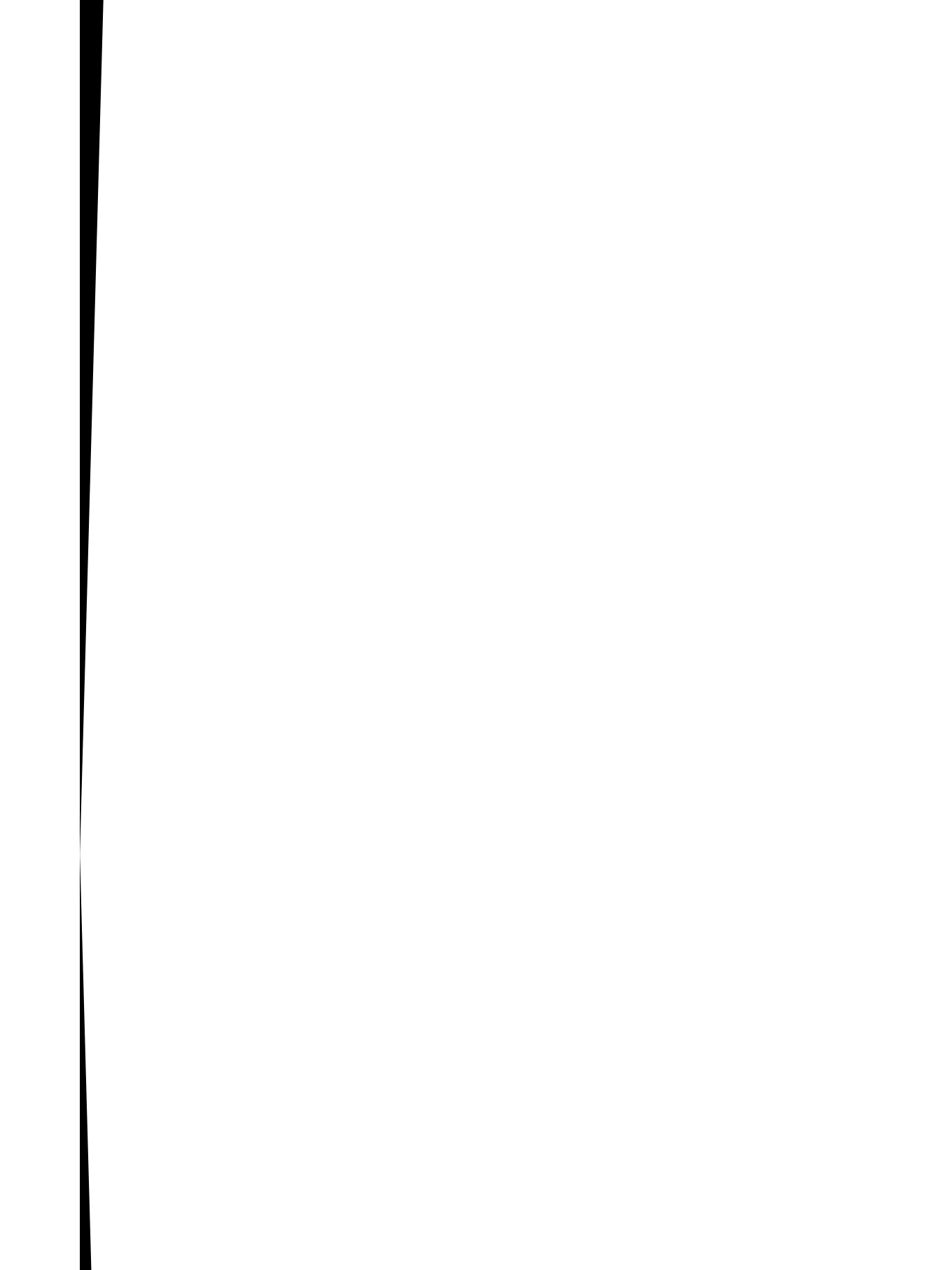




DADA WOLFFER DIVE  
INICIAR O LUTUÁRIO  
POR SI PRÓPRIO D. G. G.  
COMO OZ DE SÓO  
PRA O ESTADO  
VIAO HE E  
178 035607140  
CO' ORO 118 e  
PRE-FUNERAL



# **ESTADO da ARTE**

**revista de artes visuais**

Universidade Federal de Uberlândia

ESTADO da ARTE

Uberlândia

v.3

n.1

p. 001 - 446

jan./jun. 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E79 Estado da Arte [recurso eletrônico]: revista de artes visuais / Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. Vol. 3, n. 1, (2022) - Uberlândia: EDUFU, 2020.

Semestral

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

ISSN: 2675-4576

Inclui bibliografia

Inclui ilustrações

1. Artes visuais. 2. Arte - História. 3. Teoria geral da arte. 4. Poética. 5. Crítica de arte. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título.

CDU: 73



**Universidade Federal de Uberlândia**

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

**REVISTA ESTADO DA ARTE**  
**Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE  
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG  
revistaestadodaarte20@gmail.com  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

**Reitor da Universidade Federal de Uberlândia**

Valder Steffen Júnior

**Diretor do IARTE**

Jarbas Siqueira Ramos

**Coordenadora do Curso de Graduação em Artes Visuais**

Ronaldo Macedo Brandão

**Coordenador da área de Artes Visuais**

Marcel Limp Esperante

#### **Comitê Editorial**

Ana Helena da Silva Delfino Duarte  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Beatriz Basile da Silva Rauscher  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Marco Antonio Pasqualini de Andrade  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Paulo Mattos Angerami  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

#### **Capa**

Paulo Mattos Angerami a partir da obra de  
Lucas Cruz, artista da Ocupação Ouvidor 63

#### **Projeto Gráfico**

Paulo Mattos Angerami  
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

#### **Diagramação**

Iana Queiroz  
Acadêmica – IARTE - UFU  
Bianca Helena Santos de Oliveira  
Acadêmica – IARTE - UFU

#### **Conselho Editorial – UFU**

Fábio Fonseca  
Universidade Federal de Uberlândia

Nikoleta Kerinska  
Universidade Federal de Uberlândia

Rodrigo Freitas Rodrigues  
Universidade Federal de Uberlândia

Tatiana Sampaio Ferraz  
Universidade Federal de Uberlândia

#### **Comunicação**

Anna Luiza Peixoto Teixeira  
Acadêmica – IARTE - UFU

#### **Contato:**

revistaestadodaarte20@gmail.com  
tel + 55 (34) 32 39 44 24 IARTE  
Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa  
Mônica – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE  
38408-100 – Uberlândia – MG - Brasil

## Conselho Editorial Consultivo / Científico

### **Adriana Sanajotti Nakamuta**

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Brasil

### **Ana Paula Cohen**

Curadora independente – Brasil

### **Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira**

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) – Portugal

### **Bernard Guelton**

Université de Paris – Pantheon Sorbonne – França

### **Elaine Tedesco**

Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Brasil

### **José Cláudio Alves de Oliveira**

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Brasil

### **Jorge Torres González**

Universidad Industrial de Santander (UIS) – Colômbia

### **Juan Iván González de León**

Centro Nacional de las Artes Mexico – México

### **Luciano Vinhosa Simões**

Universidade Federal Fluminense – (UFF) - Brasil

### **Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz**

Universidade Federal de Uberlândia - (UFU) Brasil

### **Maria Angélica Melendi**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

### **Thiago Henrique de Souza Honório**

Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil

### **Patrícia Franca-Huchet**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

## Pareceristas *ad-hoc* desta edição

**Anésio Azevedo Costa Neto** – IFSP

**Andressa Boel** – UNICAMP

**Angela Grandó** – UFES

**Caroline A. de Oliveira Leite** – UFRJ

**Daniel Luis Barreiro** – UFU

**Elaine Andrade Arruda** – UFPA

**Elinaldo Meira** – UFG

**Emerson Dionisio G. de Oliveira** – UnB

**Fabio Fonseca** – UFU

**Giselly Brasil** – UFPR

**Ítala Isis de Araujo** – UERJ

**Karina Alves de Sousa** – PUC-SP

**Leonardo Samarino** – UFRJ

**Lucas Gervilla** – UNESP

**Luciano Vinhosa Simão** – UFF

**Lucielle Arantes** – ESEBA/UFU

**Manan Terra Cabo** – UFOB

**Marcel Esperante** – UFU

**Marco Antônio Vieira** – UFU

**Maria Carolina R. Boaventura** – USP

**Maria Elisa Rodrigues Moreira** – UFMT

**Maria Filomena G. Gouvea** – PUC-GO

**Mariza Barbosa de Oliveira** – UNICAMP / UFU

**Pollyana Ferreira Rosa** – UFU

**Ronaldo Macedo Brandão** – UFU

**Rosana Soares** – UFRB

**Samuel José Gilbert De Jesus** – UFG

**Sergio Bonilha** – UFMS

**Thiago Spíndola Motta Fernandes** – UFRJ

**Tiago Samuel Bassani** – UFOB

**Vitor Marcelino da Silva** – USP/ Faculdade SESI de Educação

# SUMÁRIO

## 13 **Editorial**

### **Apresentação**

## 15 **ARTE OCUPA ou da arte como espaço do comum**

PATRÍCIA OSSES  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

HENRIQUE XAVIER  
Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

## 40 **Achiote TOTAL : Me VENGO en carnaval**

COLETIVO TORMENTA  
ANDREA GANUZA  
Universidad de Barcelona, Barcelona, Espanha

BEATRIZ TOLEDO  
Université Paris 8, Paris, França

WALLACE VIEIRA MASUKO  
Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP Brasil

### **Curadoria**

## 55 **De outras Bienais - Artistas visuais da Ouvidor 63**

PATRÍCIA OSSES  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil



## Entrevista

089

**Dulcinéia Catadora**

PAULA BORGHI

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

## Artigos

105

**Cordão da Mentira**

THIAGO B MENDONÇA

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

GUSTAVO ASSANO

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

121

**Habitar em deslocamento: experiências artísticas em percursos urbanos**

TAMIRIS VAZ

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

134

**Espectros de um não lugar**

KARINA KOCH

Universidade FEEVALE Novo Hamburgo RS, Brasil

- 144 **Galeria ReOcupa - um breve histórico**  
DEBORA BOLZONI  
Galeria ReOcupa
- 159 **Mapping of an occupation: A graphically rendered statement**  
ÖZGE DERMAN  
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) Paris, Île-de-France, FR
- 169 **Art + Squat = X**  
ALLAN W. MOORE  
City University of New York, New York City, USA
- 206 **I Bienal do Centro do Mundo: o catálogo como permanência de uma ocupação**  
COLETIVO DODO  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) Campo Grande, MS, Brasil
- 227 **Formas provisórias de conjurar el pasado. Ruinas e intervenciones artísticas en la Villa San Luis de Las Condes**  
CARLA PINOCHET COBOS  
Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile  
CONSTANZA TOBAR TAPIA  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
- 252 **Ocupar ruínas e demolições**  
GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO  
Universidade Federal de Goiás (UFG) Goiânia GO, Brasil

- 279 **Por una Antropología de los escombros. El Estallido Social en Plaza Dignidad, Santiago de Chile**  
FRANCISCA MÁRQUEZ  
Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile
- 299 **Relembrando Francesco Careri**  
AURORA BERNARDINI  
Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil
- 315 **Progetto CIRCO - Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità**  
FRANCESCO CARERI  
Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia  
FABRIZIO FINUCCI  
Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia
- 323 **Porto Fluviale RecHouse. Progetto di recupero edilizio e sociale degli ex-Magazzini Taburet a Roma**  
FRANCESCO CARERI  
Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia  
FABRIZIO FINUCCI  
Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia  
DANILO MARINELLI  
Porto Fluviale, Roma, Italia
- 330 **Destapume-se**  
IERÊ FRAGA CARVALHEDO, COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO  
Coletivo Teatro Dodecafônico

## TRADUÇÕES

335

**Mapeamento de uma ocupação: uma declaração graficamente posta**

ÖZGE DERMAN

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) Paris, Île-de-France, FR

HENRIQUE XAVIER (TRADUTOR)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

345

**Arte + ocupações = X**

ALLAN W. MOORE

City University of New York, New York City, USA

HENRIQUE XAVIER (TRADUTOR)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

385

**Formas provisórias de conjurar o passado. Ruínas e intervenções artísticas na Villa San Luis em Las Condes**

CARLA PINOCHET COBOS

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

CONSTANZA TOBAR TAPIA

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

PATRÍCIA OSSES (TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

411

**Por uma Antropología dos escombros. O Estallido Social na Plaza Dignidad,  
Santiago do Chile**

FRANCISCA MÁRQUEZ

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

PATRÍCIA OSSES (TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

431

**Projeto CIRCO – Casa irrenunciável para o Recreio Cívico e a Hospitalidade**

FRANCESCO CARERI

Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia

FABRIZIO FINUCCI

Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia

AURORA BERNARDINI (TRADUTORA)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

439

**Porto Fluvial RechHouse. Projeto de recuperação edilícia e social dos Ex-Magazzini  
Taburet em Roma**

FRANCESCO CARERI

Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia

FABRIZIO FINUCCI

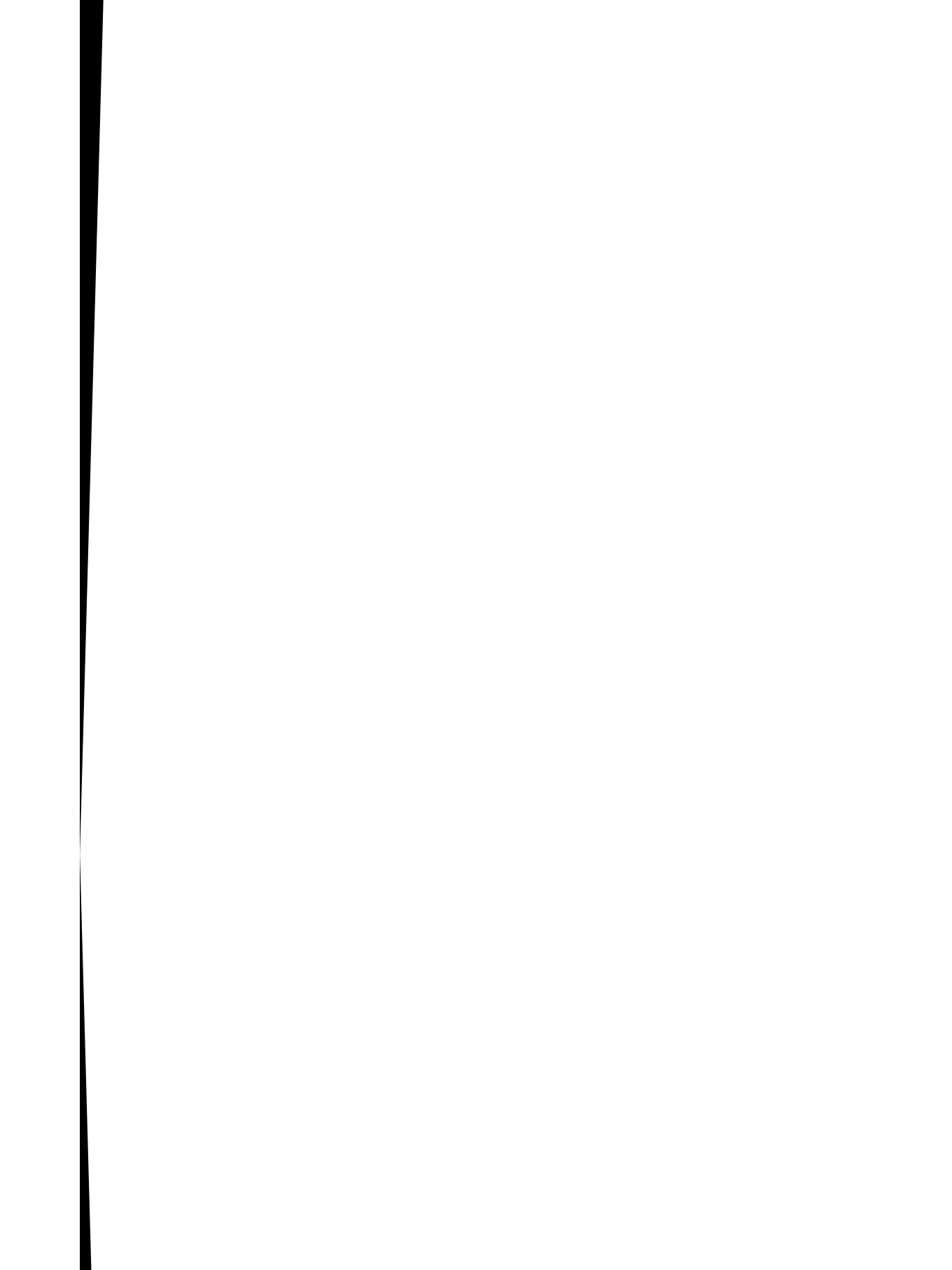
Dipartimento di Architettura Università degli Studi Roma Tre, Roma, Italia

DANILO MARINELLI

Porto Fluviale, Roma, Italia

AURORA BERNARDINI (TRADUTORA)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil



# EDITORIAL

“Além das razões sociais e econômicas que levam os artistas às ocupações, há também a estética. De forma mais ampla, arte nas ocupações é a questão da ação cultural realizada dentro de um contexto transgressivo”.

Essa afirmação de Alan Moore, um dos autores presentes nesse número, sintetiza, a nosso ver, o trabalho que apresentamos nessa edição.

“Arte Ocupa: práticas criativas e ocupações no desenho da cidade” é o tema da publicação do número 1 do volume 3 da revista Estado da Arte, publicado no primeiro semestre de 2022. Organizado pelos pesquisadores Patrícia Osses (UFU) e Henrique Xavier (USP) o dossiê reuniu reflexões teóricas e, também curadoria, entrevista e ensaios visuais (desenhos, fotos e vídeo) sobre práticas artísticas em sua relação com o espaço urbano.

Trata-se de um dossiê-cartografia, que segundo os organizadores, se revela um trabalho em progresso, composto por reflexões e textos teóricos, mas também registros de práticas artísticas que giram em torno do fortalecimento de noções de cidadania, pertencimento e resistência urbanas.

Induzido por uma chamada aberta no final de 2021, a publicação foi composta de artigos de submissão espontâneas e convites à pesquisadores especialistas no tema, além de demanda a acadêmicos, jornalistas, artistas e ativistas.

O resultado são 17 trabalhos entre artigos, ensaios visuais, entrevista e curadoria. Segundo Osses e Xavier uma das dificuldades da realização do trabalho foi a constatação que aqueles que “atuam ou refletem sobre os âmbitos dessa arte realizada e praticada na borda” não tem por hábito escrever ou produzir artigos, o que reforça a relevância dessa coletânea. Entre os trabalhos reunidos, seis deles em língua estrangeira (dois em espanhol, dois em inglês e dois em italiano), tiveram as suas traduções para o português também publicadas neste número.

Os organizadores ainda buscaram privilegiar a ocupação das páginas do dossiê com imagens, trazendo ao leitor, o espírito do acontecimento de ordem prática, que as próprias ocupações configuram.

Agradecemos aos nossos colaboradores, autores, pareceristas e em especial à Aurora Bernardini que traduziu dois textos inéditos de Careri e à Alejandra Soto que revisou as traduções do espanhol. A imagem da capa desta edição foi gentilmente cedida por Lucas Cruz e pela Ocupação Ouvidor 63.

Agradecemos ainda ao trabalho primoroso de pesquisa de nossos editores convidados. O conjunto de artigos que eles oferecem aos leitores da Revista Estado da Arte abre um campo para o estudo e a pesquisa desse fenômeno contemporâneo, que, por seu viés político e social em cruzamento com a arte, não pode ser negligenciado.

APRESENTAÇÃO

» CORPO

território

memória

ANCESTRAL «



# ARTE OCUPA

## ou da arte como espaço do comum

PATRICIA ANDREA SOTO OSSES

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

HENRIQUE PICCINATO XAVIER

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

### RESUMO

ARTE OCUPA é um dossiê que reúne reflexões teóricas, curadoria, entrevista e ensaios visuais (desenhos, fotos, vídeos, performances, arte urbana) e reflete sobre práticas artísticas a partir de uma grande cartografia coletiva em que vielas periféricas, prédios abandonados/ocupados, centros degradados, ruínas, passeatas, manifestações de rua e múltiplos territórios inflamáveis espalhados pelos territórios brasileiro e estrangeiro (Sul americano, em especial) se dão não apenas como um espaço alternativo para práticas artísticas, mas, ao mesmo tempo, como um lugar de fortalecimento e de exercício de cidadania, noções de pertencimento e de resistência urbanas.

