carregados de múltiplas vozes que dimensionam os paradigmas estéticos e visuais e as assimetrias sociais e culturais. É esta cidade contemporânea, saturada de significados e polifônica, que abriga o grafite como elemento indissociável do seu cenário. (CAMPOS, 2010)

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BERO – artista pelotense da sua trajetória no grafite. Entrevista concedida a **Maloka Skate**, 2015, disponível em: < <http://www.malokaskate.com.br/2015/07/03/grafite/> >. Acesso em: 23 fev. 2018.

BRUM, Lucian. Sprayssionismo. In: **Plataforma palpíte** (sítio), 11 mai. 2011, disponível em: < <https://plataformapalpite.wordpress.com/2016/05/11/sprayssionismo/> >. Acesso em: 10 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. Uem Odunum Arig. In: **Plataforma palpíte** (sítio), 10 abr. 2016, disponível em: < <https://plataformapalpite.wordpress.com/2016/04/10/uem-odunum-arig/> >. Acesso em: 12 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Visita ao Atelier: Junior Asnoum. Ideias de Asno. O calígrafo do graffiti Pelotense. In: **Plataforma palpíte** (sítio), 30 jan. 2017, disponível em: < <https://plataformapalpite.wordpress.com/2017/01/30/visita-ao-atelier-junior-asnoum/> >. Acesso em 4 abr. 2018.

CAMPOS, Ricardo. **Porque pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim do Século, 2010.

CARINGI LIMA, Nicola. Expressão e imaginário do grafite na cultura Hip-Hop: a vez e a voz de um grafiteiro de Pelotas. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Programa Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, 2007.

COGOY, Carlos. Ágape: exposição “do sonho ao pesadelo. **Diário de manhã**, Pelotas, 8 mar. 2018, Notícias, s/n. Disponível em: < <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/agape-exposicao-do-sonho-e-do-pesadelo/> > Acesso em: 19 fev. 2018.

CRUZ JUNIOR, Paulo Roberto Costa. CaligrafiAsnoum: graffiti, calligrafitti e criação de signos visuais. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, 2016.

DIONÍSIO ARTE (sítio), 18 nov. 2016, disponível em: < <http://www.dionisioarte.com.br/Théo-gomes-e-suas-varias-formas-de-arte/> > Acesso em 15 abr. 2018.

FORTUNA, Carlos. Narrativas sobre a metrópole centenária: Simmel, Hessel e Seabrook. **Cadernos metrópole**. São Paulo, v. 13, n. 26, pp. 379-393, jul/dez 2011. Disponível em: < [http://cadernosmetropole.net/system/artigos/arquivos/000/000/215original/cm26\\_216.pdf?1474650654](http://cadernosmetropole.net/system/artigos/arquivos/000/000/215original/cm26_216.pdf?1474650654) >. Acesso em: 12 abr. 2018.

FRANCO, S. M. Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. 2009, 175 f.: il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura/Projeto Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/FAU-USP, São Paulo 2009.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite** - arte urbana dos cinco continentes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GUINR, site do artista Guilherme Nunes da Rosa, 2018 disponível em: < <https://www.Guinr.com/> >. Acesso em 15 fev. 2018.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura**: subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. 2ª ed. São Paulo, SP, Conrad, 2005.

LUCIE-SMITH, Edward. **Art Today**. New York: Phaidon, 2007.

MUNHOZ, Daniella R. M. Graffiti: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba. 2003 175p: il. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Paraná/UFPR, Curitiba, 2003.

POVO, Felipe. Arte Manifestação Pública. In: Mostra no espaço Daniel Bellora. **Diário da Manhã**, Pelotas, 30 mai. 2014. Disponível em: < <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/mostra-no-espaco-daniel-bellora/> > Acesso em: 10 abr. 2018.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito** (1903). Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

SPINELLI, João J. Alex Vallauri. **Graffiti** - fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

SPRAYSSIONISMO. Produção Bruno Leites e Alexandre Masotti. Direção Maciel Fischer. Pelotas: Bah! Filmes, documentário, vídeo digital a cores, 2015. Trilha musical: Nick Beats, Tiago Vandal, Zudizilla, Eduardo Freda e Dhyana Diano. Secretaria do Estado da Cultural e TVE/RS. RS Pólo Audiovisual - Histórias do Sul, TVE/RS, 06 mai. 2016, 8:30.

Théo Gomes e suas várias formas de arte. In: **Dionísio arte** (sítio), 18 nov. 2016. Disponível em: < <http://www.dionisioarte.com.br/Théo-gomes-e-suas-varias-formas-de-arte/> > Acesso em: 15 mar. 2018.