### PALAVRAS-CHAVE

Ocupação, arte, território, coletivo, direito à cidade, resistência urbana

### ABSTRACT

ARTE OCUPA is a dossier that gathers theoretical reflections, curatorship, interviews and visual essays (drawings, photos, videos, performances, urban art) and discusses artistic practices based on a great collective cartography in which peripheral alleys, abandoned/occupied buildings, degraded centers, ruins, street marches, public protests and multiple inflammable territories scattered throughout the Brazilian and foreign territories (especially South American) are given not only as an alternative space for artistic practices but, at the same time, as a place for strengthening and exercising citizenship, notions of belonging and urban resistance.

### KEYWORDS

Squatting, art, territory, collective, rights to the city, urban resistance

Há uma regra e há uma exceção. Todos dizem a regra [...]. Ninguém diz a exceção [...]. Ela não se diz, é vivida e se torna, agora, a arte de viver. É da regra querer a morte da exceção. Então é da regra [...] organizar a morte da arte de viver que, ainda, floresce.

JLG – Eu vos saúdo Sarajevo

## I. Uma cartografia do comum

No esfacelado território da mais aguda quarentena em 2020, cidades, bairros, praças, ruas e vielas quase desertas; na contramão da, então, extrema virtualização da vida (duplamente sufocada pelo vírus e pela necropolítica brasileira), pensamos em produzir para o Dossiê da Revista Estado da Arte um mapeamento composto por reflexões, textos teóricos, ensaios visuais, desenhos, fotos, vídeos e demais práticas artísticas que girassem em torno do fortalecimento de noções de cidadania, pertencimento e resistência urbanas. Ocupar, em um sentido amplo – sejam moradias, cooperativas, passeatas, blocos, protestos, corpos preenchendo espaços, enfim, foi a palavra encontrada, justa e necessária, para definir os contornos dessa cartografia.

Ocupar, tendo em vista vielas periféricas, prédios abandonados, quebradas e cracolândias espalhadas pelos territórios brasileiro e estrangeiro, ressaltando o aprofundamento desse campo de pesquisa sobretudo na América Latina e, também, trazendo algumas colaborações voltadas para Europa e América do Norte, procurando nesta cartografia os traços da vida que ali em conjunto resiste, cria e floresce.

Uma das questões que marcou o dossiê-cartografia foi a porosa fronteira – errante e dispersa - entre arte e outros modos de vida, outros projetos de ocupação do território que não seguissem a lógica neoliberal. Para além da metáfora de cartografia que fertilmente os une e mistura na sua multiplicidade de formas e propostas, há uma diferença entre o dossiê e o projeto de mapeamento que desejamos produzir. Se o dossiê configura a pedra fundamental de um projeto coletivo que se desenha desde a universidade para assumir distintas formas (como o grupo de pesquisa Arte Ocupa, em vias de consolidação), o mapeamento de ocupações artísticas, no seu sentido amplo – moradias, cooperativas, passeatas, performances, instalações, protestos, lutas urbanas, ocupações em curso e despejadas, entre outras – se revela um trabalho em progresso. Começamos nesta edição com a forma que foi possível, com os mapas da cidade de São Paulo e da América do Sul que se encontram ao final do presente ensaio, sonhando com formas mais fluídas e em movimento como a de ferramentas online – nos inspirando no LabCidade, da FAU-USP, cujo foco são as habitações sociais e ocupações urbanas com fins de moradia no mapa colaborativo: <http://www.labcidade.fau.usp.br/mapa-denuncias/>, e no mapeamento de Francesco Careri para o projeto Laboratório CIRCO, cujo artigo sobre o assunto se encontra no próprio Dossiê:

<https://laboratoriocirco.wordpress.com/2018/04/07/mappe/>

– ou, por que não, com intervenções *hackers* sobre plataformas consolidadas como a do Google Maps.

Figura 1. Lambe presente na Casa Amarela de Cultura Coletiva (São Paulo).

Fotografia: Patricia Osses, 2021.

Desde que a chamada para artigos do Dossiê Arte Ocupa foi proposta publicamente nos demos conta de que o assunto, por trazer na sua essência questões sobre a circulação da arte não apenas fora dos circuitos tradicionais - instituição, academia e mercado - mas no contrassenso de uma lógica do capital e na proposição de outros sistemas e formas de resistência, traria também uma dificuldade intrínseca: a maioria das pessoas que atuam ou refletem sobre os âmbitos dessa arte realizada e praticada na borda não costuma escrever ou produzir artigos, ensaios ou reflexões que pudessem fazer parte de uma publicação mais acadêmica. A dificuldade de configurar um corpo de textos sobre o assunto advinha também do fato de que muitos dos estudos de caso pesquisados configuram acontecimentos de ordem prática e empírica, se fazem ao construir, não apenas desde fora do universo acadêmico, mas sem vínculos com pensamentos pré-estabelecidos, hierárquicos ou mesmo sem uma necessidade de validação, já que ocorrem fora do alcance de classificações mais consagradas. Além da chamada e depois de intensa pesquisa, recorreremos a convites aos poucos pesquisadores específicos e fizemos sugestões a acadêmicos, jornalistas, artistas e ativistas que pudessem se interessar por escrever sobre essas zonas fronteiriças entre os diversos campos de conhecimento que atravessavam, além das artes, a antropologia, a sociologia, as ciências políticas e o urbanismo.

Houve também uma preocupação em trazer imagens no mesmo âmbito de discussão e de presença que a escrita, ocupando espaços similares e evidenciando a importância das visualidades em uma revista do curso de Artes Visuais. Da mesma forma, o percurso pela revista visa a essa circulação entre ensaios visuais e escritos, propondo uma porosidade entre as seções temáticas (curadoria, autoria, artigo, ensaio). Assim, a proposta também foi ocupar (especialmente) com imagens o dossiê.

Durante a investigação, íamos encontrando e constatando a existência de algumas características sempre presentes nas diversas maneiras de ocupar territórios em suas conexões com práticas artísticas. Entendemos que a arte enquanto sistema de conhecimento e de relações poderia, por definição, ser entendida como potencial produtora de espaços e lógicas diversas à do capital, uma vez que seu motor de existência depende primordialmente do desejo de quem a produz (independente de relações de consumo e de valor simbólico comercial posteriores), realizando-se enquanto expressão de um universo subjetivo. Aqui vale introduzir uma reflexão quanto ao entendimento de subjetividade neste contexto: um subjetivo que se constrói na relação com o outro, desde um conceito expandido, e como bem sinaliza a psicanalista Suely Rolnik, não deve ser confundido com individualismo. Nessa esfera, o subjetivo se entende assim desde uma dimensão do coletivo e essa premissa torna mais facilmente compreensível a presença da arte em tantas formas de ocupar territórios como as aqui apresentadas. No livro "Esferas da Insurreição", Rolnik apresenta a subjetividade como uma extensão do sujeito que compreende e se realiza no outro (seja humano ou não humano) e no próprio espaço ao redor, que se realiza no "entre". Precisa-se do outro para fazer arte.

A prática artística a partir do contexto investigado tem uma conotação que a coloca nos mesmos termos do acesso à igualdade de direitos, da luta política, de uso do solo e dos espaços e tempos não produtivos (incluindo a ideia do tempo de ócio como não produção), à práticas autonomistas, de auto-gestão e sustentáveis que incluem o anti-desperdício (não como uma face amigável do mesmo sistema, mas como economia do dejetivo, dos restos, da falta e da precariedade) e da sua relação com outras formas de educação. Assim, no caleidoscópio das diversas configurações e relações com o assunto que encontramos, na sua diversidade de existências,

dava-nos a impressão de que era não apenas possível, mas extremamente fértil, o contexto anticapitalista para a prática de tantas formas de existir da arte<sup>1</sup>.

## **anticapitalismo, ocupação e arte**

A palavra “arte” surgiu por algumas vezes, durante a pesquisa para a organização do dossiê-cartografia, como um problema. Há uma desconfiança no uso de tal palavra por membros de ocupações, já que alguns deles rejeitam classificar suas ações nos moldes de uma manifestação artística, entendendo por esta uma estetização do mundo em contraponto à uma postura radical de forma de vida e de transformação social.

A arte tradicionalmente inserida no sistema capitalista/neoliberal é entendida em primeiro plano a partir de sua condição de mercadoria, assim como praticamente tudo que existe - territórios, coisas, animais, objetos, trabalho - desde a ótica desse sistema. Nesse contexto, configura-se enquanto peça do mecanismo como um produto de consumo de elite e, implicitamente, de especulação financeira, em que valores simbólicos e monetários se confundem facilmente ao sabor das relações de poder e das conveniências do capital. Apesar de ser entendida como um campo extremamente fértil, é acessível apenas para uma parte pequena da população, mesmo quando amparada por instituições culturais, talvez constituindo uma das linguagens mais inacessíveis num contexto de grande desigualdade social, onde imperam a cultura de massas e as redes sociais.

Por outro lado, historicamente, o extenso campo da arte – desde os realistas no século XIX, passando pelos dadaístas, surrealistas, suprematistas, situacionistas, o grupo Fluxus, a estética relacional e inúmeras “antiartes” – já realizou incontáveis incursões levando em conta aspectos sociais, políticos e de questionamento estrutural. Sem dúvida, uma parte pequena, mas muito significativa da produção artística, desde sempre, desconfia de sua própria condição, procurando se colocar no mundo de outro modo, na contramão do *status quo* da sociedade e do próprio campo oficial da arte. Além disso, não podemos nos esquecer das inúmeras manifestações de arte popular, da arte de rua, a arte circense, o pixo, o grafite, os fanzines, o punk, o samba, o hip-hop, etc.

Parece que quando a arte é produzida desde uma outra ótica e prática de relação com o território – não capitalista, a bem dizer - abre-se também a outras formas de produção, pensamento e circulação. Mais do que necessária ou inerente a tantas experiências de ocupação que testemunhamos, nestes estudos de caso apresenta-se como parte mesma do processo e do entendimento de outras construções, onde o ético e o estético não ocupam lugares separados. Como no conceito de *Teko Porã* dos povos Guarani, citando novamente Rolnik, “o que é bom pra vida é belo, o que é belo é porque é bom pra vida”. Não são dimensões que possam ser compreendidas separadamente, assim como as de “boniteza e decência”, nas palavras de Paulo Freire para estética e ética, o professor que via na educação um ato artístico, pois criativo e relacional.

As práticas do comum parecem trazer no compartilhamento a essência de uma experiência que entende arte e vida enquanto potências: lugar de resistência, liberdade e expressão. Na conversa com dona Carmen Silva,

---

<sup>1</sup> A presente edição também se propõe lançar a pedra fundamental para o início das atividades do grupo de pesquisa Arte Ocupa, do curso de Artes Visuais da UFU: um mapeamento, ainda que incipiente e parecido com um rascunho, com a intenção de visibilizar e intercomunicar os projetos relacionados à temática Arte Ocupa levantados durante o curso do dossiê. Esse levantamento de dados é inédito e extremamente necessário na América Latina, território em ebulição que busca e merece encontrar novas formas de solucionar os abismos da desigualdade social e da submissão econômica aos países hegemônicos. Um dos propósitos do incipiente grupo de pesquisa Arte Ocupa é, futuramente, constituir um grande banco de dados com material visual e informações de maneira gráfica, interativa e colaborativa, um mapa que se pretende fluxo contínuo de transformação em construção coletiva.

liderança da Ocupação 9 de julho, compreendemos a cozinha coletiva da ocupação como obra de arte, ao mesmo tempo que configura o coração do grande corpo urbano ocupado: o estômago e o prazer, comida e arte. Comemos como função vital de nossa existência, comida como arte e ato artístico, para todos e todos os dias, o lugar do comum. A origem da Cozinha da Ocupação 9 de julho é contada em um dos artigos do dossiê, o *Galeria ReOcupa: Breve histórico* que será abordado um pouco mais abaixo.

Para os numerosos artistas que desconfiam do meio da arte institucional, faz-se muito pertinente a provocação de Allan Moore presente no artigo **Arte+Ocupações=X**: se, por um lado, não sabemos o que a ocupação tem a ganhar em sua aproximação ao campo da arte, por outro, com certeza os artistas têm muito a ganhar aproximando-se das ocupações. Moore apresenta a ideia de como o modo de vida comunitário, anárquico (no melhor sentido da palavra) e anticapitalista das ocupações é um solo fértil para se pensar e realizar arte de um modo verdadeiramente contemporâneo e radical. Para Moore, a arte contemporânea não pode ignorar as ocupações, muito pelo contrário, estas seriam uma de suas principais questões.

O primeiro traçado desta cartografia-dossiê vem a ser "Ocupe o Estado", a imagem de capa, obra de autoria de Lucas Cruz, um dos artistas que vive e trabalha na Ocupação Ouvidor 63. O edifício, localizado no centro de São Paulo, tem os seus 13 andares (deteriorados após 20 anos de abandono e descaso da prefeitura, proprietária do edifício) ocupados desde 2014 e recuperados por artistas da cena underground e alternativa de toda a América Latina. Neste ensaio procuramos justapor as imagens da fotógrafa Rose Steinmetz, artista que documenta o cotidiano da Ouvidor desde 2017, às imagens produzidas por Patrícia Osses em duas visitas realizadas em 2021: uma em ocasião da reabertura do espaço pós-pandemia e outra durante a 3ª Bienal de Artes da Ouvidor, onde focamos em documentar especialmente os trabalhos visuais dos artistas-moradores para esta edição da Estado da Arte. A curadoria traz um diálogo entre o cotidiano da ocupação (nas fotos de Rose Steinmetz) e a produção visual dos artistas, relacionando o habitar ao fazer artístico e dando visibilidade a uma prática da diluição de fronteiras entre arte e vida. A Ouvidor 63 gera assombro e encantamento pela sua dimensão, pela intensidade da existência de seus ocupantes, pela organização horizontal e auto-gestão e pelo poder de transformação de uma ruína urbana em um espaço vibrante e propositivo aos habitantes da metrópole, conclamando outras formas de se relacionar com o sistema. A maior ocupação de artistas da América Latina ainda luta contra tentativas de reintegração de posse e, apesar de ter conquistado o status de ponto de cultura e comprovar sua função sócio-cultural, ainda se encontra em situação de instabilidade jurídica.

A Ocupação Ouvidor 63 é uma das mais importantes experiências de ocupações artísticas da América Latina, certamente possuindo porte, complexidade e autonomia de gestão tais como os dos históricos e atuais "art squats" (ocupações artísticas) da Europa e Estados Unidos que são trabalhadas por Allan Moore, no mencionado **Arte+Ocupações=X**. Moore, teórico da arte e militante em importantes ocupações, realiza no artigo um extenso e complexo mapeamento conceitual e empírico das relações entre arte e ocupações, escrevendo, sobretudo, a partir das experiências dos "art squats" em Nova Iorque e na Europa.

Não há dúvidas de que o universo institucionalizado da arte contemporânea (museus, megaexposições, galerias, universidades e etc.) desenvolve um interesse crescente por temas e populações das ocupações. Um exemplo vem a ser como as edições artesanais do projeto Dulcinéia Catadora, que são pintadas e encadernadas pelas mãos de mulheres catadoras do Centro de São Paulo, foram expostas na 27ª Bienal de São Paulo. Na entrevista à curadora Paula Borghi, Lúcia Rosa, artista e coordenadora do Dulcinéia Catadora, relata como surgiu o projeto motivado pela própria Bienal, as variadas relações do projeto com o mundo da arte e, também, como

funciona e resiste o trabalho coletivo entre as catadoras na Cooper Glicério (Cooperativa de Trabalho e da Coleta Seletiva dos Catadores da Baixada do Glicério).

Algo que se tornou muito visível durante a pesquisa foi a forte presença de um extenso trabalho artesanal dos coletivos e ocupações em geral com materiais gráficos, em forma de zines, cadernos, livros, tags, lambe-lambes. Uma produção artesanal gráfica que surge daí, fortemente, como expressão política e artística e também, em alguns casos, como uma forma possível de se financiar. Outra constante nas ocupações com propósito de moradia social é a presença de cuidadas bibliotecas coletivas e colaborativas, levantadas primordialmente a partir de doações e parcerias.

Já outro modo, também fértil, de interação entre artistas de trajetória consolidada no meio da arte contemporânea e as ocupações é apresentada no ensaio *Galeria ReOcupa: Breve histórico*, da artista Debora Bolzoni, que relata a história da criação da Cozinha da Ocupação 9 de Julho do MSTC (Movimento Sem Teto do Centro, da cidade de São Paulo, um dos maiores movimentos da Frente de Luta por Moradia) a partir de uma ação do Aparentamento (movimento de artistas que ocupou a sede da Funarte de São Paulo em resistência à extinção do Ministério da Cultura no golpe de 2016). O coletivo decide direcionar os fundos arrecadados por um leilão de obras de arte realizado na ocupação da Funarte para aparelhar a cozinha coletiva da Ocupação 9 de Julho do MSTC. No espaço coletivo da ocupação surge a Cozinha da 9 de Julho, oferecendo almoços de domingo abertos ao público em geral e gerando não apenas renda para os moradores mas também visibilidade, apoio e aceitação social, abrindo o território à circulação de uma parcela mais ampla de potenciais apoiadores. A ação da Cozinha gradativamente foi passando das mãos dos artistas do coletivo para as dos próprios moradores da ocupação. A cozinha da ocupação se torna elo entre variadas esferas, sendo entendida como ato artístico, tanto por Carmen Silva, umas das importantes lideranças do MSTC, como pelos artistas que fazem parte da cozinha. A ação desdobra-se na Galeria ReOcupa, que inicialmente realiza mostras no edifício ocupado com trabalhos de artistas contemporâneos reconhecidos, tendo sido aberta com uma instalação de Nelson Felix simultaneamente à sua participação na Bienal de São Paulo.

Outra questão presente no Dossiê é a incorporação, na cartografia aqui traçada, de manifestações efêmeras e errantes de blocos de rua carnavalescos, como as do paulistano Cordão da Mentira e do colombiano *Achiote TOTAL*. Ambas configuram duas significativas contribuições em nosso dossiê desenvolvidas por integrantes dos blocos. O Cordão da Mentira vem a ser um bloco carnavalesco que jamais sai no período de carnaval, mas desloca a sua manifestação para o 1o de abril, dia da mentira e, não por acaso, dia do início da Ditadura Militar brasileira. O grupo circula nas ruas do centro de São Paulo indo de encontro aos “monumentos históricos” dos crimes de Estado dos anos de Ditadura, por vezes, finalizando o percurso no Largo São Francisco (onde está a Faculdade de Direito da USP) cantando sambas de protesto misturados a esquetes de teatro e performances e engrossando o seu “desfile” com outros coletivos que lutam contra o terror de Estado nos dias de hoje, como as Mães de Maio – formado por mães de vítimas da violência policial, em sua grande maioria jovens negros e pobres da periferia. Da cidade de Medellín, *Achiote TOTAL* é um bloco carnavalesco vermelho e performático gerido por artistas colombianos e brasileiros residentes na Colômbia que decidem - de forma erótica, política e anárquica - “desfilar” pelas ruas de uma cidade onde justamente o carnaval de rua é ilegal e estritamente proibido. O grupo também é responsável por realizar performances artísticas em meio a passeatas políticas na Colômbia, onde a violência policial e de grupos paramilitares atualmente (e também historicamente) alcança contornos extremamente sombrios.

Práticas de deriva em sua relação com a educação também trazem outras propostas de ocupar e percorrer o espaço público enquanto um lugar sensorial e fértil, provocador de vivências lúdicas e propositivas de outros

cotidianos, como vemos em “Habitar em deslocamento: experiências artísticas em percursos urbanos”, artigo de Tamiris Vaz. Nas ações de Vaz junto aos alunos de licenciatura em Artes Visuais da UFU, a cidade se torna território movido por afetos que geram aprendizagens singulares e experimentações artísticas a partir das conexões (ruas e passagens) entre corpos e lugares onde normalmente não nos detemos, procurando o estranho no familiar e o encontro com o desconhecido no cotidiano. O deslocamento ensina a habitar a cidade e esta se torna território de experimentações em fluxo constante, onde caminhar é um ato tanto criativo como político.

Talvez o artigo ‘Mapeamento de uma ocupação: uma declaração graficamente posta’ de Özge Derman possa jogar luz sobre outras maneiras de cartografar situações em movimento, pois Derman analisa como a artista Rachel Schragis, desde dentro do movimento, muito mais que desenhar um mapa territorial, produz a cartografia dos desejos e das transformações das demandas coletivas do emblemático *Occupy Wall Street* (OWS) em Nova York. Um mapa performativo que, em forma de ato, operou como um eixo de orientação para o próprio movimento de ocupação e, também, configurou-se como uma obra de arte singular e colaborativa.

Fazer permanecer algo que tem no efêmero sua potência foi o desafio do Coletivo DODO, grupo de artistas de Campo Grande, MS, após a realização da “1 Bial do Centro do Mundo”, ocupação expositiva ocorrida durante apenas um dia de 2019. O lugar em questão, as ruínas do edifício em construção do Centro de Belas Artes de Campo Grande, transformara-se nos últimos 30 anos em mais um exemplo de descaso com os recursos públicos na cidade. O Coletivo provoca a ação convocando os artistas da cidade e da região a ocupar e reclama olhares para o prédio, invisibilizado apesar dos seus 14 mil metros quadrados em pleno centro da cidade. A realização do catálogo estende a discussão e a potência da ação a partir dos registros, textos e reflexões dos artistas presentes nesse dia, propondo no mesmo entendimento de cidadania a possibilidade de tomar posse dos espaços da cidade e do rumo de seus edifícios. Com prefácio de Nelson Brissac, o ensaio direciona à publicação completa para download gratuito do catálogo em pdf.

Karina Koch, no ensaio visual “Espectros de um não lugar”, procura problematizar fotograficamente o sentido desagregador do fluxo de uma grande cidade que, imersa em deslocamentos cada vez mais velozes, produz a ruína de seus espaços públicos, os “não lugares” na acepção do antropólogo francês Marc Augé. Por meio da primária (no melhor sentido da palavra) técnica artesanal de *pinhole* que vai na contramão da aceleração urbana, Koch busca reatar laços sensíveis entre o fotografar e o espaço urbano do “não lugar”.

Em “Formas provisórias de conjurar o passado - Ruínas e intervenções artísticas na Villa San Luis em Las Condes”, as antropólogas chilenas Carla Pinochet e Costanza Tobar revisitam a dura história política do conjunto habitacional popular construído em um bairro nobre da cidade de Santiago, em uma das ações mais emblemáticas do governo socialista de Salvador Allende na direção da diluição dos privilégios de classe. A Villa San Luis seria duramente reprimida pela ditadura militar até seu estado de esvaziamento e ruína, apesar da resistência de seus moradores, até ser ressignificada por diversos artistas a partir da década de 90 e até os dias de hoje. A ruína é entendida aqui como ruptura sensorial na suposta continuidade temporal/espacial da cidade, tornando-se campo de disputa entre a ideia de patrimônio cultural e o capital especulativo em um país transformado - graças a uma das ditaduras mais violentas da história recente - em símbolo do neoliberalismo na América Latina.

A pesquisadora chilena Francisca Marquez nos conduz a uma imersão na revolta popular no artigo “Por uma Antropologia dos escombros: O *Estallido Social na Plaza Dignidad*, Santiago do Chile”. A revolta que levou milhões de pessoas às ruas em 2019 acusando a falência do neoliberalismo e a urgência da reconstrução da estrutura social do país é analisada a partir dos escombros da *Plaza Dignidad*, ponto zero dos acontecimentos no centro da capital

Santiago. Ruínas urbanas revelam-se, para muitos, como territórios livres e detonadores de ações artístico-políticas. No *Estallido*, o espaço urbano da praça se torna ao mesmo tempo ruína e terreno em diária disputa bélica entre Estado e manifestantes, e as ações artísticas existem tanto como índice de convulsão social como traço desta, materializando o desarranjo, a falência e a urgência de reescrever as formas significantes da cidade.

Gestos, rabiscos, figurações, desenhos, palavras e frases em meio a buracos, rasgos e detritos de edificações arquitetônicas em processo de demolição; assim Glayson Arcaño de Sampaio, no ensaio visual “Ocupar ruínas e demolições”, constrói uma arte de escombros, retratando de forma paradoxal a peculiar simultaneidade de “o tempo de minha riqueza o tempo de minha ruína” (2022, SAMPAIO).

Esse caminhar na contramão da cidade moderna se faz central na obra do arquiteto-urbanista italiano, artista, professor e poeta da deriva Francesco Careri, que se faz presente em três colaborações em nosso dossiê. Careri é autor de uma obra teórica e prática muito próxima a populações de ciganos e refugiados (além de moradores de rua e da periferia), possuindo, também, forte referência ao Movimento Situacionista, que imaginou “uma cidade nômade, feita de habitações temporárias, permanentemente remodelada pelo andar de seus habitantes” (2022, BERNARDINI). Aurora Bernardini no ensaio “Relembrando Francesco Careri” apresenta dois livros do poeta da deriva: “Caminhar como prática estética” e o recente “Caminhar e parar”, onde o próprio Careri relata como andou pelas labirínticas ruelas da Comunidade de São Francisco, a terceira maior favela da cidade de São Paulo, compartilhando, reciprocamente, com alguns de seus moradores ideias sobre auto-organização e mutirões.

Temos a alegria de apresentar também dois textos inéditos de Careri, em co-autoria, sobre os projetos nos quais se encontra envolvido atualmente. O projeto CIRCO - Casa irrenunciável para o Recreio Cívico e a Hospitalidade - prevê recuperar o patrimônio de edificações abandonadas da periferia de Roma e transformá-las em uma rede metropolitana de condomínios interculturais e microempresas populares baseados na Hospitalidade. Habitantes urbanos indesejáveis como ciganos, migrantes e sem-teto reconstróem suas vidas em ruínas contemporâneas; o projeto faz referência ao Circo como um lugar diverso, nômade, inclusivo, universalizante e anti-xenófobo. Também tratando de regeneração urbana, temos o artigo “Porto Fluvial RechHouse”, no caso um edifício na obsoleta zona industrial de Roma, dotando-o de características de espaço público e habitação popular, ao mesmo tempo que introduz novas modalidades de gestão e participação e visa incrementar a “mixité social” como antídoto contra os processos de gentrificação. O projeto visa recombinar um patrimônio artístico com processos de integração social e ocupação habitacional.

Fechamos esta edição da Revista Estado da Arte com outro ensaio visual, desta vez em vídeo: o trabalho “Destapume-se! Ou dança e explosivos”, do Coletivo Teatro Dodecafônico e autoria de Ierê Fraga Carvalhedo. No vídeo, pessoas caminham em diferentes ritmos indo de encontro a tapumes que cobrem mais uma construção em uma grande cidade. Os corpos colidem com os tapumes continuamente, num confronto direto com um dos dispositivos urbanos mais emblemáticos da especulação imobiliária. Ao mesmo tempo, a superfície metálica se torna um anteparo apresentado como dispositivo de jogo, oferecendo aos corpos circulantes formas disruptivas de se mover pela cidade.

Por fim, a tradução dos artigos do espanhol, italiano e inglês vem ao encontro da demanda de materiais relativos ao tema e disponíveis para os estudos que relacionam arte, ocupação, cidade e aspectos éticos e estéticos decorrentes.



## **Coda**

Cabe por fim lembrar que muitos dos textos do dossiê foram escritos e boa parte da pesquisa foi desenvolvida durante o triste momento de pandemia e após os resultados das eleições que levaram a extrema direita ao poder no panorama sócio-político brasileiro. A busca do assunto Arte Ocupa para esse dossiê tem muito de uma procura, quase que literalmente, por novos ares para respirar em um ambiente de sufocamento cultural, social e, também, nos ambientes universitários do país, vindo de um panorama de cortes violentos de investimento e de gestos recorrentes de censura e vigilância moral e ideológica, das salas de aula às reitorias. No cerne de um projeto civilizatório que nos leva à beira do esgotamento, um mergulho nas distintas ramificações desse fazer arte desde a primazia do coletivo e onde novas formas brotam a partir de outras premissas, outros projetos, é justamente ali onde descobrimos ser possível encontrar novo fôlego para continuar pesquisando, fazendo e acreditando em arte... seja qual for a fisionomia que esta venha a ter.

## **II. Dos Mapas: por uma cartografia coletiva**

Uma das ideias centrais dos organizadores dessa edição, desde o início, consistiu em literalmente traçar uma cartografia de práticas artísticas em circuitos alternativos que configurassem, ao mesmo tempo, fortalecimento e lugar de exercício de noções de cidadania, pertencimento e resistência urbanas em suas propostas de ocupação do território. Assim, apresentamos mapeadas as ocupações presentes em nosso dossiê, além das ocupações por nós visitadas, contactadas e estudadas durante a pesquisa, nos debruçando especialmente sobre o mapa da América Latina, com um detalhamento sobre o mapa da cidade de São Paulo.

O mapeamento pretende visibilizar de maneira dinâmica outras formas do entender e do agir da arte sobre o meio urbano. Além disso, ele pode ajudar a estimular a interlocução entre os circuitos de arte alternativos, assim como refletir sobre a complexidade dos mecanismos culturais, reconhecendo e respeitando a diversidade de cada acontecimento de ocupação, tanto atuais como extintas (pois o despejo é uma constante, talvez, maior do que a legalização de posse popular).

Para dar uma ideia da diversidade e intensidade dessas ocupações e para permitir a certa imersão do leitor em cada proposta, estão indicadas as páginas correspondentes do Instagram, Youtube, blogs e sites correspondentes.

Uma das questões que marca esse o processo de cartografia é a cambiável penetração/fronteira errante entre arte e certos modos de vida. Por exemplo, o caso de Chão de Giz (uma surpresa que encontramos no percurso entre duas grandes ocupações em São Paulo) em que Alexandre Martinez, um morador em situação de rua, transformou por completo a esquina das calçadas das ruas Duque de Caxias e São João. Brinquedos, sucata e restos urbanos recebem camadas de pintura e servem para acomodar o jardim-instalação, onde o barraco possui um teto que serve de pista de skate e das árvores pendem brinquedos oferecidos às crianças passantes. À improvável e inóspita esquina é devolvida uma possível escala e experiência mais humanas. (Figuras 2, 3 e 4)







Figuras 2, 3 e 4. Praça Chão de Giz e a instalação-jardim, julho de 2021. Hoje a praça-instalação é mantida com orgulho pelo irmão de Alexandre Martinez, vítima da Covid em 2020. Fotografias: Patricia Osses.

Foi na cidade de São Paulo que pudemos realizar uma pesquisa de campo mais a fundo, pela viabilidade de contatos e pela grande diversidade de estudos de caso. Por essa razão, pudemos dar forma gráfica a um primeiro mapeamento, conhecendo pessoalmente as Arte-ocupações assinaladas. No panorama a seguir nos detemos um pouco mais sobre algumas delas, as quais infelizmente não chegaram a produzir ensaios ou artigos para o dossiê, mas que trouxeram igualmente questões e imagens imprescindíveis, sendo elas:

Viel 4: o projeto é uma proposta de ação comunitária idealizada por moradores do bairro Jardim Paulistano, Zona Norte da cidade. Através do diálogo e da troca de experiência, cada ação se faz a partir da relação já estabelecida com moradores(as) do bairro da Zona Norte de São Paulo, em intercâmbio com outros coletivos e artistas da cidade. O coletivo é formado por Jardélio Santos Alves, Jessica Alves de Almeida, Milena Santos Guedes, Wellington Nascimento da Silva e Denise Oliveira Teofilo. (Figuras 5 e 6)



Figura 5. Apresentação de rap em atividade cultural da Viela 4 em julho de 2021. Fotografia: Patricia Osses.

Figura 6. Entrada da Viela 4 na Brasilândia. As paredes da Viela são suporte de experimentações visuais em constante mutação, a partir de oficinas de lambe, grafite, pintura mural, gravura e outras atividades oferecidas gratuitamente à comunidade pelo coletivo. Fotografia: Patricia Osses.

Casa Amarela de Cultura Coletiva, com Raquel Blaque: espaço independente policultural, autogestionado, que possibilita o intercâmbio de artistas e ativistas de diversas localidades, em especial a hospedagem de parentes indígenas de outras regiões que venham se estabelecer em São Paulo ou participar de encontros pontuais, com vocação de difusão cultural através de oficinas, residências artísticas e apresentações. A Casa é um *labhacker* de construção (incluindo a permacultura) e restauração de objetos descartados por obras, mobiliários e alimentos. Referência em “eco-nomia” comunitária, “recebe tudo de todas as partes e distribui por todas as artes”. Estimula o intercâmbio, a difusão e circulação de projetos e obras culturais. com especial atenção a Arte Indígena Contemporânea. (Figuras 7, 8 e 9)

Figura 7. Raquel Blaque é entrevistada durante a visita de campo à Casa Amarela de Cultura Coletiva, no bairro de Perdizes, julho de 2021. Fotografia: Patricia Osses.





Figuras 8 e 9. Lambes na Casa Amarela de temática referente à cultura indígena. Fotografia: Patrícia Osses.

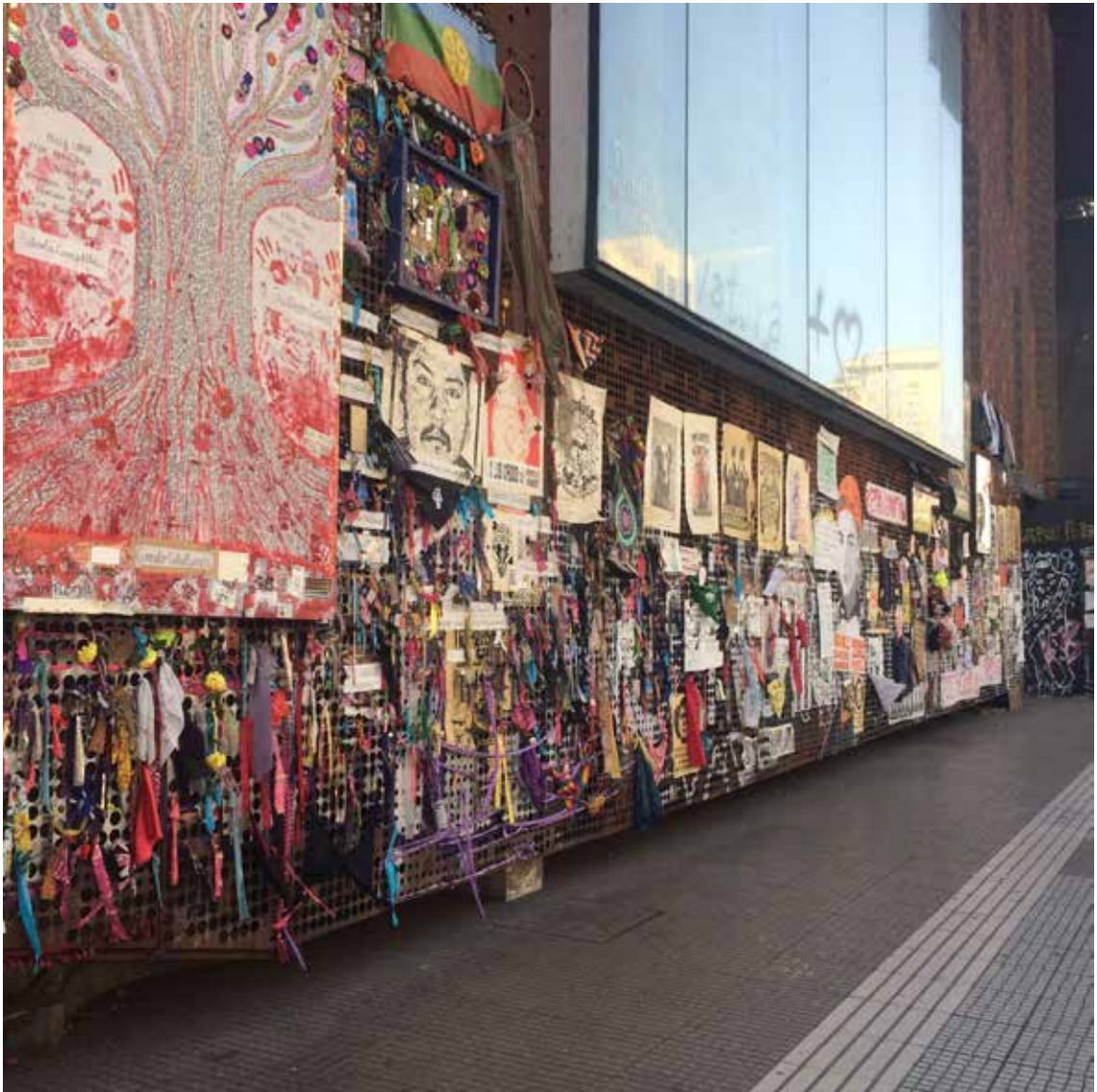


Ocupa São João: também fruto da luta da FLM, a Ocupação São João se encontra em um estado muito mais estável que as anteriores, pois tem a posse do imóvel garantida para as mais de 80 famílias que ali habitam. O fato de um edifício ter passado por anos de luta por moradia e consagrar todo um andar a um Centro Cultural dá muito o que pensar quanto ao lugar da arte no cerne de movimentos de reivindicação social. Biblioteca, espaço para as crianças, murais por todos os andares e espaço para oficinas se transformam também em lugar de encontro dos moradores e de planejamento de futuros. (Figuras 10 e 11)

Figuras 10 e 11. Mural com fotos dos moradores em lambe-lambe, livros compartilhados e o vão central como lugar de cultura e celebração coletiva. Fotografias: Patrícia Osses.







Estallido Social – Chile, Plaza Dignidad e arredores. Em visita a Santiago de Chile em 2021 para pesquisa de campo, tomamos conhecimento do inesperado *Museu del Estallido Social*, iniciativa coletiva que tenta existir enquanto memória das artes efêmeras realizadas durante a revolta social contra o neoliberalismo no ano de 2019. Em 2020 havíamos realizado alguns registros na região da praça central que virou campo de batalha entre manifestantes e forças de segurança pública; desde então essa região emblemática não para de transformar-se continuamente. Essas manifestações artísticas que proliferaram em meio à ruína urbana são tema de dois ensaios de pesquisadoras chilenas aqui presentes em espanhol e também traduzidos ao português. (Figuras 12, 13, 14 e 15)





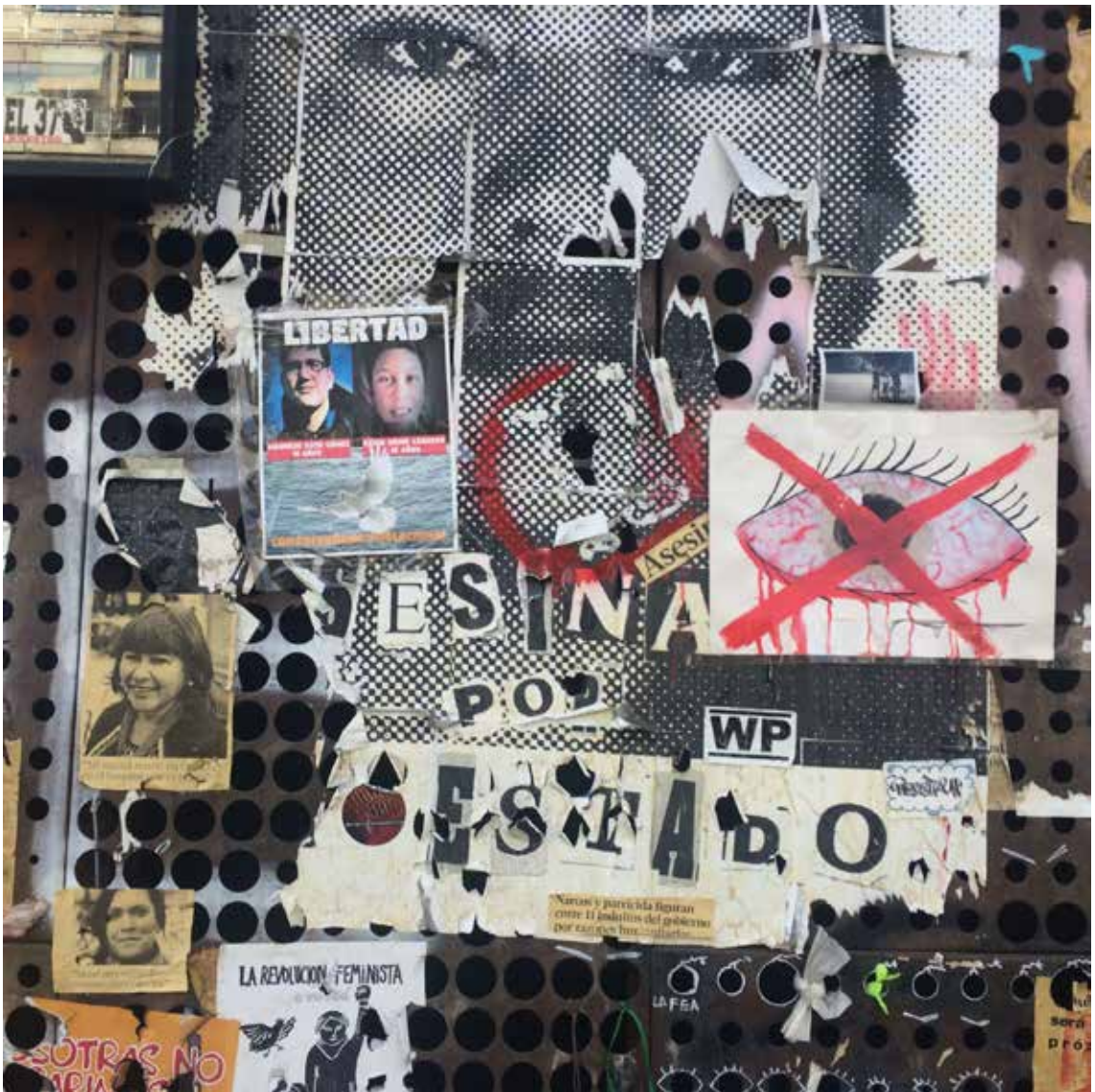


Figura 12, 13, 14 e 15. Vista geral e detalhes do muro do Centro Cultural Gabriela Mistral, próximo ao ponto nevrálgico do Estallido Social, a Plaza Dignidad (antiga Plaza Baquedano), janeiro de 2020. A fachada do Centro em aço corten perfurado serviu como suporte para um verdadeiro relicário da batalha campal em que se transformou a região central da cidade de Santiago. Fotografias: Patricia Osses.