## Caribe Alucinante

Leo las entrañas de la urbe, y dejo escrito en sus paredes imaginarias mi paso por la ciudad primada de América en su segunda ubicación, después de que una plaga de hormigas Caribe la hiciera mudar a la ribera occidental del río Ozama. En cada cuadrícula del mapa van a parar, siguiendo las leyes del azar, estructuras claustrofóbicas, formando campos deportivos que en el caso del béisbol vendrían a ser una fábrica de sueños a la que acuden padres y niños con la esperanza de salir de pobres. En el cuerpo de la ciudad queda una especie de queloide: los diseños de rejas soportando el peso del hierro bajo las formas más promiscuas. La cotidianidad está marcada por la suerte de cruzar indemne el laberinto de calles casi sin aceras, donde el acto de caminar es una penitencia de escolar que repite la misma oración para que el cansancio deje sentir el peso del castigo. La ciudad le da la espalda al mar y un espejismo de isla artificial surge en el horizonte, como la ballena de Simbad el marino cuando la confundió con tierra firme, y sobre la cual habían crecido hierbas y árboles. Frente al agua nacen edificios que se nublan de campos de béisbol en las azoteas. El vértigo haría caer a los jugadores al vacío, si no se dieran cuenta de que estos estadios no tienen muros de contención.

Los elevadores de la ciudad son movidos por los propios edificios a través de plantas eléctricas. Dentro de cada torre, un motor empuja el émbolo al cielo buscando espacio. Todos los días, los ascensores elevan almas al cielo, apretadas en su interior con sus kilos de carne y colesterol. Los ascensores de algunos edificios son propulsados por generadores de marihuana y cocaína, y a veces dejan varados a los pasajeros en medio de la camino con el cuerpo lleno de huecos. Por eso la ciudad tiene ese aire viciado que te hace adicto a ella.

A medida que trabajo, dejo impreso en las manzanas los números premiados de la lotería que aparecen en los diarios. En una ciudad donde hay bancas de apuestas con todos los colores que la anarquía tropical permite, atrae a los jugadores el slogan: pagamos hoy... En la tarde los colores se van desconectando y entran en la noche antillana, aniquilados en grises y negros, derrotados por el apagón que se abre paso (siniestro) al resto de la isla.