Foram ainda contatados e mapeados em São Paulo: Birico (Cracolândia no Centro), Casa da Lagartixa Preta (Santo André, extinta), coletiva Ocupação Teatro, Coletivo São Jorge de Teatro (Barra Funda), Jardim Miriam Arte Clube JAMAC (Jardim Miriam), Residência Artística Cambridge (Ocupação edifício Cambridge, Centro, extinta); e na América do Sul: Casa 13 (Argentina), Casa Varas (Temuco, Chile), House of Tupamaras (Colômbia), Kasa Invisível (BH), entre outras.

## **MAPEAMENTO - Arte OCUPA**

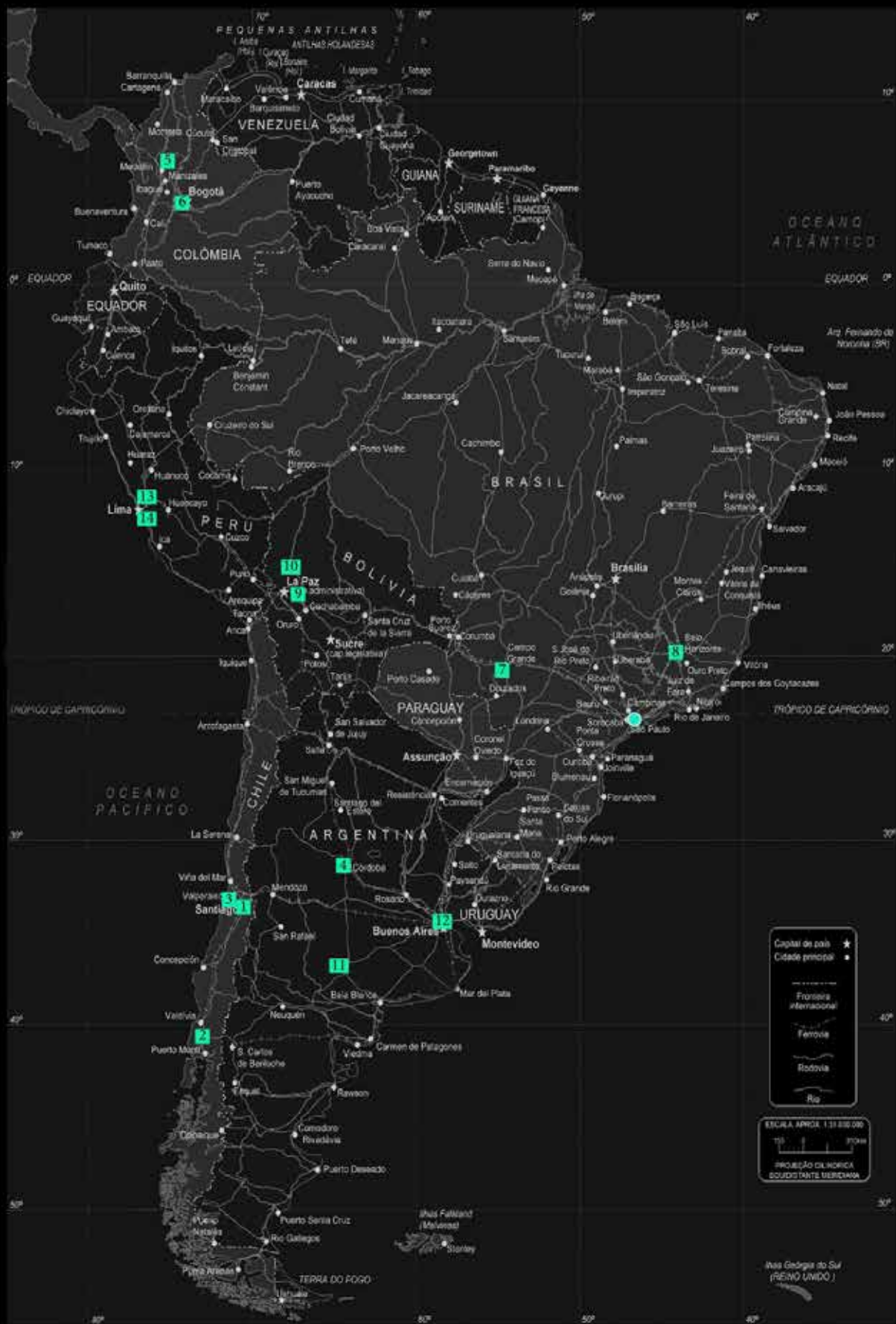
### **América do Sul**

- 1 - Museu del Estallido Social (Santiago, Chile) @museodelestalidosocial
- 2 - Casa Varas (Temuco, Chile) @ casavaras
- 3 - Las Tesis (Valparaíso, Chile) @ lastesis
- 4 - Casa 13 (Córdoba, Argentina) @\_casa13
- 5 - Colectiva Tormenta (Medellín, Colômbia) @tormenta.medellin
- 6 - House of Tupamaras (Bogotá, Colômbia) @houseoftupamaras
- 7 - Bienal do Centro do Mundo (Campo Grande/MS, Brasil) @ coletivododo
- 8 - Kasa Invisível (Belo Horizonte/MG, Brasil) @kasainvisivel
- 9 - Colectivo Popular CaribeNato (Bolívia) @colectivocaribenato
- 10 - Colectivo Mujeres Creando (Bolívia) <http://mujerescreando.org/>
- 11 - FAAC - Fuerza Artística de Choque Comunicativo (Argentina) <https://www.youtube.com/watch?v=9yQ93bzjIN0&list=PLoipnuCiadZ89JZLkjBOaiubN7IR6azeU&index=53>
- 12 - FUNO - Colectivo Fin de UN MundO (Argentina) @ findeunmundo
- 13 - C.H.O.L.O - Cuando Hayamos Olvidado Las Oligarquías (Peru) <https://www.facebook.com/c.h.o.l.o.arteyculturaemergente/>
- 14 - Espacio Abierto (Peru) @espacio\_abierto

## **MAPEAMENTO - Arte OCUPA**

### **Cidade de São Paulo/SP**

- 1 - Centro Cultural Ouvidor 63 (Centro) @ ouvidor63
- 2 - Birico (Centro/Cracolândia) @ birico.arte
- 3 - Ocupação 9 de julho - Galeria ReOcupa (Centro) @ galeria\_reocupa
- 4 - Ocupa São João (centro) @ ocupacaosaojoao
- 5 - Chão de giz (Centro) @ praca\_chao\_de\_giz
- 6 - JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube, Zona Sul) @ jardim.miriam.arte.clube
- 7 - Viela 4 (Brasilândia, Zona Norte) @ viela4
- 8 - Casa Amarela de Cultura Coletiva (Perdizes, Zona Oeste) @casaamareladeculturacoletiva
- 9 - Cordão da mentira (Centro) @ cordaodamentira
- 10 - Coletivo Teatro Dodecafônico (nômade) @ coletivododecafonico



★ Capital de país  
 ● Cidade principal  
 - - - - - Fronteira Internacional  
 = = = = = Ferrovia  
 ~ ~ ~ ~ ~ Rodovia  
 - - - - - Rio

ESCALA: 1:11.838.000  
 0 250 500 750 1000  
 PROJECÇÃO: CILINDRICA EQUIDISTANTE MERIDIANA

Ilhas Geórgia do Sul  
 (REINO UNIDO)





## Referências

BERNARDINI, Aurora (2022). “Relembrando Francesco Careri” em Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, jan./jun.

ROLNIK, Suely (2018). “Espaços de Teko Porã”, vídeo, link [www.youtube.com/watch?v=\\_0iDKO8l-f8](http://www.youtube.com/watch?v=_0iDKO8l-f8)

SAMPAIO, Glayson A. de (2022). “Ocupar ruínas e demolições” em Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, jan./jun.

## Sobre os autores:

**Patrícia Osses**, nascida em Santiago do Chile, é artista plástica formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde realizou Mestrado e Doutorado em Poéticas Visuais sob orientação do artista e professor Doutor Carlos Fajardo. Também tem formação em Arquitetura pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo e estudos em música (violoncelo, pela Escola Municipal de Música de São Paulo). Seu trabalho trata de reflexões sobre o espaço e sua relação com o indivíduo através de diversos meios como instalação, performance, fotografia, som e texto. Suas últimas produções - tanto poéticas como didáticas - situam-se na investigação dos lugares literários, dos desertos urbanos e do centro do mundo a partir de suas bordas. Atualmente vive e trabalha em Minas Gerais, onde leciona Instalação e Performance no curso de Artes Visuais da UFU (Universidade Federal de Uberlândia).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2262207477664670>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7160-1204>

**Henrique Piccinato Xavier** é doutor e mestre em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), é bacharel em artes visuais pela mesma Universidade. Dedicar-se a projetos, principalmente, na interface e mistura entre filosofia, artes visuais, literatura e política. Atualmente, desenvolve extensa pesquisa sobre as obras de Marilena Chaui, James Joyce e Carlos Fajardo, estando em fase de finalização de livros sobre as três respectivas obras. Na área de tradução, é o organizador e um dos participantes de uma nova tradução coletiva de “Ulisses”, de James Joyce (no prelo, Ateliê Editorial, 2022). É professor e também atua com curadoria.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7325-0252>

Recebido em: 31-10-2022

## Como citar

OSSES, Patrícia; XAVIER, Henrique P. (2022). Arte Ocupa. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 14-39, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-67396>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



02.20

# Achiote TOTAL – Me VENGO en carnaval

TOTAL Achiote - I COME in carnival

COLETIVO TORMENTA

ANDREA GANUZA

Universidad de Barcelona, Barcelona, Espanha

BEATRIZ TOLEDO

Université Paris 8, Paris, França

WALLACE V. MASUKO

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

## RESUMO

O ensaio se compõe de imagens da preparação e desenhos do dia do desfile do bloco de carnaval Achiote TOTAL, que aconteceu dia 23 de fevereiro de 2019 nas ruas de Medellín, Colômbia. Nesta cidade o Carnaval de rua foi proibido em 1916 e não voltou a ser celebrado como antes. Tomamos suas ruas de vermelho partindo da ideia de vingança passional/política, depois de juntar-nos por semanas seguidas criando parafernália e disfarces coletivamente. Achiote (em espanhol Urucum) TOTAL foi um carnaval pequeno e único que tingiu parte do centro da cidade, reuniu pessoas, ocupou as ruas e causou ruído por onde passou.

## PALAVRAS-CHAVE

Carnaval, vermelho, vingança, paixão, política.

## ABSTRACT

The essay is composed of images of the preparation and drawings of the parade day of the Achiote TOTAL carnival block, which took place on February 23, 2019 in the streets of Medellín, Colombia. In this city, street carnival was banned in 1916 and was not celebrated as before. We took its streets in red from the idea of passionate/political revenge, after joining together for weeks at a time creating paraphernalia and disguises collectively. Achiote (Spanish for Urucum) TOTAL was a small and unique carnival that dyed part of the city center, gathered people, occupied the streets and caused noise wherever it went.

## KEYWORDS

Carnival, red, revenge, passion, politics.

Achiole

TOTAL

AL MISMO TIEMPO

QUE IMAGINARIO,  
ERA UN MUNDO

PARA  
COMENARSE  
CON LOS DIENTES







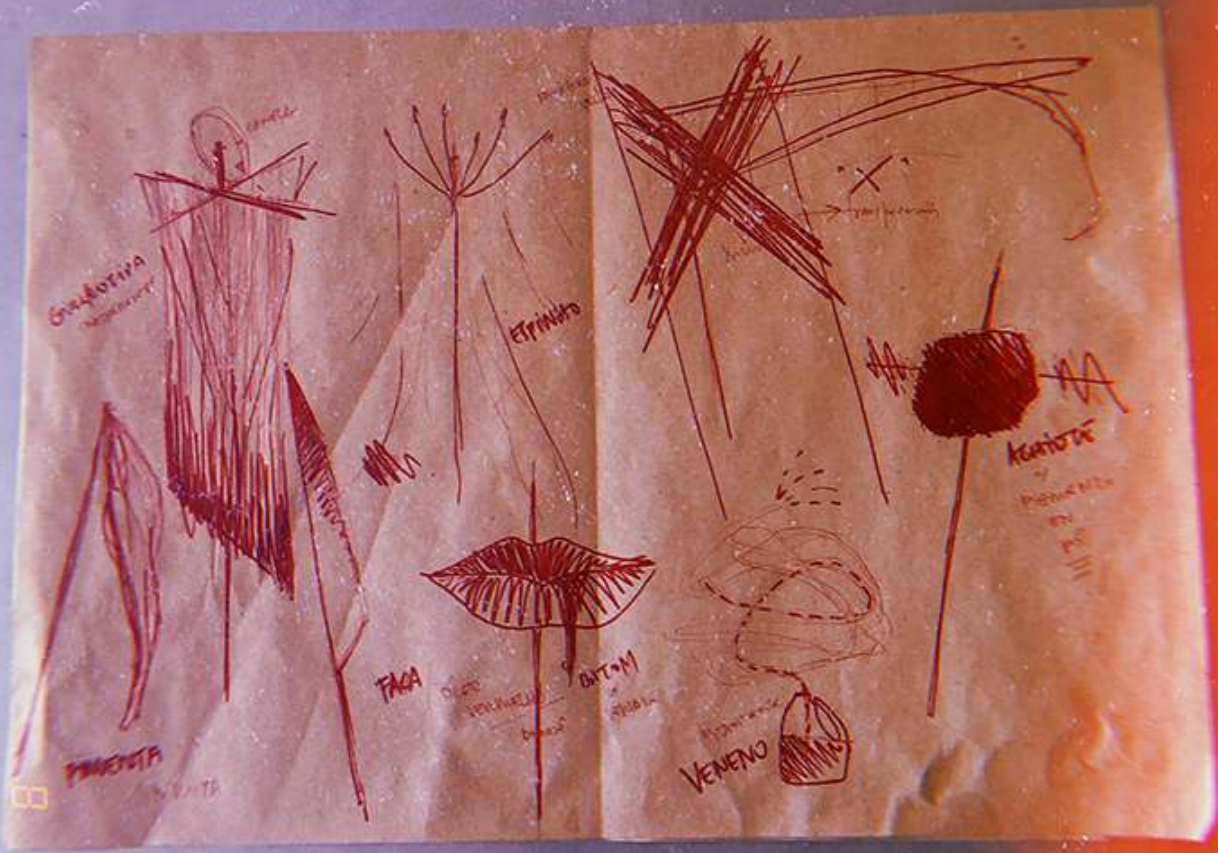














## Sobre os autores

**Coletivo Tormenta:** Plataforma dedicada ao agenciamento de processos artísticos atuante em Medellín desde 2019, com: Achote TOTAL (carnaval), cabradapeste.org (revista digital), FACA peluquería (corte de cabelo e leitura), Lábios (discoteca), La Boxxxton (evento de arte barrial) et al.

**Andrea Ganuza** é artista. Formada em Bilbao, com mestrado em Investigação e Produção Artística pela Universidad de Barcelona. Seu trabalho gira em torno da exploração dos limites da autobiografia nos quadros e seu uso como ferramenta de liberação e aprendizado. Produz posters de agitação e participa de projetos editoriais, de fanzines e festivais de edição independente.

**Beatriz Toledo** é artista visual formada pela ECA / USP com mestrado de Fotografia e Arte Contemporânea pela Université Paris 8 na França. Trabalha na direção de espaços artísticos como La Maudite/Paris e Tormenta/Medellin. Em seu trabalho, se encontram pedras, caminhadas, cartografia, representação científica de objetos e uma pesquisa sobre relações hierárquicas. Seu projeto atual, FACA, cruza a leitura de textos políticos com o ato de cortar cabelos.

**Wallace V. Masuko** é artista. Mestre e doutorando em Artes Visuais pela ECA-USP. Trabalha no encontro entre a amizade, a festa, a gráfica, a leitura e a cidade, com interferências na esfera pública através de meios diversos.

Recebido em 27-10-2021- Aprovado em 13-01-2022

## Como citar:

Tormenta; Ganuza, Andrea; Toledo, Beatriz; Masuko, Wallace V.. (2022) Achote TOTAL – Me VENGO em carnaval. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 40-53, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63791>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# CURADORIA





# De outras Bienais - Artistas visuais da Ouvidor 63

From other Biennials - Visual artists from Ouvidor 63

PATRICIA ANDREA SOTO OSSES (CURADORIA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## RESUMO

O que produzem os habitantes da maior ocupação artística da América Latina? A proposição de outros sistemas de subsistência e organização pode levar à prática de uma dimensão poética no dia a dia da metrópole? Os artistas que habitam no edifício ocupado da rua Ouvidor 63, no centro de São Paulo, parecem responder a estas perguntas a cada dia e de formas diferentes. Neste ensaio híbrido alternam-se imagens da fotógrafa Rose Steinmetz - que desde 2016 registra o cotidiano dos ocupantes do edifício na rua Ouvidor 63 -, um recorte da 3ª Bienal de Artes da Ouvidor (de tema "A cisterna contém: a fonte transborda") e outros trabalhos de alguns dos artistas que lá vivem, em diversos meios como pintura, fotografia digital, instalação, objetos, colagem, moda e performance. A ideia é dar forma tangível à relação entre a experiência de viver e ver a cidade a partir dos 13 andares da Ouvidor 63, desde um território que entende vida, arte e cotidiano como formas de resistência na cidade de São Paulo.

## PALAVRAS-CHAVE

Ocupação Ouvidor 63, experimentação, arte e vida, Rose Steinmetz, São Paulo

## ABSTRACT

What do the inhabitants of the largest artistic occupation in Latin America produce? Can the proposition of other subsistence and organization systems lead to the practice of a poetic dimension in the daily life of the metropolis? The artists who inhabit the occupied building at Ouvidor 63, in downtown São Paulo, seem to answer these questions every day and in different ways. This hybrid essay alternates images by photographer Rose Steinmetz - who has been recording the daily lives of the occupants of the building at 63 Ouvidor street since 2016 -, a cut from the 3rd Ouvidor Arts Biennial (themed "The cistern contains: the fountain overflows") and other works by some of the artists who live there, in various media such as painting, digital photography, installation, objects, collage, fashion, and performance. The idea is to give tangible form to the relationship between the experience of living and seeing the city from the 13 floors of Ouvidor 63, from a territory that understands life, art and daily life as forms of resistance in the city of São Paulo.

## KEYWORDS

Occupation Ouvidor 63, experimentation, art and life, Rose Steinmetz, São Paulo

Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



3ª Bienal de

Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



3ª Bienal de

Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



3ª Bienal de

Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



3ª Bienal de

Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



3ª Bienal de

Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



3ª Bienal de

Artes

Ocupação Quvidor '63

A Cisterna Contém

A Fonte Transborda

20/11 a 05/12 2021



A proposta deste ensaio visual consiste em construir uma narrativa onde fosse possível vislumbrar duas dimensões inseparáveis da Ocupação Ouvidor 63, tanto a partir da reflexão sobre o habitar como sobre os processos criativos na maior ocupação artística da América Latina. As reproduções visuais das obras de artistas aqui presentes foram realizadas em visitas ao prédio em duas ocasiões: na primeira abertura dos moradores do prédio a visitantes externos em 2021 após o longo período pandêmico e no final do mesmo ano, na 3ª Bienal de Artes da Ouvidor (com o tema “A cisterna contém: a fonte transborda”).

Difícil traduzir aqui a sensação de visitar a nascente de águas claras recém descoberta pelos artistas no subsolo do prédio (subsolo este praticamente reconstruído pelos moradores a partir da ocupação), assim como se revela impossível dar a dimensão da experiência e da intensidade dos afetos envolvidos em uma visita ao edifício. A forma encontrada de sugerir as duas dimensões inseparáveis - trabalhos visuais e o cotidiano do habitar da Ouvidor - foi colocar as imagens das obras coletadas em diversas linguagens (tanto nas visitas quanto no Instagram do grupo) em diálogo com a seleção de fotografias realizadas durante quase 7 anos pela também artista do coletivo Rose Steinmetz.

Percorrer as imagens a partir das duplas formadas neste ensaio é entender a Ocupação Ouvidor 63 a partir da sua integridade e das suas práticas mais essenciais: a de habitar um território que entende vida, arte e cotidiano como formas de resistência indissociáveis na cidade de São Paulo.

Se a nossa existência não tem por fim  
 A dor. Podese dizer que não tem razão  
 alguma de ser no mundo.

Porque é assim? Admitir  
 que a dor sem  
 miséria inerente  
 seja apenas  
 e não o procrio  
 Um acidente  
 Fim.

Ca da desgraça  
 PARECE, é certo  
 mas a  
 é a

PARTICULAR  
 Uma exceção  
 desgraça GERAL  
 Regra.



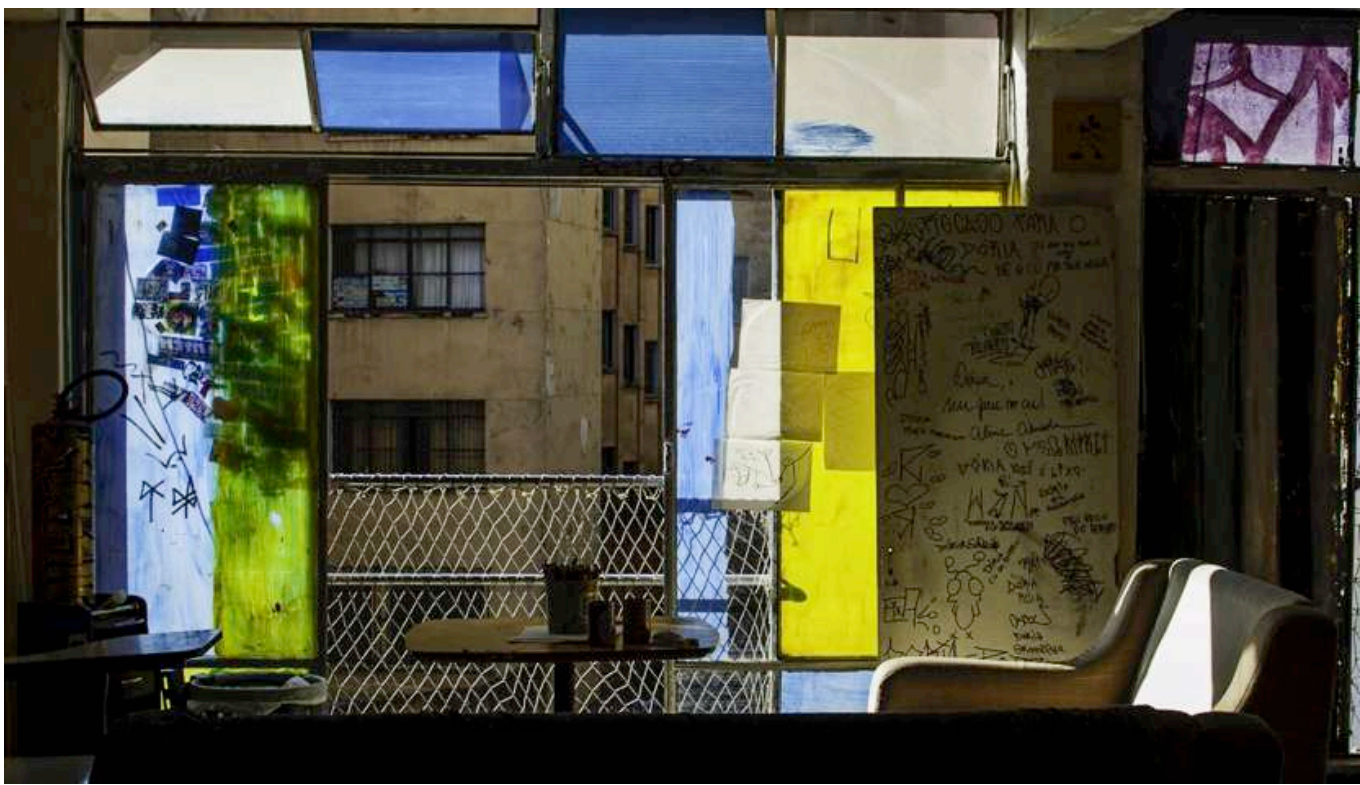
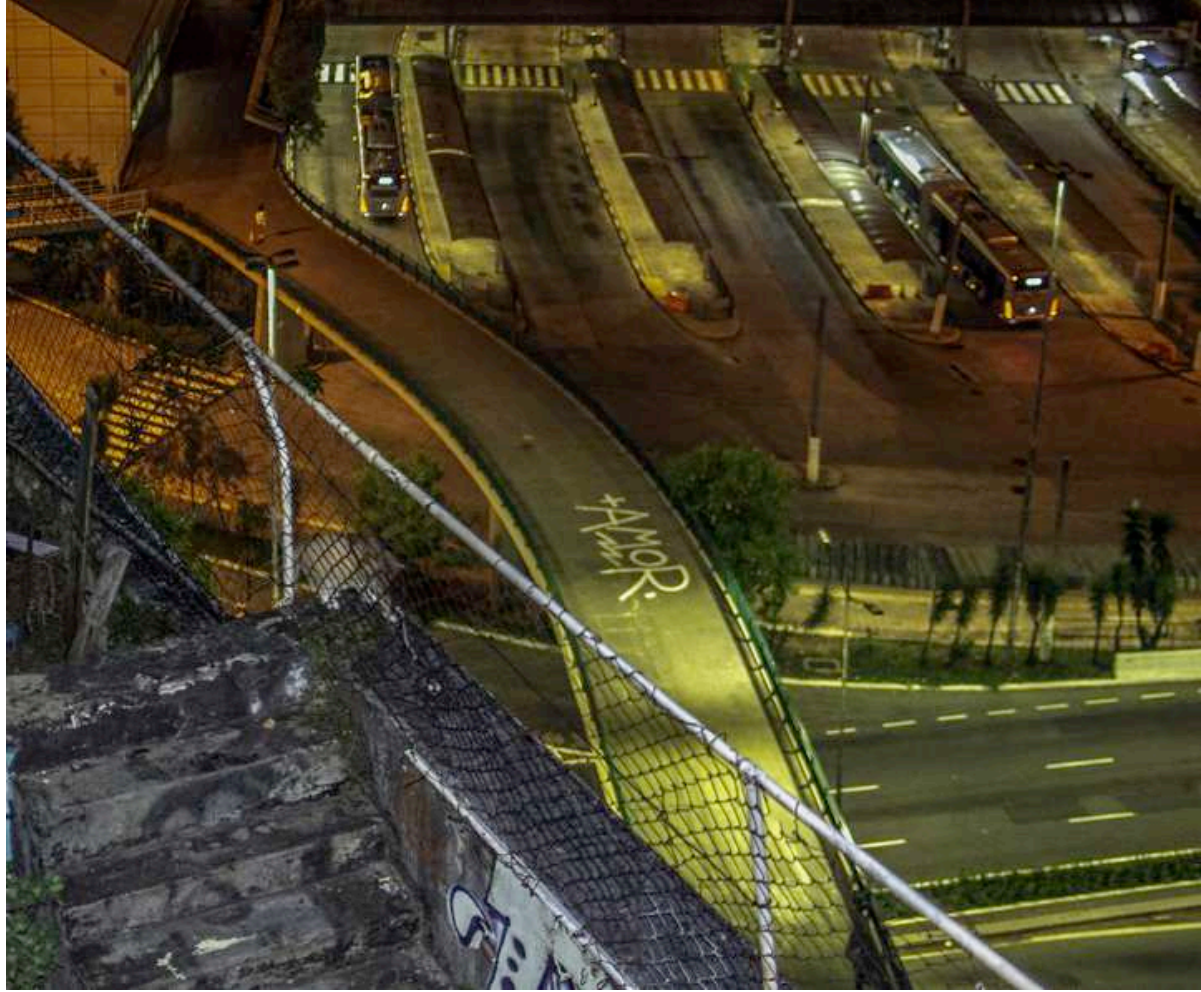
INSISTE NA LEVEZA  
TRANSFERIR EM CARTE  
TEVA EXPERIENCIA AO  
SEILLADO













6

16

17

1

12

14

5

ARTE





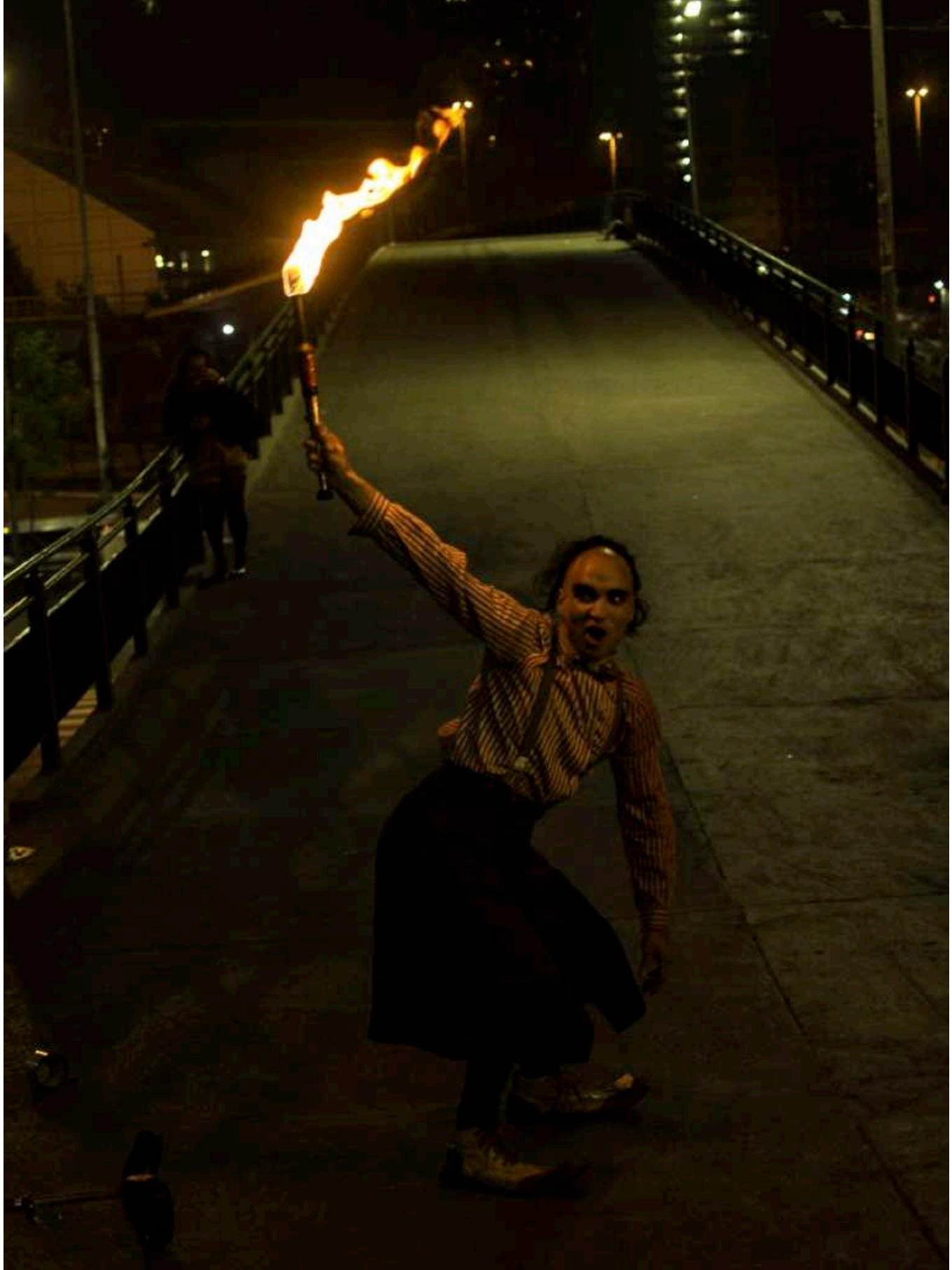












# FAZ BARULHO

## As rainhas da Revolução

as mulheres estão pelo mundo, revolucionando tudo a sua volta

SABER QUE EXISTIAM OUTRAS MULHERES QUE CONSEGUIRAM REALIZAR SEUS SONHOS, ULTRAPASSANDO O MACHISMO E O PRECONCEITO RACIAL, NOS FORTALECE E CONTRIBUI PARA QUE SEJAMOS O QUE QUISERMOS



+ cultura  
- padrões



Aprenda Com OS

Sangue

Preto

# A negros

ser

Mais resistente.

O Brasil É O PAIS

ONDE MAIS SE MATA NEGROS

NO MUNDO TODO.



A

Luta

Segue

Por uma era de paz e humanismo

a história

a coragem de um leão

JAMORA EM VOCÊ

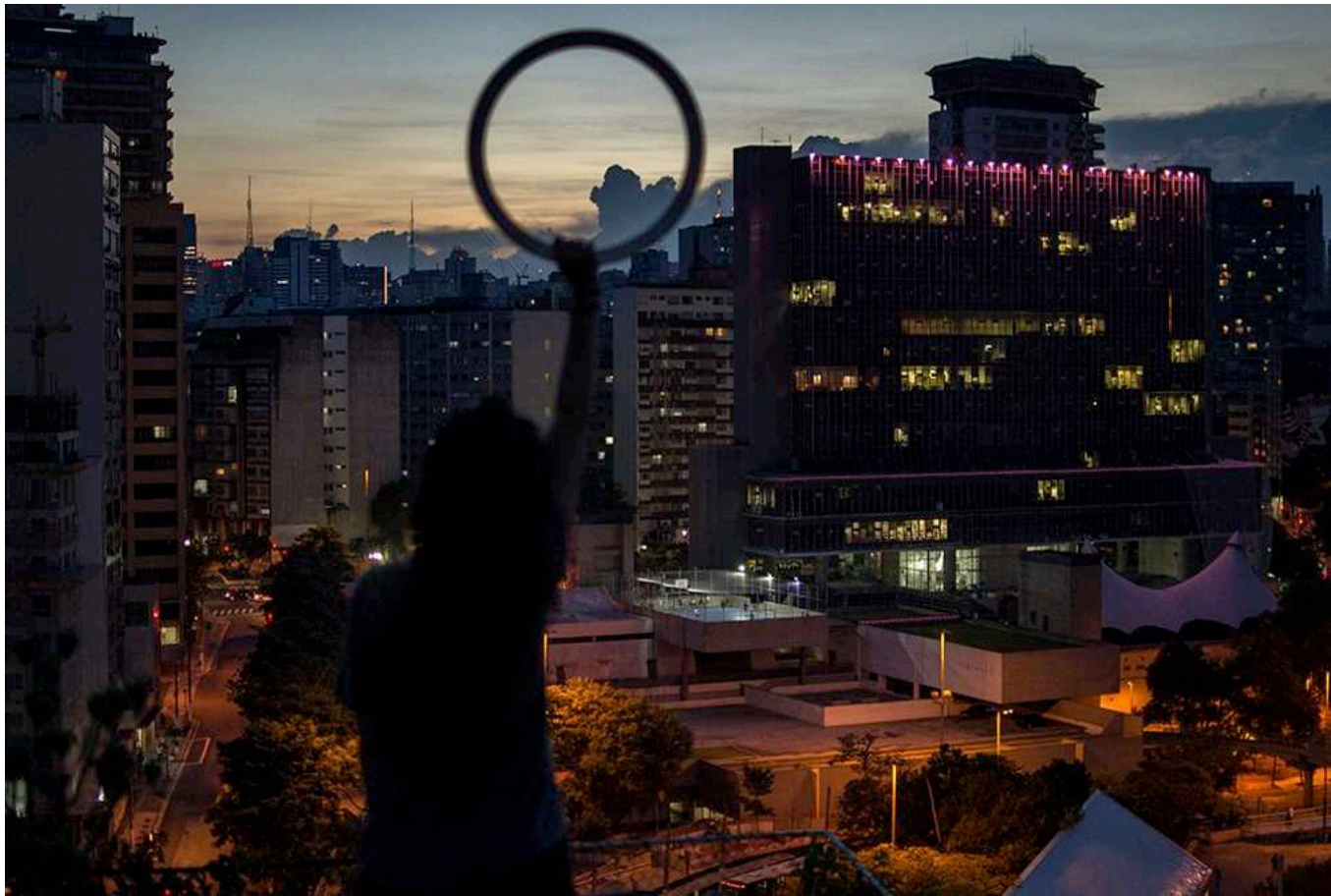

















A person with long, dark hair styled in braids, some of which are dyed a vibrant teal color, is holding a rectangular orange sign in front of their eyes. The sign has the Portuguese phrase "A VIDA É LUTA" written in white, uppercase letters. The person is wearing a dark, long-sleeved hoodie. The background is dimly lit and appears to be an indoor space, possibly a dormitory or a common area, with a yellow curtain hanging above and a metal mesh fence visible to the right. On the left wall, there are several small, colorful posters or drawings.

A VIDA É LUTA





## Lista de Figuras:



1. Cartaz da Exposição "A cisterna contém: a fonte transborda", realizada na Ouvidor 63 no período de 20.11.2021 a 05.12.2021. autor do cartaz: Roger Beat Jesus.



2. Lucas Cruz, pintura.



3. Lucas Cruz, pinturas.



4. Aline Tabone, pintura.



5. Bryan Meza, instalação.



6. Sol E. Calderón, fotografias.



6. Sol E. Calderón, fotografias.



7. Sol E. Calderón, fotografia.



8. Tato, performances. (fotografia: Rose Steinmetz)



8. Tato, performances. (fotografia: Rose Steinmetz)



8. Tato, performances. (fotografia: Rose Steinmetz)



9. Gabrielly Sousa, colagens.



9. Gabrielly Sousa, colagens.



10. Schampzss, Instalação.



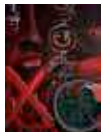
10. Schampzss, Instalação.



10. Schampzss, Instalação.



11. Igor Gerhardt, pinturas



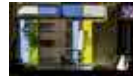
11. Igor Gerhardt, pinturas



12. Tato, performance. (fotografia: Rose Steinmetz)



13. Kong Sang Sit, instalação fotográfica.



Rose Steinmetz (desde 2016)



## Sobre os autores

**Centro Cultural Ouvidor 63:** ocupação artística que existe desde o ano de 2014. O prédio de 13 andares na rua do Ouvidor, ocioso há mais de 20 anos, foi ocupado por vários coletivos artísticos, que passaram a promover funções artístico-sociais no espaço.

O Centro Cultural Ouvidor 63 é um coletivo aberto e horizontal, que baseia suas ações nas decisões tomadas em assembleias gerais dos moradores e que priorizam garantir a qualidade de vida dos moradores, possibilitando a produção artística e cultural. O perfil dos integrantes do coletivo Ouvidor 63 é multicultural, aberto e inclusivo, em sua maioria composto por artistas visuais, músicos, artistas circenses, artesãos, escultores, modistas, fotógrafos, ativistas das comunidades negra, LGBT, feminista e imigrante, e que lutam pelo direito à moradia e a cultura.

É importante para a Ouvidor 63 estar situada e atuando no centro de São Paulo. Os integrantes do coletivo desenvolvem processos de criação e formação, acolhem estudantes e pesquisadores, promovem tanto a integração quanto a circulação entre artistas residentes e de fora. Desse modo, configura um polo de encontros, trocas e produção artística e cultural para artistas de outras regiões da cidade e do mundo, possibilitando que esses atuem na região central, seja como artistas-residentes, como artistas convidados dos diversos coletivos que compõem a Ouvidor 63, ou como proponentes de atividades no espaço. Ao mesmo tempo, o espaço funciona também como uma ponte para artistas da casa atuarem nas periferias, em projetos itinerantes como Circo Social ou oficinas e atividades de grafite, hip hop, arte urbana, tatuagem, moda sustentável, serigrafias, performances, lambes, shows, entre tantas outras.

Sendo uma população de baixa renda, os integrantes do coletivo Ouvidor 63 usam a criatividade para conseguir recursos para manutenção do prédio. Os materiais são obtidos por meio da reciclagem, fomentando a cultura de sustentabilidade e a ecologia mediante o não desperdício. A verba para aquisição de materiais vem através da economia criativa e alternativa, de doações e da contribuição solidária. A economia criativa praticada pelos coletivos da Ouvidor 63 inclui brechós, cafeteria, galeria de arte, artesanato e eventos culturais variados como apresentações circenses, musicais, audiovisuais, realizadas dentro e fora do prédio.

O propósito do coletivo é oferecer programação sociocultural, possibilitando amplo acesso e participação do público às atividades produzidas. Em dezembro de 2018 obtiveram o selo de Ponto de Cultura do Estado através de edital público. Em 2019 entraram em negociação com o Estado de São Paulo para concessão do prédio. A negociação está em aberto e o coletivo continua ativo na luta pelo reconhecimento do poder público para que a Ouvidor 63 possa desempenhar cada vez mais projetos e atividades artísticas e culturais de maneira acessível, criativa, plural, sustentável, coletiva e compartilhada na cidade de São Paulo.