Angel Urrely.2012

## Caribe Alucinante

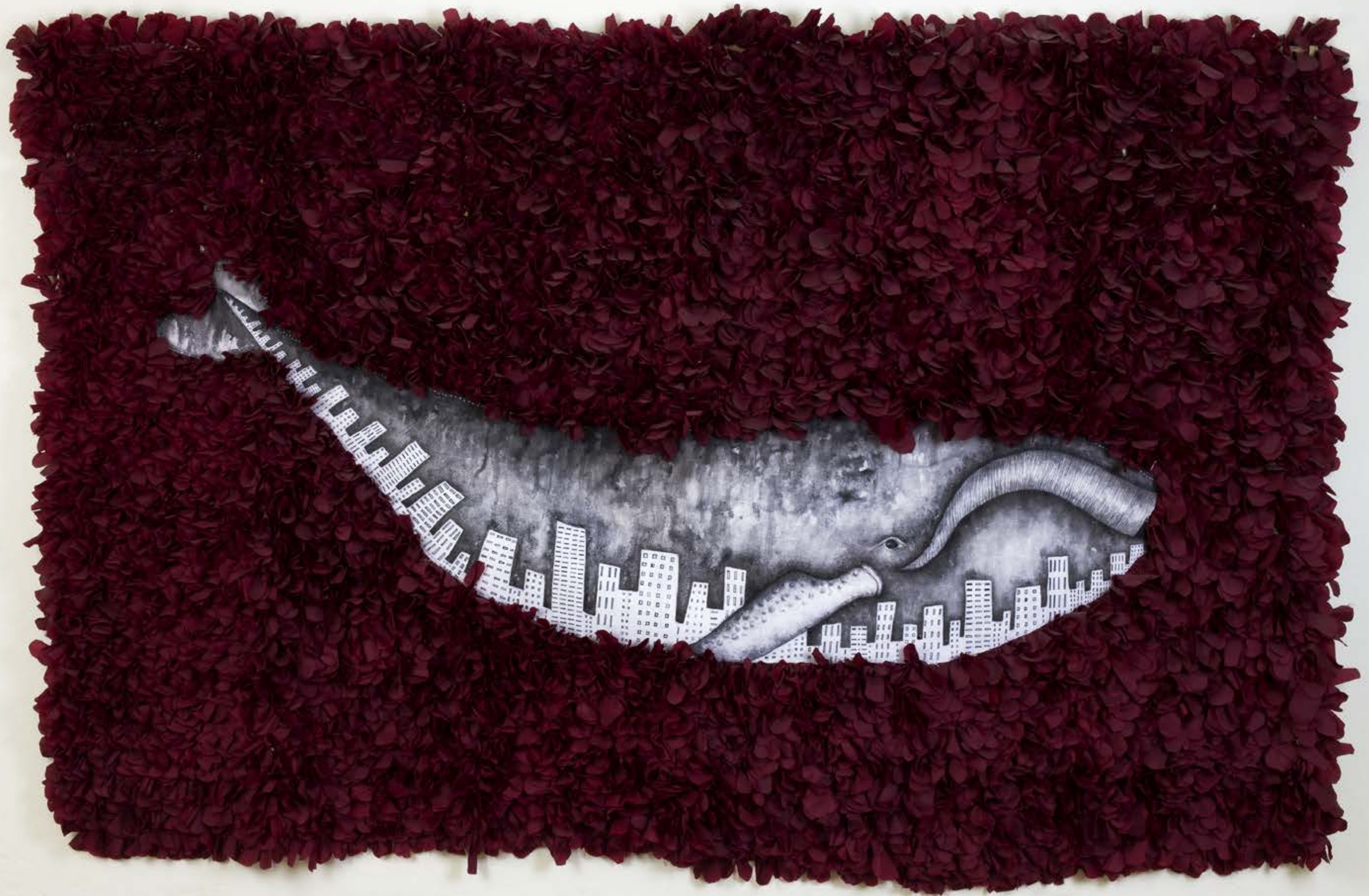
Leio as entranhas da urbe e deixo escrito em suas paredes imaginárias meu caminhar pela primeira cidade da América em sua segunda localização, depois de ser obrigada a mudar-se para a margem ocidental do rio Ozama por praga de “formigas-de-fogo”. Em cada quadrícula do mapa elas acabam, seguindo as leis do acaso, estruturas claustrofóbicas, compondo campos esportivos que, no caso do beisebol, se transformam em fábricas de sonhos para quais vão pais e filhos na esperança de sair da pobreza. No corpo da cidade resta uma espécie de queleide: o traçado das grades que sustentam o peso do ferro sob as formas mais promíscuas. A vida cotidiana está marcada pela sorte de atravessar incólume o labirinto de ruas quase sem calçadas, onde o ato de caminhar é como uma penitência escolar, repetindo a mesma oração para que o cansaço faça sentir o peso do castigo. A cidade dá as costas ao mar e a miragem de uma ilha artificial surge no horizonte como a baleia do marinheiro Simbad, que a confundiu com terra firme, sobre a qual ervas e árvores haviam crescido. Defronte à água nascem edifícios que são obscurecidos por campos de beisebol em seus telhados. A vertigem faria os jogadores cair ao vazio, se não se dessem conta de que esses estádios não possuem muros de contenção.

Os elevadores da cidade são movidos pelos próprios edifícios por meio de geradores. Dentro de cada torre, um motor impulsiona o êmbolo ao céu à procura de espaço. Todos os dias, os elevadores levam almas ao céu, apertadas em seu interior com seus quilos de carne e colesterol. Os elevadores de alguns edifícios são propulsados por geradores de maconha e cocaína, e, às vezes, deixam os passageiros enclausurados no meio do caminho com o corpo cheio de ocos. Por isso, a cidade tem esse ar viciado que te torna dependente dela.

À medida que trabalho, imprimo nas quadras os números premiados da loteria que aparecem os jornais. Em uma cidade em que há lotéricas com todas as cores que a anarquia tropical permite; o slogan: pagamos hoje... atraí os jogadores. À tarde, as cores vão se desligando e adentram a noite antilhana, aniquiladas em cinzas e pretos, derrotadas pelo blecaute que abre seu caminho (sinistro) ao restante da ilha.