**Patricia Osses** é nascida em Santiago do Chile, é artista plástica formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde realizou Mestrado e Doutorado em Poéticas Visuais sob orientação do artista e professor Doutor Carlos Fajardo. Também tem formação em Arquitetura pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo e estudos em música (violoncelo, na Escola Municipal de Música de São Paulo). Seu trabalho trata de reflexões sobre o espaço e sua relação com o indivíduo através de diversos meios como instalação, performance, fotografia, som e texto. Suas últimas produções - tanto poéticas como didáticas - situam-se na investigação sobre o território dos lugares literários, dos desertos urbanos e do centro do mundo a partir de suas bordas. Atualmente vive e trabalha em Minas Gerais, onde leciona Instalação e Performance no curso de Artes Visuais da UFU (Universidade Federal de Uberlândia).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2262207477664670>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7160-1204>

### **Artistas presentes neste ensaio, por ordem de aparição:**

**Rogério Souza ou Roger Beat Jesus.** faz parte do Coletivo Sarau Comics Edition. Utiliza arte do recorte, colagem e montagem em Fanzines como ferramenta de comunicação e transformação social. Com 15 anos de atuação, já percorreu 10 estados do território nacional e participou da Copa América Latina de Fanzines, ficando em 4º lugar representando o Brasil. Instagram: [@RogerBeatJesus](https://www.instagram.com/RogerBeatJesus)

**Rose Steinmetz** é nascida na República da Geórgia, vive e trabalha em São Paulo há 18 anos. Dedicase à expressão artística por meio da fotografia e vídeo. Atua na ocupação Ouvidor63 desde 2016, fotografa o cotidiano, apresentações do palco e eventos. Os temas recorrentes no trabalho são artistas imigrantes, mulheres, fotografia do palco, cidade. Instagram: [@ouvidor63](https://www.instagram.com/ouvidor63) e [@rosesteinmetz](https://www.instagram.com/rosesteinmetz)

**Lucas Cruz,** artista que atua com audio visual, colagem, pintura, poesia e performance. Seu trabalho mistura estudos em filosofia, história, astrologia, misticismo e principalmente música. O artista apresenta elementos da cultura popular ou underground, e seus assuntos versam sobre questões políticas, sociais, existencialismo, amor e espiritualidade. Instagram: [@lucascruz](https://www.instagram.com/lucascruz)

**Bryan Meza** é artista transdisciplinar formado na especialidade de Teatro para espaços abertos, pesquisador e instrutor em artes cênicas. Desde 2008 vem participando de festivais de arte em Latinoamerica e Europa. Instagram: [@bryanmezame](https://www.instagram.com/bryanmezame)

**Sol Emanuel Calderón Vargas** é um artista audiovisual nascido na Colômbia. Se formou como designer gráfico na Corporação Escola de Artes e Letras em Bogotá (COL). Realizou o curso "Artes plásticas e visuais" na Universidade Distrital Francisco José de Caldas, Faculdade de Artes ASAB. Obteve a Licenciatura de Artes visuais na Universidade Estácio Sá em São Paulo (BRI). É morador do "Centro Cultural Ouvidor 63" desde 2014. Realiza registros audiovisuais dos eventos que acontecem na Ocupação como saraus, eventos do circo e trabalhos independentes. Em 2018 e 2019 trabalhou em parceria com a residência artística Red Bull Station com o video performance "Electro Rebote". Tem projeto de pesquisa e oficinas em parceria com a Unifesp (2022). Instagram: [@sole.art.v](https://www.instagram.com/sole.art.v)



**Tato Leite** é multi-artista residente do Centro Cultural Ouvidor 63 há 7 anos. Iniciou aos 12 anos de idade estudos de música e desenvolve composições baseadas no cotidiano, na espiritualidade e em vivências em ocupações e coletivos artísticos de São Paulo. Realiza também performances, artes visuais e arte-terapia entre outras linguagens. Instagram: [@leitetato](#)

**Gabrielly Silva** aka AURA é artista periférica nascida no interior de São Paulo. Faz parte do meio artístico desde os 12 anos, desenvolvendo-se em várias áreas como malabarismo, artesanato, colagens, poesia e graffiti. Instagram: [@aura.a.rua](#)

**Murilo Fernando Vergilio Siqueira** ou **Mano Shampzss** é da cidade de Presidente Prudente, interior de SP Rapper, Hipnólogo, Tatuador, Multiartista. Instagram: [@tattooshampoo](#)

**Igor Gerhardt** é artista plástico. Seu trabalho é inspirado nos sentimentos que vivencia na rua, que denomina como "submundo de sentimentos". Sua arte é expressa em paredes, peles ou em qualquer plataforma onde a tinta grite. Instagram: [@igor.gerhardt](#)

**Sit Kong Sang** é fotógrafo profissional desde 1980, documentarista, artista e professor de fotografia no youtube desde 2012. Neste ensaio expõe "Os 4 elementos da arte", obra feita com sobras de fotografias originadas na exposição "Balé do 4 centenário a fantasia brasileira" e representa as 4 fases (criação da idéia, organização, produção e apresentação) de grupos de dança e música. Instagram: [@sitkongsang](#)

Recebido em: 27-10-2022

### Como citar

Osses, Patrícia A.S. (2022). De outras Bienais - Artistas visuais da Ouvidor 63. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 55-87, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63671>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# ENTREVISTA



# Dulcinéia Catadora: uma entrevista com Lúcia Rosa

Dulcineia Catadora: an interview with Lucia Rosa

PAULA BORGHI

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

## RESUMO

Arte como afeto de transformações sociais; esta é a ideia que rege a entrevista com a artista Lucia Rosa, uma das idealizadoras do coletivo Dulcineia Catadora. Este artigo busca contar como este projeto de arte atua tanto macropoliticamente como micropoliticamente na potencialização da vida, em combate à subjetividade colonial e neoliberal. Uma entrevista realizada durante um momento em que o genocídio político e sanitário regiam o país.

## PALAVRAS-CHAVE

Dulcinéia Catadora, arte contemporânea, transformações sociais

## ABSTRACT

Art as an affect of social transformations; this is the idea that governs the interview with the artist Lucia Rosa, one of the creators of the collective Dulcineia Catadora. This article seeks to tell how this art project works both macropolitically and micropolitically in the empowerment of life, in the fight against colonial and neoliberal subjectivity. An interview conducted during a time when political and sanitary rules the country.

## KEYWORDS

Dulcinéia Catadora, contemporary art, social transformations

## 1. Introdução

Lúcia Rosa (1953, Atibaia – SP; vive em Atibaia e trabalha em São Paulo) é formada em Letras pela Universidade de São Paulo - USP, é escritora e artista visual. Proponente e integrante do coletivo *Dulcineia Catadora*<sup>1</sup> que tem como base de trabalho a Coopamare da Cooper Glicério<sup>2</sup>, localizada embaixo do viaduto Paulo VI na região da Sé, centro de São Paulo. Trabalhando com o processo editorial de livros a partir da coleta do papelão, dentre os títulos publicados destacam-se as/os escritoras/es e artistas Alice Ruiz, Plínio Marcos, Manoel de Barros, Paulo Bruscky, Fabio Moraes, Thiago Honório e Lúcia M. Loeb.

O coletivo *Dulcineia Catadora* foi proposto em 2007, após dois meses de trabalho colaborativo de Lúcia Rosa e Peterson Emboava com integrantes do *Eloísa Cartonera*<sup>3</sup>, durante a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. Inspirada no trabalho argentino Eloísa Cartonera, é correto afirmar que *Dulcineia Catadora* é a versão brasileira do projeto.

A entrevista a seguir foi realizada por *WhatsApp* em dois dias ao longo da primeira semana de abril de 2021, pois o sinal da internet estava com graves problemas de conexão. Este dado, bem como a introdução à entrevista foram mantidos, pois marcam os sintomas de uma vida pandêmica no Brasil. Acredita-se, então, que ignorar este dado seria o mesmo que ignorar mais de meio milhão de vidas de brasileiras/os levadas pelo vírus e pela política de genocídio do atual presidente.

Vale também mencionar que a entrevista foi transcrita, revisada e aprovada por Lúcia Rosa, a fim de manter a estilística oral e apresentar uma narrativa vital e afetiva. Deste modo, as expressões, os vícios e as figuras de linguagem se fazem presente ao longo do texto, bem como a dinâmica de perguntas alternadas conforme o desencadeamento da entrevista.

## 2. Entrevista

Paula Borghi: Posso te fazer algumas perguntas?

LÚCIA ROSA: Pode. Eu tô meio chata... ai meu Deus..

P.B.: Por quê? Você quer falar outro dia?

L.R.: Não, pode fazer. Neste período eu tô assim, é outro modo. (risos) O modo pandemia. Pode falar, diga minha flor.

P.B.: Tá bom, mas se eu estiver sendo chata me fala, porque entendo que estamos passando por um período muito difícil mesmo e não quero ser pesada, tá? Então a gente pode parar a qualquer momento.

L.R.: Tá bem.

P.B.: A primeira coisa que gostaria de escutar de você, é se você fosse falar para uma pessoa que nunca viu o trabalho *Dulcineia Catadora*, como você explicaria o que é?

L.R.: Ai, o que falo sempre. Que é um coletivo formado por mulheres catadoras que trabalham na reciclagem numa cooperativa no centro de São Paulo, na Cooper Glicério<sup>4</sup>. Nós temos como base o papelão, ele ganha um outro caminho e ao invés de ir para a caçamba, vai para uma salinha onde é trabalhado, usado para criação, como

---

1 Para saber mais acesse: <http://www.dulcineiacatadora.com.br/> último acesso 2/03/2022.

2 Para saber mais acesse: <https://www.cooperglicerio.com/> último acesso 2/03/2022.

3 Eloísa Cartonera é uma editora cooperativa argentina pioneira do movimento de edições de livros realizados em parceria com catadores de papel. Para saber mais acesse: <http://www.eloisacartonera.com.ar/> último acesso 2/03/2022.

4 Cooperativa de Trabalho e da Coleta Seletiva dos Catadores da Baixada do Glicério. Para saber mais acesse: <https://www.cooperglicerio.com/> Último acesso 2/03/2022.

capa de um livro. Então existe um desvio e o papelão entra para um outro circuito, que é o circuito da arte. Eu costumo dizer também que gostamos muito de trabalhar na cooperativa, neste ambiente da cooperativa, por esta possibilidade de inaugurar outro circuito. Por isso faz sentido estar lá, como também para mim é fundamental trabalhar com aquele grupo. Muito mais importante o fazer, o criar e a produção toda em coletivo do que o livro, que é um resultado deste fazer. Costumo apresentar o coletivo falando de suas origens, que ele nasceu na 27ª Bienal de São Paulo, uma bienal de arte e não de literatura, não de livro. E que lá foi feita uma oficina/instalação com a presença de filhos de catadores que eu montei através do contato com o Movimento Nacional dos Catadores de Recicláveis. Dulcinéia nasceu dentro da Bienal em uma conversa, seu nome é de uma catadora que trabalha lá na Coopamare. E o nome “catadora” e não “cartonera” foi escolhido lá na Bienal também. O Javier Barilaro<sup>5</sup>, que conversava com o grupo naquele momento, falou “então vai ser *Dulcinéia Cartonera*” e na hora a Andreia<sup>6</sup> falou “Não, eu sou catadora”. E aí eu olhei para ela, para Javier, e falei “Elas têm que se identificar, vai ser *Dulcinéia Catadora*”. É por isso que o nosso é o único grupo brasileiro que não leva o nome “cartonera”. Os outros grupos da América se identificam como cartoneras, pois valorizam mais a associação com o grupo que iniciou esta prática, que é Eloisa Cartonera. Também os grupos criados no Brasil se nomeiam Cartonera. Publicamos ao longo de todos estes anos 142 títulos, desde 2007 até 2020, que ano passado foi uma desgraça e não deu para fazer nada. Fazemos uma tiragem inicial de 50 a cem livros, mas alguns livros têm muitas tiragens. Então, por alto vendemos mais de 15 mil livros.

P.B.: Lúcia, como foi participar de uma feira virtual pela internet<sup>7</sup>, deu certo?

L.R.: Ah deu, é uma coisa que nunca tinha feito na vida. Bom, é horrível! Porque você tem que falar de um lado da tela, presumindo que outras pessoas estão ouvindo; é uma coisa um pouco estranha. Algumas pessoas seguiram, tive problemas no cartão, mas de qualquer forma foram feitas vendas e achei que foi razoável. Eu fiz a feira de casa e passei o dinheiro para as meninas, porque numa situação dessas elas ficaram bem mal financeiramente. Os livros, quando passam para minhas mãos, já estão pagos, ou seja, as catadoras recebem por eles assim que terminam de produzi-los. Então eu os “comprei” duas vezes. (risos). Bom, tudo bem. Todo mundo tem que se mobilizar e ajudar. Então fiz a feira e funcionou. Eu acompanhei várias outras pessoas depois, várias outras mesas, cada uma teve só duas horas de apresentação. Na verdade, na maioria, os próprios colegas de feira acompanharam muitas mesas. Funcionou! A Cecília Arbolave<sup>8</sup> é muito forte, ela dá um jeito! Esta foi a única feira que teve ano passado.

P.B.: E Lúcia, pensando nesse número de 15 mil livros já vendidos, como você entende essa relação do *Dulcinéia* com o mercado da arte?

L.R.: Olha, isso eu acho uma coisa complicadíssima. Até o Alexander Flynn<sup>9</sup> sempre me questionou sobre isso. Eu entendo que o grupo tem o papel de fazer o livro, de promover a circulação dele a um preço acessível. Ao mesmo tempo em que divulgamos os escritores que nos cedem contos e poemas, também fazemos circular os livros

---

5 O artista visual argentino Javier Barilaro é um dos fundadores da *Eloisa Cartonera*, 2003.

6 Andreia Emboava é catadora e artista, membro do coletivo Dulcinéia Catadora.

7 Estamos falando da Feira Miolo(s). Para saber mais acesse: <https://www.feiramiolos.com.br/> Último acesso 2/03/2022.

8 Cecília Arbolave é jornalista argentina formada na Universidad Austral (Buenos Aires) e pós-graduada pela Academia Brasileira de Jornalismo Literário (São Paulo). É sócia na Lote 42 e fundadora dos espaços de publicações independentes Banca Tatuí e Sala Tatuí. Tem produzido, junto com João Varella, feiras de publicações independentes como a Miolo(s), mencionada na entrevista.

9 Com uma pesquisa que se dirige ao campo da antropologia da arte, Alexander Flynn realizou o projeto *Cartonera Publishing* sobre o fenômeno de editoras cartoneras em São Paulo e Londres em 2018 e 2019. Para saber mais acesse: <http://cartonerapublishing.com/> Último acesso 2/03/2022.

feitos em parceria com artistas por um preço super acessível. Não seria o preço, talvez, que nenhum dos artistas com os quais trabalhamos cobraria por sua obra, é irrisório o que é cobrado. Mas os artistas colaboradores sempre entenderam isso, entenderam a acessibilidade. Então, por um lado temos um valor que é muito abaixo do que seriam os livros (em parceria com artistas), muito, muito, muito abaixo do que seria um trabalho com qualquer um dos artistas que colaboraram; isso dentro da chave de conceito do nosso trabalho. E por outro lado, eu às vezes me vejo numa armadilha, digamos, porque sei (já é sabido) que em algumas feiras o colecionador manda uma outra pessoa para comprar os livros por aquele valor irrisório. E ao passar para a mão de um colecionador, ele tem um preço super majorado, então vira mercadoria da arte. Não tenho como lutar contra isso.

P.B.: Mas você acha que quem faz isso é a galeria de arte?

L.R.: São colecionadores. Eu fiquei sabendo de livros em leilão a mil reais. Não dá pra controlar isso. Eu não tinha vontade de entrar neste mercado porque o que fazemos é contestador, nosso movimento é contra o mercado, mas você entra nele queira ou não queira.

P.B.: Eu acho que é isso, não tem como fugir da lógica do capital uma vez que vivemos no capitalismo.

L.R.: Não tem, não tem. O Alex10 me desafiava! Ele dizia “E agora que seu trabalho foi para o museu?”. Ele me provocava. Eu falava, “Aí já não depende da gente.”

P.B.: O seu trabalho vai completamente contra uma lógica do capital e mesmo assim o capitalismo consegue sequestrá-lo.

L.R.: É assim com o trabalho de qualquer pessoa, porque a gente vive em uma sociedade capitalista. É impossível não esbarrar nestas questões. A não ser que você faça um trabalho no meio do mato, que ninguém veja. Não tem como escapar, você acaba trabalhando com instituições culturais e quando você entra numa instituição cultural, você já entrou na roda. Não tem como fugir! É complicado o negócio, não é?

P.B.: Sim! E você tenta se proteger de alguma forma? Criar alternativas?

L.R.: Quando fazemos uma intervenção urbana de forma independente, embora o seu registro possa ser usado até por instituições culturais posteriormente, temos plena liberdade de realizar um trabalho. Damos um jeito de ter a grana para fazer. Essa seria uma forma de driblar a lógica capitalista. Algumas vezes atrelamos a intervenção a uma exposição para a qual fomos convidados, sem que a curadoria seja informada. Por exemplo, desenvolvemos um projeto realizado na Casa das Rosas, uma instituição em São Paulo. Era um “projeto”! Durante um mês uma sala foi ocupada com caixas de papelão pintadas, com livros etc e tal. Paralelamente, promovemos oficinas e rodas de conversa com escritores, foi bem legal. E aí, no final, quando chegou a hora de desmontar aquela sala, pegamos tudo o que estava lá e levamos para a praça Oswaldo Cruz, que fica a 50 m da Casa das Rosas. Então refizemos a montagem lá, inclusive com a ajuda de um catador que morava na praça, foi bem legal. Então aquela ocupação da Casa das Rosas se desdobrou numa intervenção em espaço público. Foi de alguma forma atrelada ao projeto contemplado pela Casa das Rosas, embora eles não soubessem dessa proposta. Não pedimos licença nem comunicamos essa ideia a eles. A remontagem na Praça Oswaldo Cruz aconteceu na hora do almoço e as pessoas costumam ir lá para descansar um pouco. As pessoas queriam saber o que era, deixamos livros espalhados pela praça para que pudessem ler. Foi muito bom porque pudemos deixar aquelas caixas na praça e à noite os catadores usaram as caixas para dormir. Temos um registro disso (Figura 1), e no dia seguinte a prefeitura passou e levou tudo embora. No fim, a intervenção foi muito mais importante, para nós, do que o projeto de um mês inteiro (risos). Mas foi atrelada de alguma forma a uma

---

10 Alexander Flynn.

instituição cultural. Uma vez demos uma oficina na 31ª Bienal de São Paulo, ligada com um grupo da Indonésia, *RUANGRUPA11*. E aí, eu conversando com eles falei “Ah, então vamos fazer uma intervenção aqui no Ibirapuera”, porque eles também trabalhavam com intervenções. Então pedimos um equipamento para projetar as imagens para a produção da Bienal, mas eles negaram o empréstimo. E não estávamos ganhando nada, nem ganhamos para fazer a oficina. No fim conseguimos o material, nem lembro mais como, e na hora de projetar nos impediram, porque não era permitido fazer a projeção em parede nenhuma, de edifício nenhum do Ibirapuera. (risos) É um negócio tão cerceador, tão absurdo! O que a projeção de uma luz vai causar em um prédio? Nada! E acabamos fazendo na marra mesmo, sem autorização, mas nem sempre conseguimos burlar regras, exigências, normas institucionais. Você vê que a instituição acaba só atrapalhando. Uma vez também fizemos uma intervenção em Porto Alegre. Participamos da *FESTIPOA*, que é uma festa literária de Porto Alegre, e demos oficina numa praça. E eu queria fazer uma intervenção no Mercado Municipal. Chegando lá a polícia nos abordou: “Vocês não podem fazer isso”. Eu falei para o pessoal da *FESTIPOA* que me acompanhou que iríamos continuar. A polícia pediu reforço e chegaram mais seis policiais. Então fomos para o Terminal Rodoviário Paraobé, que era vizinho ao mercado, e fizemos a intervenção lá. Enfim, sempre se consegue fazer uma intervenção. Eu acho que é a única saída para o grupo. Às vezes nos chamam para uma fala ou oficina e resolvemos fazer uma intervenção sem ganhar nada, mas aproveitamos a oportunidade. Ou fazemos do nada mesmo, saímos para a rua e vamos. Conheço grupos que se recusam a aceitar convites de um museu. Se você for radical e não aceitar, perde a oportunidade de fazer um trabalho. Então fica meio irrecusável. Estes projetos comunitários são caros, são feitos a longo prazo, um ano, um ano e meio. Para você fazer do bolso, fica inviável. E pensando na balança, acho que vale a pena aceitar, e daí você está entrando sim na roda do mercado, das instituições, do circuito da arte. Se por um lado você tem que apresentar o projeto ou o resultado dele em um museu, tem que entrar no quadradinho e apresentar isso dentro da caixinha, mas você tem a vantagem (além de ter desenvolvido o projeto que você queria do jeito que você queria, porque também se não for como eu quero também não participo), de fazer esta instituição acolher um discurso de contestação a ela própria. Eu acho isso válido. Eu lembro que no Museu de Arte do Rio – MAR o Paulo Herkenhoff<sup>12</sup> acabou indo almoçar com o Eduardo Paes<sup>13</sup> para mostrar o vídeo que tínhamos feito e fazia referência crítica a ele. E a Globo estava pagando a exposição *O Abrigo e o Terreno* (Figura 2). Acabou que uma semana antes da abertura eu entrava lá e o pessoal olhava feio para mim, porque sabia que eu tinha feito o vídeo e sabia do conteúdo dos livros. Paulo Herkenhoff levou pelo menos o primeiro livro para o Eduardo Paes. Corre-se o risco. Uma semana antes eu não sabia se iríamos participar da exposição. Eu estava tranquilíssima, porque pensava assim “Não tem problema, eu monto uma banquinha na porta do museu no dia da abertura e vou distribuir os livros do mesmo jeito”. Fazia parte do projeto a distribuição dos livros feitos pela comunidade para os visitantes, justamente para dar ao conhecimento do público o que estava acontecendo, que era a remoção das moradias pela prefeitura. Você participa de um evento que faz parte do circuito, mas de uma forma absolutamente contestatória, então acho que vale a pena. O que não vale a pena é fazer um trabalho bonitinho e entrar sem questionar nada. Dá fugiria completamente do conceito do projeto. Mas quando conseguimos, mesmo sendo inseridos no mercado, contestar e mostrar uma postura de questionamento, acho que ainda vale a pena. Esta é uma questão. E a outra questão, que já tínhamos apontado, é do livro como objeto entrar no circuito e acabar tendo o seu objetivo desvirtuado.

---

11 Para saber mais acesse: <https://ruangrupa.id/> Último acesso 2/03/2022.

12 Na época, diretor e curador do MAR.

13 Na época, prefeito do Rio de Janeiro.

Isso é, o livro leva uma capa de papelão, tem muitas vezes conteúdo contestatário, tem esta finalidade de ser acessível, queremos alcançar a maior quantidade possível de pessoas, não foi feito para entrar no circuito da arte para pertencer a colecionadores, não é esta a intenção. Mas daí não conseguimos driblar o mercado. Ou você aceita ou você não faz, não participa de feiras. Vivemos numa sociedade capitalista, tudo vira dinheiro e a arte também, por que não? Isso já é mais do que sabido e é incontornável. Então você faz o trabalho do jeito que você quer, respeitando seus conceitos e enfim, você não mora isolado, não pode dar tanta importância para isso e tem que continuar chutando a bola.

P.B.: É muito difícil fugir desta especulação do mercado.

L.R.: Você não tem como.

P.B.: Então tem que tirar o melhor proveito disso, né? Acho muito inteligente a forma como vocês articulam. Lembro de um trabalho, acho que foi pelo SESC, que vocês deram uma oficina, mas vocês também fizeram uma intervenção com um manifesto. Este manifesto tem muito de tudo que você falou, de quebrar as hierarquias entre os espaços, circuito da arte, museus e público, um trabalho que não é feito para o mercado, para o lucro, e sim para afetar a sociedade. São vários pontos e esse manifesto é muito bonito. Como que ele foi feito? Me fala um pouco sobre ele.

L.R.: Bom, ele foi lido no Circuito de Arte SESC14. Foram três semanas de trabalho, três dias por semana: sexta, sábado e domingo. Foram dois grupos do *Dulcinéia* que participaram de circuitos diferentes. Então foram dezoito oficinas e dezoito ocasiões em que este manifesto foi lido. O manifesto foi discutido com as catadoras, mas quem o redigiu fui eu. A leitura do manifesto durante o circuito foi muito legal. Um de nós usava um megafone, chamava os participantes para as oficinas, brincava e fazia a leitura do livrinho que íamos montar. E essas voltas pela praça com a leitura do manifesto foram por nossa conta, sem muita permissão. Sempre damos um jeito de fazer valer o que pensamos e o que queremos passar. Às vezes entramos em um pequeno confronto. (risos) Sem confronto eu acho melhor, mas não que isso me intimide muito, não.

P.B.: Qual foi a maior conquista do *Dulcinéia Catadora*?

L.R.: Conquista? Eu nunca pensei nisso, "conquista"? Não sei se eu queria conquistar alguma coisa ou se alguém do grupo queria conquistar alguma coisa. Talvez a pergunta seja aonde a gente queria chegar? Também nunca pensei nisso! Eu nunca pensei nestes termos. Uma vez perguntaram se queríamos crescer, se tínhamos perspectiva para o futuro. E eu respondi que não, que não tínhamos ideia nenhuma, que estávamos fincados com o pé no presente e que a perspectiva de crescimento é uma coisa ligada ao neoliberalismo, entendeu? Então eu prefiro não crescer, prefiro que o grupo se pulverize, que a ideia se pulverize. Essa ideia de crescimento e de olhar para o futuro é muito estranha para o *Dulcinéia*, e de conquista também é estranha.

P.B.: Entendi, conquista é muito colonial, né?

L.R.: É (risos)

P.B.: Talvez de acontecimento?

---

14 Realizado em 18 cidades do interior de São Paulo.





Figura 1: Intervenção na Praça Oswaldo Cruz com o material usado na ocupação na Casa das Rosas, São Paulo 2009. Disponível em <http://www.dulcineiacatadora.com.br/projetos-intervencoes-exposicoes-projects-interventions-exhibitions-1/Ocupacao-Praca-Oswaldo-Cruz> Último acesso 2/03/2022

L.R.: É, eu acho que existiu uma luta sempre, no sentido de que as pessoas respeitassem o trabalho. Isso sempre existiu. Porque começamos o *Dulcinéia* na Bienal que acabou sendo chamada, por algumas pessoas, de Bienal das ONGS. Enfim, houve muitas críticas. O pensamento da Lisette Lagnado, curadora da 27ª Bienal de São Paulo, era basicamente de contemplar projetos artísticos colaborativos e foi mal interpretado por uma parte do circuito. Eu me senti muito sozinha, muito criticada. As pessoas encontravam comigo e diziam “Quando é que você vai voltar a fazer o seu trabalho?”, não que eu tivesse uma grande carreira, mas eu tinha algumas coisas feitas. Então eu dizia “Estou fazendo um trabalho, só não estou fazendo o meu trabalho individual e o fazer coletivo para mim é mais importante”. Isso me incomodava e depois de alguns anos de luta as pessoas passaram a respeitar o *Dulcinéia Catadora*. Acreditava em fazer um trabalho transitório e coletivo. Transitoriedade é uma palavra-chave. E tem uma coerência muito grande até com a vida da maioria das participantes, as catadoras vivem o hoje, elas vivem para batalhar a sobrevivência dia-a-dia. Esta perspectiva de um futuro muito distante é para outros segmentos que tem uma vida muito estável, então podem pensar em fazer muitos planos para o futuro. *Dulcinéia* não se associa a esta visão de mundo. O hoje é o mais importante para nós.

P.B.: E hoje, que estamos com todas estas questões políticas, sociais e sanitárias, como é que está o projeto?

L.R.: Está horrível, nós tivemos que parar. A cooperativa ficou fechada um tempão, eu estou em isolamento e faz um ano. A gente não sabia quando começou, quanto tempo iria durar isso. Não tinha ideia. A expectativa era que em maio/junho do ano passado (2020) melhoraria e a coisa foi se arrastando. Em setembro a cooperativa reabriu, mas sempre com muitos cuidados e está funcionando meio a portas fechadas. Tínhamos projeto para o ano passado, de vários lançamentos de autoras, que eu acho que é uma falha do nosso trabalho, que tem muitos autores homens e temos que batalhar para publicar mais mulheres. Nós só conseguimos lançar dois livrinhos na feira Miolo(s) que foi virtual. Eu não vejo sentido no projeto fazer lançamento virtual. Acho que nosso trabalho é muito voltado para o contato, as trocas, os encontros e o virtual não orna muito com o *Dulcinéia*. Então eu optei por não fazer e as meninas também. Elas tinham escolhido fazer um livro de pensamentos de um rapper que é amigo delas e nós deixamos os livros prontos lá na sala. Também o rapper parou de fazer shows. O *Dulcinéia* quase não existiu ano passado. Nós participamos de *lives*, de algumas coisas assim. O SESC São Paulo inclusive fez vários vídeos do *Dulcinéia*. Mas foi um ano perdido e é isso, uma angústia danada. Estou esperando a vacina, mas já estamos esperando esta terceira onda que pode ser que venha daqui dois meses. Parece que nunca acaba. Estou pensando em possibilidades de trabalhar na plataforma virtual, envolvendo trocas entre as meninas e eu. Estou bolando este projeto, mas é difícil.

P.B.: Talvez este seja o momento de maior dificuldade que o projeto já se encontrou?



Figura 2: Vista da exposição *O Abrigo e o Terreno*, MAR. Disponível em <http://www.dulcineiacatadora.com.br/projetos-intervencoes-exposicoes-projects-interventions-exhibitions-1/O-Abrigo-e-O-Terreno-Shelter-and-Land> Último acesso 2/03/2022.

L.R.: Com certeza, com certeza. Eu nunca encarei nada como dificuldade. A dificuldade era diária, sempre no sentido de batalharmos nas vendas pra garantir uma complementação de renda. As catadoras precisam disso e elas não vem a continuidade do projeto sem isso. É um dado fundamental para elas. Sempre foi uma batalha neste sentido, uma luta que muitas vezes eu enfrentei. Sempre fui a pessoa que mais se empenhou para garantir a continuidade do projeto, o que significa conversar com autores, estar em contato com organizadores de feiras e ver formas de lançamento que possibilitem a venda dos livros, atender e finalizar os projetos para enviar para instituições culturais, prefeituras e museus. Sempre foi uma batalha neste sentido. Na verdade, conto com isso como parte do trabalho, mas nunca houve uma dificuldade tão grande, sempre deu para o coletivo manter atividades regulares. Às vezes, lógico, a renda gerada era menor, mas depois se compensava numa série de oficinas. (Figura 3) Mas parar de uma vez, não poder sair de casa, não poder se reunir, não poder dar oficina, a pandemia foi uma coisa que arrasou, arrasou mesmo o trabalho.

P.B.: E após a pandemia, o que vocês pretendem fazer?

L.R.: É difícil pensar. Está tudo muito instável para se imaginar um cenário, prefiro não fazer projeção.

P.B.: E Lúcia, onde foi a primeira sede do *Dulcinéia*?

L.R.: O *Dulcinéia* começou lá na Bienal, 2007, e foi para o CATASAMPA15 que é na Rua São Paulo, muito perto de onde funciona a cooperativa, mas depois de alguns meses tivemos que ir para o fundo de um brechó na Moóca e ficamos lá alguns meses. Daí, Gilberto Dimenstein<sup>16</sup>, idealizador do Aprendiz<sup>17</sup>, ligou para mim, porque soube de um lançamento, conversamos sobre o *Dulcinéia* e ele me perguntou “Do que você precisa para continuar o seu projeto?” Eu respondi “Eu preciso de um espaço”. Ele disse, então você liga para tal fulana que o espaço será arrumado para você. Conseguimos um espaço dentro do Aprendiz. Eles tinham, como objetivo, estimular projetos culturais do bairro, então entramos nessa brecha. Sempre deixei muito claro que não queríamos nenhum apoio financeiro, porque *Dulcinéia* é independente. E foi assim. Agora, ter um espaço para ficar, ter um teto ajudou, com certeza. E mantivemos a independência, funcionamos do jeito que queríamos. Não é muito fácil você se propor a gerar renda. Depois mudamos para a cooperativa e lá estamos desde 2010. E como o pessoal já estava ligado a Cooper Glicério, então a gente foi trabalhar dentro da cooperativa. A princípio teve até uma proposta de itinerância, eu cheguei a escrever isso, que era ir de uma cooperativa para outra, das meninas catadoras irem multiplicando esta prática para outras cooperativas, mas acabou não se concretizando, o que foi uma pena. catadoras irem multiplicando esta prática para outras cooperativas, mas acabou não se concretizando, o que foi uma pena.

---

15 A Rede Cata Sampa é formada por 22 cooperativas e associações de catadores de materiais recicláveis. Para saber mais acesse: <http://catasampa.org/> Último acesso 2/03/2022.

16 Gilberto Dimenstein (São Paulo, 28 de agosto de 1956 – São Paulo, 29 de maio de 2020) foi um escritor e jornalista brasileiro.

17 A Cidade Escola Aprendiz é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) em São Paulo. Para saber mais acesse: <https://www.cidadeescolaaprendiz.org.br/> Último acesso 2/03/2022.



Figura 3: Oficina com catadoras da ASNOV em Garanhuns, Pernambuco, 2012. Lúcia Rosa ao centro com blusa preta ministrando a oficina. Disponível em <http://www.dulcineiacatadora.com.br/Oficinas> Último acesso 2/03/2022.

P.B.: A Cooper Glicério fica ao lado do Marco Zero da cidade de São Paulo, da Catedral da Sé. Você percebe a presença deste centro histórico cruzando o Dulcinéia? Sente uma relação deste espaço com *Dulcinéia*?

L.R.: A situação e a localização da Cooper Glicério tem tudo a ver. É importantíssimo estar lá. Você está num espaço urbano, literalmente você está debaixo de um viaduto, é um lugar da cidade que abriga muitas contradições, são muitos excluídos que estão lá. O Marco Zero, inclusive, é um dormitório a céu aberto e ao mesmo tempo você tem a bolsa de valores lá perto. É uma contradição muito grande. Esse fato de você trabalhar lá reforça muito a batalha contra a invisibilidade. É fundamental isso. Você tem um segmento todo que vive lá, junto com tudo isso, com bancos, com bolsa de valores, e inclusive com a sede da prefeitura lá perto. Então você tem o poder político e econômico, o Fórum e a população sem teto, os catadores. É tudo muito forte isso. Então acho que é importante, é muito significativo estarmos lá. Já me perguntaram isso, me perguntaram até o porque de estar dentro de uma cooperativa, até fazendo alusão à falta de higiene, aos problemas de saúde que um espaço daquele apresenta. Realmente é um espaço insalubre, mas eu não vejo sentido fazer livros com capas de papelão e estar em um espaço bonitinho higienizado. É muito fake, muito fora do propósito. É importante estar naquele lugar e tornar visível aquele espaço, aqueles trabalhadores, tornar as diferenças visíveis. (Figura 4).

P.B.: Levar as pessoas para visitarem o espaço.

L.R.: Sim! Tem muito isso, inclusive o pessoal lá está *super* acostumado com as visitas. A primeira coisa que fazemos quando pensamos em trabalhar com um artista é convidá-lo a fazer uma visita à cooperativa para depois fazer uma proposta. Escolhemos artistas que não têm aquele viés muito formal, muito higienizado. (risos) Proporcionar esses encontros é importante, é fundamental. Tanto quanto proporcionar a “ocupação” que o coletivo vai fazendo de espaços da cidade. Por isso é muito importante a gente participar de feiras, por exemplo, pois é uma forma dos catadores estarem em outros espaços. Tanto é que o trabalho que a gente fez no SESC Pompéia foi uma ocupação que foi chamada Aqui que era isso, “O que era aquele ‘aqui’ para a gente?”. Era “Estamos aqui!”.

P.B.: Lúcia, você falou que os livros “são transitórios” e *Dulcinéia* também é transitório, né? Quando vocês montaram a ocupação no SESC Pompéia e a nomearam de *Aqui*, você diz “estamos aqui”. Agora com este projeto com o Alex vocês foram para a Inglaterra, para outro continente, como é que foi este estar “ali” para as catadoras?

L.R.: Para elas foi uma COISA, elas sempre se referem à viagem como uma das coisas mais importantes que aconteceu na vida delas. E reconheço que foi mesmo. Você imagina uma catadora que tem um universo tão limitado, porque as condições econômicas acabam cerceando tudo e de repente voar, literalmente voar, para outra parte do mundo. Para um espaço que elas desconheciam, que elas viram alguma imagem na televisão. E sentir o reconhecimento do trabalho, ver o seu trabalho em um espaço onde elas nem imaginavam nunca estar, ver o seu trabalho respeitado. Realmente é algo que elas se reportam como uma das principais coisas que aconteceu na vida delas. Muda a autoestima, a autoconfiança, foi importante. Fomos para a Europa, batemos na porta dos colonizadores, a nossa formação é eurocêntrica. Há muitas questões aí para se pensar, mas elas não têm uma crítica tão grande quanto a isso. Converso sobre isso com elas, mas eu vejo um negacionismo na postura delas. Talvez, para se aceitarem elas negam, muitas vezes, o racismo, o preconceito, a falta de oportunidade que elas têm como mulheres negras pobres. A dor é muito grande para se enfrentar, então essas questões são negadas por elas. Uma vez, tínhamos que escolher textos para apresentar em um evento. Eu separei alguns de nossos livros. Peguei, por exemplo, Marcelino Freire e li um conto que falava de uma catadora. Depois, li um pedaço da peça *Homens de papel*, que fala de catadores, mas era um trecho bastante violento, em que os catadores viviam juntos e havia uma cena de tentativa de estupro de um catador tendo como vítima uma menor, filha de outro catador. Em seguida conversamos. E elas não conseguiram



Figura 4: Maria Aparecida Dias da Costa e Andreia Ribeiro Emboava, Coopamare, 2018. Disponível em <http://cartonerapublishing.com/dulcineia-catadora-sao-paulo-books-workshops-and-events/> Último acesso 2/03/2022.

nem comentar, quase nem conseguiram ouvir o trecho da peça do Plínio Marcos. É muito difícil você falar ou mesmo ler sobre a própria realidade, a dor é muito grande. Muitas vezes elas negam essa condição, o preconceito. É isso, é bem complicado. Então, para viajar e ir para um outro país, acho que elas têm que passar por um viés mais racional e pensar “Eu sou legal, eu sou muito boa, eu estou conquistando todas, para usar uma palavra que você usou, e eu estou aqui”. Senão elas nem viajariam, eu acho. Senão elas não ficariam tão felizes. Na verdade estar lá foi um reconhecimento, sim! Você estar lá com os livros na Biblioteca de Londres e de Cambridge, claro que é um reconhecimento. Mas é um evento em meio a um mar de preconceito que existe, em meio a uma vida toda que está mergulhada nessas questões de exclusão. É uma situação muito complexa.

P.B.: Sim. E pensando nesta vontade de publicar mais artistas e escritoras mulheres, você chegaram a ler Carolina de Jesus?

L.R.: Sim, sim. Quando elas foram solicitadas a escrever algo para o livro *Cartoneras em Tradução*, eu levei o *Quarto de despejo* e li vários trechos para elas, como um estímulo, porque elas não têm essa familiaridade com a escrita. E a Maria, inclusive, foi convidada este ano para uma *live* e retomou a leitura de *Quarto de despejo* para se preparar para o evento. É bacana, foi uma leitura importante.

P.B.: Estava lembrando deste trabalho, quando elas escrevem sobre elas, se não me engano a Andreia fala “Eu sou uma mulher preta, pobre e catadora, meus pais eram catadores, vim de uma família de catadores”.

L.R.: É importante a partir das leituras e discussões que fizemos, acho que ela acabou ampliando e inserindo no discurso dela isso que é tão doído para ela falar “Eu sou negra, pobre, catadora”. Foram conversas difíceis, mas serviram para romper com a negação delas. Foi a primeira vez que eu vi uma delas se apresentar assim, incluindo “mulher, negra, catadora e pobre”, porque existe mesmo a postura de negação. É muito difícil você falar isso, é muita coisa para um pessoa enfrentar.

P.B.: Acho que este é o grande trabalho da *Dulcinéia*, né? Claro que tem esta parte essencial que é gerar renda, mas esta transformação que age na subjetividade das catadoras é imensurável.

L.R.: Ah sim! O gerar renda faz parte da luta diária pela sobrevivência, de lutar para comer. Agora, essa possibilidade da arte como transformadora é uma coisa que se vai conseguindo ao longo de muito tempo, não acontece de um dia para o outro. Acaba contribuindo para o “amadurecimento” delas e é por isso que na verdade o projeto tem um peso considerável na vida de cada uma das participantes.

P.B.: Então a permanência também é um fator bem importante para o *Dulcinéia*?