Angel Urrely. 2012  
Tradução de Rosângela Fachel





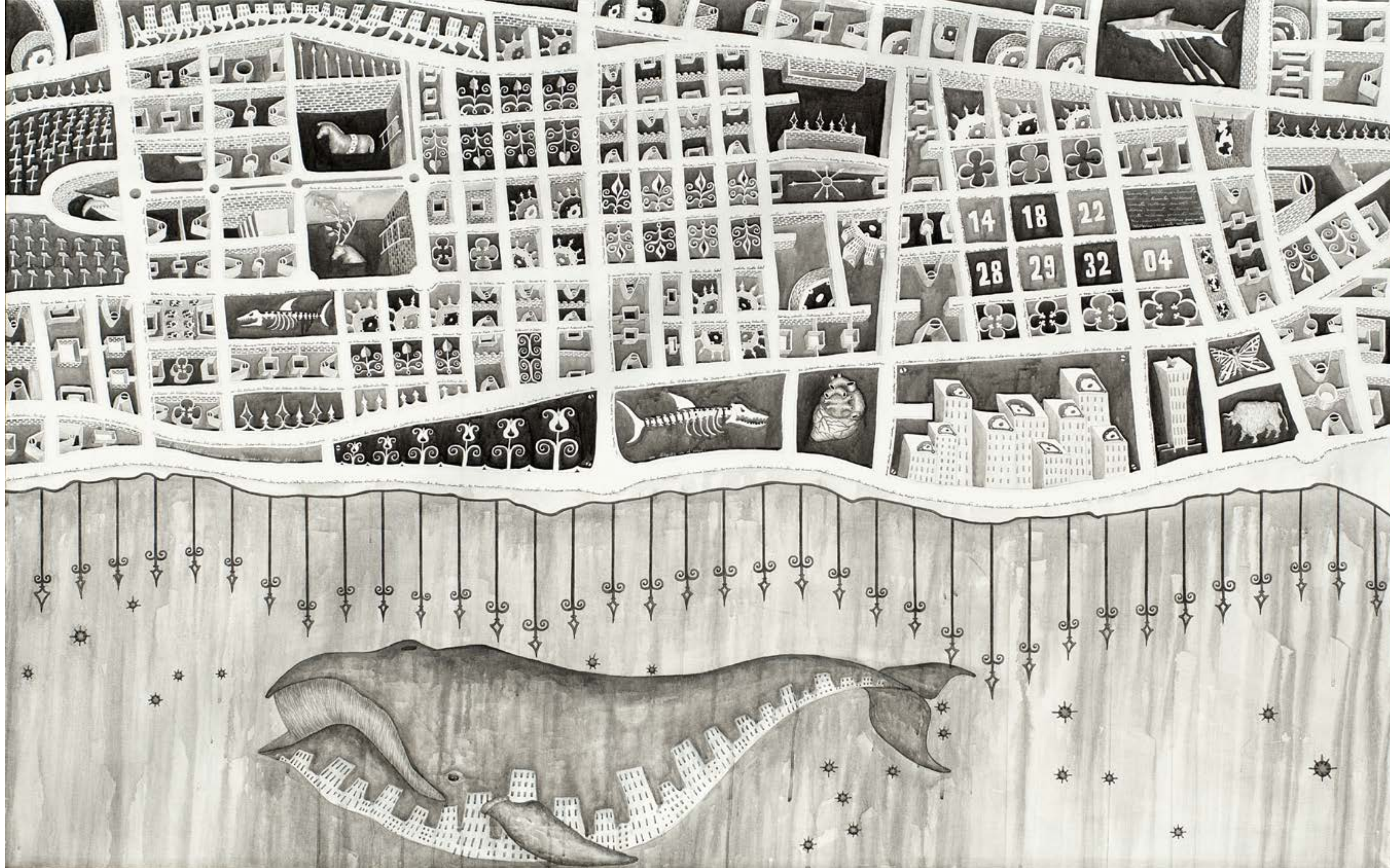
1. Sin título (ballena roja). 158 x 254 cm. Acrílico sobre tela y pelliza (alfombra artesanal), 2014





2. Amanecer en Dembow City. 184 x 276 cm. Acrílico sobre tela. 2014. Colección privada. Santo Domingo. República Dominicana.





3. Caribe Alucinante. 122 x 183 cm. Acrílico sobre tela. 2010. Colección privada. Santo Domingo. República Dominicana.





4. Espiral #28A o Quetzalcoatl passanfo a pocas millas de distancia. 196 x 333 cm. Acrílico sobre tela. 2011. Colección privada. Santo Domingo. República Dominicana.





5. Dembow in Blue. 187 x 300 cm. Acrílico sobre tela. 2017. Colección privada. Santo Domingo. República Dominicana.



## El Artista

Angel González Urrely, (Angel Urrely). La Habana, Cuba, 1971. Artista Plástico cubano-dominicano. Profesor de Arte, residente en Santo Domingo, República Dominicana, desde 1999. Se formó en los talleres del Instituto Superior de Arte de La Habana. Cuba. En sus inicios, desde 1993 expone en colectivas entre las que se destacan El oficio del arte en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) Premio de Curaduría del Primer Salón cubano de Arte Contemporáneo, 1995; A punto de cocido, CDAV. Antes de la lluvia. Instituto Superior de Arte, 1997 en La Habana, Cuba. Obtuvo la Beca de Cerámica de la Asociación Hermanos Saiz. Isla de la Juventud. Cuba. (1998). Desde 2005 su obra ha sido seleccionada en la Bienal Nacional de Artes Visuales en Santo Domingo, República Dominicana. Su obra Enlatado de aguas territoriales (El colmado) resultó ganadora de la 24 Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo (2007). Expuso en la colectiva MOLAA Awards. Museum of Latin American Art. Los Ángeles, California. Estados Unidos de América (2008)

En 2011 formó parte de la exposición colectiva organizada por el Museo de Arte Moderno en Santo Domingo, Imágenes sagradas-espacios profanos. Participó en el proyecto de arte urbano De mi barrio a tu barrio organizado por el Instituto Goethe (2012) y en ese mismo año expone en el Museo de las plantas sagradas en Cusco, Perú. Es premiada su obra Deforestación: de la jungla a la botánica en la 27 Bienal Nacional de Santo Domingo (2013). Expuso en el Centro Cultural CEEE en Porto Alegre, Brasil, Cuestión de actitud en la Galería ASR Contemporáneo en Santo Domingo, 2014. Ganó Mención de Honor en el concurso Nacional de pintura: El agua, fuente de vida (2015). En 2017 exhibe la individual Caribe alucinante en la Casa

Museo Guayasamín en La Habana, Cuba y en The center for Jewish History, New York, Estados Unidos de América. En 2018 forma parte de la muestra colectiva de arte cubano RELOCATED, en El Barrio's Artspace, New York, Estados Unidos de América. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas como el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, La Dirección General de Aduanas de Republica Dominicana, el Grupo Diario Libre, el INAPA, el Centro Cultural Dominicano-Alemán, la agencia publicitaria Lions & Lions y DIAGEO Dominicana.

## O Artista

Angel González Urrely (Angel Urrely) nasceu em Havana, Cuba, em 1971. Artista plástico cubano-dominicano. É Professor de Arte e reside em Santo Domingo, República Dominicana, desde 1999. Gradou-se no Instituto Superior de Arte de Havana, Cuba. Desde 1993, quando iniciou sua carreira, expõe em coletivas, dentre as quais se destacam: El oficio del arte no Centro de Desenvolvimento de Artes Visuais (CDAV); Prêmio de Curadoria do Primeiro Salão Cubano de Arte Contemporânea, 1995; A punto de cocido, CDAV; Antes de la lluvia, Instituto Superior de Arte, 1997, em La Habana, Cuba. Obteve a bolsa de Cerâmica da Associação Hermanos Saiz, Isla de la Juventud, Cuba, 1998. Em 2005, seu trabalho foi selecionado para Bienal Nacional de Artes Visuais em Santo Domingo, República Dominicana. Sua obra Enlatado de Águas Territoriales (El Colmado) foi a vencedora da 24ª Bienal Nacional de Artes Visuais de Santo Domingo (2007). Expos na coletiva MOLAA Awards. Museu da Arte Latino-americana de Los Angeles, Califórnia. Estados Unidos da América (2008)

Em 2011, fez parte da exposição coletiva Imágenes sagradas-espacios profanos organizada pelo Museu de Arte Moderna em Santo Domingo. Participou do projeto de arte urbana De mi barrio a tu barrio organizado pelo Instituto Goethe, em 2012. E, no mesmo ano, expôs no Museo de las plantas sagradas em Cusco, Peru. Sua obra Deforestación: de la jungla a la botánica foi premiada na 27ª Bienal Nacional de Santo Domingo (2013). Expôs no Centro Cultural CEEE em Porto Alegre, Brasil, Cuestión de actitud na Galeria ASR Contemporânea em Santo Domingo, 2014. Recebeu Menção Honrosa no concurso de pintura nacional: El agua, fuente de vida (2015). Em 2017, realizou a individual Caribe alucinante na Casa Museu Guayasamín,

em Havana, Cuba, e no Centro de História Judaica, Nova York, Estados Unidos da América. Em 2018, participou da mostra de arte cubana RELOCATED, no El Barrio's Artspace, em Nova York, Estados Unidos da América. Seu trabalho faz parte de importantes coleções, como Museu Nacional de Belas Artes de Havana, Cuba; Museu de Arte Moderna, em Santo Domingo; Direção Geral de Aduanas da República Dominicana; o Grupo Diario Libre; INAPA; Centro Cultural Dominicano-alemão; Agência de publicidade Lions & Lions y DIAGEO Dominicana.





1

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PARALELO31