L.R.: Por permanência você quer dizer o trabalho por um tempo mais longo, né? Veja bem, quando você trabalha com pessoas e o projeto tem como objetivo essa convivência, quando a tônica do projeto é essa e não o produto livro, você tem que pensar no desenvolvimento do trabalho num tempo mais estendido, senão é impossível, ninguém faz mágica. Essas questões que são discutidas, vem à tona, estão sujeitas a elaboração por parte de cada integrante e isso demanda um tempo. O importante é que aconteçam mudanças, que elas e cada uma de nós mude as suas perspectivas, as posições diante da vida.

P.B.: E se você fosse dar um conselho para uma pessoa que tem vontade de trabalhar com arte de forma semelhante ao *Dulcinéia*, qual o conselho que você daria, com toda essa experiência que você tem?

L.R.: Olha, até escrevi um texto sobre isso uma vez que me pediram. Eram tantos os conselhos (risos), o texto é um pouco longo. Foi para pessoas que tem o interesse em fazer um projeto artístico colaborativo. A primeira coisa é aceitar que um projeto não acontece de uma hora para outra. É preciso dispor de tempo. A aproximação com a comunidade é a maior dificuldade, porque, por exemplo, eu não tenho este pertencimento da comunidade. Para



existir respeito mútuo e para se estabelecer a confiança, você primeiro tem que pensar que este trabalho será feito ao longo de muito tempo. Uma coisa é essa, pensar que é um projeto a longo prazo. Outro conselho é não se aproximar da comunidade com um projeto pronto. Este é um olhar absolutamente equivocado. Para fazer um trabalho colaborativo, você deve chegar com uma ideia e discutir essa ideia, ouvir a comunidade. Por exemplo, quando fomos fazer o trabalho no MAR, marcamos muitas conversas e ouvimos muito as pessoas falarem do problema da remoção. Então, o projeto vai tomando forma na medida em que as conversas vão seguindo. Também no caso do trabalho com as imigrantes, eu cheguei com muitas cartas debaixo da manga, mas elas tinham uma necessidade absurda de falar e eu entendi que elas queriam falar sobre a realidade delas. Todas tinham o dia 8 de março, Dia Internacional da Mulher, como uma data importante. Foi aí que eu sugeri um formato de livro que vira um cartaz e fomos construindo cada texto, conversando e cada uma acabou redigindo um texto. E elas usaram o cartaz na marcha do dia 8 de março. Imagina, se você chega com um projeto fechado nada acontece, nada de significativo acontece. Essas são coisas básicas, muito básicas.

## Sobre a autora

**Paula Borghi** é curadora e mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa em Crítica e História da Arte pela UFRJ. Sua pesquisa é voltada para ações que trabalham com arte e sociedade, colaborando em projetos que estendem a prática artística à política e que operam em comunidades e projetos sociais. Foi curadora adjunta da 11ª Bienal do Mercosul, curadora convidada do Centro Cultural Hellerau no Projeto Brasil em Dresden, assistente curatorial da 12ª Bienal de La Havana e curadora da Residência Artística do Red Bull Station em São Paulo. Desde 2020 trabalha com o projeto Potência Ativa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0047222225476106>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0903-5774>

Recebido em: 17-06-2021 / Aprovado em: 10-03-2022

## Como citar

Borghi, Paula (2022). Dulcinéia Catadora: uma entrevista com Lúcia Rosa. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 89-103, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-61714>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# ARTIGOS



# Cordão da Mentira e seus 10 anos de rua

Cordão da Mentira and its 10 years on the streets

THIAGO B. MENDONÇA

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

GUSTAVO ASSANO

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

|

## RESUMO

Há dez anos um estranho ato “carnavalesco” tomava as ruas de São Paulo no 1º de Abril. O Cordão da Mentira criou uma nova forma de ocupação das ruas, juntando o desfile com sambas engajados, intervenções teatrais e performances, mudança de nomes em placas de rua, e homenagens a militantes do passado e do presente. O eixo central desta manifestação é o terror de Estado no Brasil e suas manifestações na ditadura e no período democrático.

## PALAVRAS-CHAVE

Intervenção, ato, desfile, escracho, samba

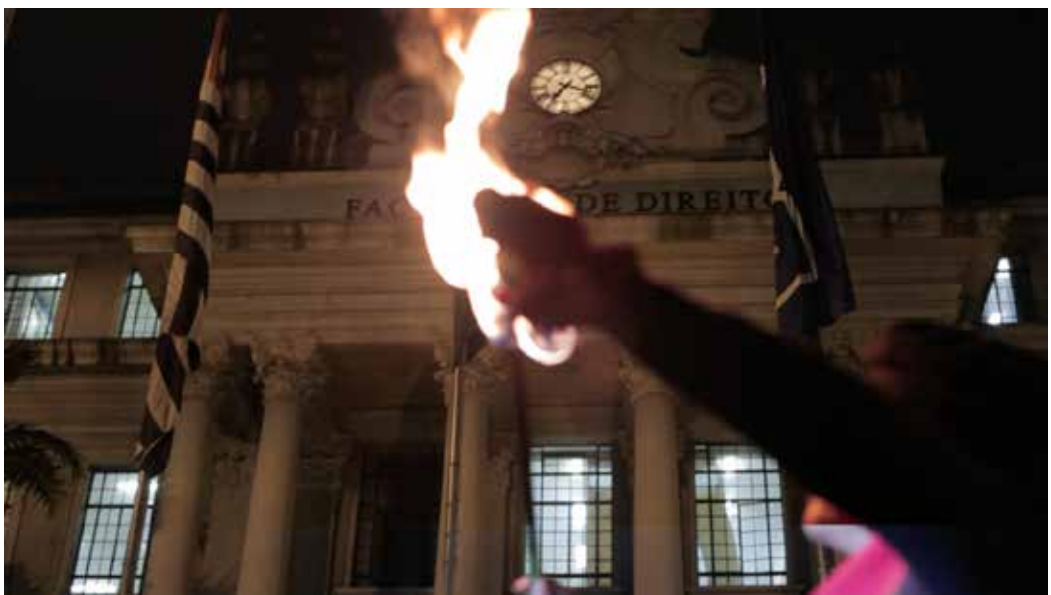
## SUMMARY

Ten years ago a strange “carnavalesque” act took over the streets of São Paulo on April 1st. Cordão da Mentira created a new form of occupation of the streets, joining the parade with committed sambas, theatrical interventions and performances, changing the names of street signs, and paying homage to past and present political militants. The central axis of this manifestation is the State Terror in Brazil and its manifestations during the dictatorship and the democratic period.

## KEYWORDS

Intervention, act, parade, *escracho*, samba

As fotografias são de autoria coletiva do Cordão da Mentira. Dentre as pessoas presentes nas fotos destacam-se Vera Lúcia Gonzaga das Mães de Maio (p.6), Alípio Freire (p.10), os compositores Renato Martins e Selito SD (p.15) e Débora Maria Silva - Mães de Maio (p.15). Colaboraram nas fotografias André Moncaio, Ronaldo Dimer, Cleisson Vidal, Leandro Safatle, Bruno Mello Castanho, Marco Escrivão, Thiago B. Mendonça, Caio Castor e Adriana Barbosa. (Nota da Revista).



“mente  
ainda é uma saída  
é uma hipótese da vida  
mente”

No dia 1º de abril de 2012 tomava as ruas do centro de São Paulo pela primeira vez um estranho ato carnavalesco. Com uma liturgia própria, caminhando entre a solenidade e o escraço, o Cordão da Mentira estabelecia um novo ritual, de difícil assimilação para a esquerda institucionalizada. Bagunçado demais para um ato, solene demais para bloco de foliões, provocador demais para alguns, radical de menos para outros.

A configuração que o formava parecia pouco crível: militantes históricos, juventude “vida-loca”, intelectuais distintos, sambistas boêmios, grupos teatrais, movimentos de moradia e movimentos de familiares de vítimas de violência de Estado do passado e do presente: costurando essa barafunda, a dramaturgia do desfile mergulhava em uma geografia crítica da cidade, onde alternavam-se homenagens a espaços em que lutadores sociais um dia tombaram e escrachos cênicos a espaços que apoiavam ou eram centrais para fundamentar a violência institucional.

“...para de mentir canalha  
para admitir a “falha”  
para de omitir que a dita foi dura demais  
para de fingir que é justa  
para de fugir do Ustra  
para difundir a farsa impressa nos jornais”  
(Frevo da Falha, de Everaldo F. Silva e Douglas Germano)

“na mais descarada e tirana ironia  
se vangloria o jornal: “matamos poucos!”  
e os suínos velhos replicam novos porcos  
que geram novas mortes desses novos dias  
e não sumiram as marcas fundas, cicatrizes  
e ouvirás toda a verdade e ela dói  
pois todo mundo aqui é órfão de um herói  
feito ausente por cães vis, cruéis juízes”  
(Novos Porcos, de Selito SD e Thiago B. Mendonça)

O sentido do Cordão desde seu primeiro desfile e escraço foi denunciar os crimes de Estado do passado e do presente, traçando pontos de continuidade entre a ditadura e o que chamávamos de democratura, ou democracia dos massacres, estabelecida no nosso moroso e nunca aprofundado processo de transição. Aliás, após mais de trinta anos do início da democratização<sup>1</sup>, ainda falamos em terminar um processo de transição inacabada em relação à

---

<sup>1</sup> Usamos aqui a expressão democratização no lugar da mais corrente redemocratização por não considerarmos propriamente democrático o período anterior à 1964. O Brasil vivia um processo de democratização ainda embrionário e repleto de →

ditadura que, segundo a história oficial, durou 21 anos. Não seria essa transição sem fim uma outra mentira, ao ocultar a verdade de que nossos governos pretensamente democráticos convivem muito bem com os aparatos autoritários do Estado brasileiro?

As ideias materializadas nos desfiles e carnavalescos buscam provocar no público inquietações, reflexões e sentimentos suscitados por intensos debates, desdobrados ao longo dos dez anos do Cordão, com a colaboração de inúmeros ativistas e artistas, representantes de diferentes formas de militância e orientação política. Essa prática heterogênea de reflexão impediu qualquer forma de instrumentalização que descaracterizasse o sentido de combatividade dos atos. O Cordão jamais serviu a uma tendência política específica e nunca se restringiu a uma franja desta ou daquela força organizativa dos campos de luta da cidade. Jamais se apresentou como evento de agenda cultural oficial, nem serviu de palanque da política institucional. Esta “inutilidade” do Cordão é, em muitos sentidos, fonte de sua força e capacidade de atração. O critério de unidade das diversas cabeças e vozes que exercem a imaginação criativa deste movimento é a procura por apontar as mentiras da ordem presente a partir de inquietações comuns, buscando a almejada “coragem de dizer a verdade”, tal qual formulada por Bertold Brecht em um texto clássico.

“...você aí  
vendo o circo passar na janela  
a versão corrompida na tela  
não convence o coração  
diz aí  
não ouviu falar em Mariguella?...  
nunca entrou numa favela?...  
prefere não dar opinião  
é melhor começar a pensar  
numa nova saída  
naquele moleque sem lar  
nos trabalhadores sem terra  
minha gente sofrida”  
(Camarada Lampião, de Renato Martins e Roberto Didio)

O primeiro desfile teve como tema “Quando vai acabar a ditadura civil-militar?” A provocação do título pressupunha que a ditadura não havia terminado, pois suas estruturas seguiam vivas em nosso cotidiano. Nossas madrinhas e linhas de frente no desfile eram (e sempre serão) as Mães de Maio, movimento de familiares de vítimas da violência do Estado surgido em maio de 2006. Neste período a polícia, em revide aos ataques que sofreu do grupo criminoso PCC, matou aleatoriamente mais de 500 jovens em regiões periféricas de diversas cidades de São Paulo em um espaço de uma semana, em um dos maiores massacres urbanos de nossa história. A presença das mães na organização do Cordão foi de vital importância para mergulharmos em uma reflexão profunda sobre a violência de Estado no Brasil.

---

contradições naquele momento. É justamente este processo que é interrompido pela ditadura. Após a ditadura se constitui um novo processo de democratização, muito distante do anterior, inclusive abandonando o caráter mais transformador de sua feição reformista.



“mente  
espalha essa fama  
me chama de meu amor  
constantemente  
no meio de toda gente e a sós  
entre nós dois mente”

O que pouca gente sabe é que a reflexão que deu origem ao Cordão não surgiu da academia, mas sim do samba. Foi uma rusga de sambistas, frequentadores do “Samba da Vela” que deu origem ao movimento. Tudo começou quando, em uma noite de segunda-feira, uma ex-presa política reconheceu integrando aquela roda de samba um de seus ex-torturadores, Pachequinho, antigo funcionário do DOPS e leal seguidor do deplorável delegado Sérgio Fleury Paranhos. A velha militante passou mal e, ao ser socorrida, contou o motivo de seu súbito nervosismo. Não era fácil encarar novamente o seu outrora carrasco.

“e após fartos gritos a boca se cala  
com zunir da bala que o alvo atingiu  
foram os malditos, com armas em riste  
na cena mais triste que o olho já viu  
como não bastasse, indignidade  
cruzou a cidade "arrastada no chão  
é a negra face, vexada, pra vala  
deixando a senzala, voltou pro porão  
em dias de guerra é assim  
desde o fim da escravidão  
em dias de guerra é assim  
desde o fim da escravidão”  
(Dias de guerra, de Fábio Goulart e Maurinho de Jesus)



A história indignou parte dos frequentadores e criou um racha no movimento. Pachequinho seguiu até sua morte como integrante do Samba da Vela, com apoio dos principais integrantes e com direito a homenagens póstumas. Como a maioria dos facinoras brasileiros, não foi incomodado em vida. Mas uma parte dos sambistas da Vela se afastaram do espaço em definitivo. Alguns deles convocaram uma reunião com outros sambistas paulistanos para organizar um ato. A princípio pensou-se em encenar uma peça<sup>2</sup>, mas logo surgiu a ideia de construir algo no meio do caminho entre uma procissão, teatro de rua e bloco carnavalesco.

As discussões foram crescendo e grupos teatrais, artistas e militantes das mais diversas vertentes e filiações se aproximaram. A chegada de diversas companhias do movimento de teatro de grupo de São Paulo também foram fundamentais para a caracterização cênica do desfile do Cordão (muitas delas inclusive encenavam na época peças que discutiam a ditadura e o terror de Estado no Brasil). Muito se discutiu (e se discute ainda hoje) sobre a necessidade do Cordão se descentralizar. Mas, ao final, o centro de São Paulo acabou sendo o lugar mais prático para os encontros de pessoas que vinham de regiões diversas, o meio do caminho. Entre conflitos intempestivos e bons encontros, selou-se uma aliança, formou-se um cordão, tecido em torno de convergências que surgiam no diálogo, geralmente realizados em mesa de botequins do centro de São Paulo (e como todo movimento heterogêneo, a existência do cordão gerou raxas, brigas, rompimentos e inimizades, mas também novas parceiras e irmandades inquebrantáveis).

“mente para dar um novo início  
ninguém liga sacrifício  
quando ele é o único meio”

---

<sup>2</sup> Um dos personagens da peça era o Chapecózinho da Vela, um torturador que acendia uma vela quando começava a torturar e só parava quando a vela apagava. Qualquer semelhança com o rito que ocorria no samba da vela e com seu ilustre frequentador talvez seja uma mera coincidência. Entre os sambistas presentes nesta primeira reunião encontravam-se alguns dos que formariam o seu núcleo duro da ala de compositores: Selito SD, Renato Martins, Everaldo F. Silva, Fabio Goulart e Roberto Didio.





O cordão se transformou com o tempo, e o tempo transformou o Cordão. Se nasceu denunciando o passado que nos assombrava, e que fora tão timidamente enfrentado pelas esquerdas após a democratização, hoje ele reage fragilizado à tomada de poder por uma miríade de expressões da extrema-direita: milicianos, militares, neopetencostais, negacionistas e viúvas dos porões da ditadura das mais diversas vertentes. A caricatura que traçávamos como blague se tornou crônica política. Nos últimos anos, com a pandemia, ainda perdemos as ruas, nosso espaço natural de encontro, e assistimos alguns de nossos mais queridos integrantes partirem. Entre eles o ex-presos político Alípio Freire, um mestre, a quem ainda devemos um tributo à altura.

Neste aniversário de dez anos de Cordão, o cenário político complexo e a dinâmica histórica regressiva são um desafio à nossa capacidade reflexiva e nos coloca novos desafios políticos e estéticos. A relação entre verdade e mentira organizada em nossos desfiles precisa colocar-se à altura de nosso tempo. A tomada da rua como deboche à suposta normalidade democrática encontrou seu limite quando a extrema-direita radicalizada tomou o poder e impôs ao país um novo patamar de autoritarismo e mentiras (embustes que englobam a reconstrução mítica do golpe de 1964 e a heroicização de seus torturadores, passando por uma suposta conspiração de indígenas com ONGs estrangeiras para a internacionalização da Amazônia, chegando ao contemporâneo combate às vacinas). O desafio de enfrentar este novo regime radical de mentiras se impõe. No entanto, o aprendizado de uma década de Cordão da Mentira nos ensina que a resposta não pode ser nunca a substituição de uma mentira por outra. A verdade do sofrimento real acumulado, a verdade implacável e inegável dos exterminados e extermináveis que atravessaram os governos ao longo da história recente, nos mostra que o reverso da barbárie não é a restituição de uma “época de ouro” pós-abertura ou uma volta redentora aos anos Lula. Nem o mais empedernido otimista acredita que a queda de Bolsonaro corresponde ao fim das diversas modalidades de extermínio disseminadas pelo Estado brasileiro.

“eu já falei que não quero mais vingança  
a guerra que eu quero é das almas dos meninos  
o fogo que arda e incendeia o rico imundo  
e ilumine com sua chama um novo mundo  
que em algazarra os guris assassinados  
possam voltar e cantar os chacinados  
que nosso sangue escreva nova história  
e ocupe o esquecimento com memória”  
(Mãe de Maio, de Everaldo F. Silva, Selito SD e Thiago B. Mendonça)

A tragédia que vivemos pode ser o início de um novo pesadelo ou o fim de uma temporalidade mais longa e que acreditávamos derrotada, pois somos “um país feito num só golpe”, parafraseando o filósofo Paulo Eduardo Arantes. O que deveria estar em disputa: romper com o ciclo iniciado pela ditadura, lutar pela derrocada de um projeto vitorioso de modernização conservadora fundamentada na concentração de renda, sustentado por uma máquina profissional de extermínio dos “indesejáveis”.

Buscaremos um outro projeto, crítico ao modelo que hoje impera? Que repense nossa relação com o consumo, que enfrente a questão ambiental, que distribua renda e direitos e desmonte a lógica de execução sumária consolidada após o golpe? Ao que tudo indica, ao menos no curto prazo, não. Seguiremos o caminho conciliatório traçado por todos governantes desde o fim da ditadura. E, se assim o fizermos (e infelizmente nada aponta outro horizonte), talvez selemos nossa derrota, e até mesmo a mentira se tornará desnecessária, pois já não haverá espaço para dissidência. Mas, ao contrário do pragmatismo vigente, o sonho é livre, e nada impede que almejemos o que hoje nos parece impossível. Nossa matéria fundamental é a imaginação, devaneios articulados em letras de samba escritos por mãos calejadas, desejos que pulsam mesmo quando a realidade dita que não há caminhos. Para os que sonham, para os que precisam sonhar outro mundo, há ainda a vereda de dizer a verdade e denunciar a mentira, nada mais, nada menos. É este o compromisso que o Cordão da Mentira conseguiu transformar em tradição, ainda que jovem.

“...comuna e coluna postadas bem perto  
lá da barricada já fiz o que pude  
com tripa de mico e bolinha gude  
por entre os escudos achei descoberto  
grosso supercílio que deixei aberto  
montado em exemplo de gente da gente  
não mais me abala a mais cruel cena  
nem mais uma bala fará com qu’eu tema  
seja de borracha, seja de chumbo quente...  
por entre os escudos eu miro um temente”

(Batalha final d’um bravo brigante, de Serginho Poeta, Everaldo F. Silva e Selito SD)

“...e aí quando esse dia chegar  
meu povo enfim, despertar  
num levante triunfal  
é que quer o ver  
onde é que vai se esconder  
quem nos causou tanto mal  
o medo vai trocar de lado  
quando sentir consternado  
a força da voz geral  
em lugar de abatimento  
sonho no semblante  
sem rancor sem desespero  
o nosso olhar adiante  
quem da ilusão ao desalento  
resistindo forja o tempo, inflama  
traz do suor o argumento  
da geral, a voz, a vida, a chama”  
(Voz Geral, de Renato Martins e Everaldo F. Silva)

Eis a contradição do Cordão da Mentira: talvez Bolsonaro com todas as gazopas seja a verdade de nossa ruína. O fim da ditadura e suas barbáries não se converteu em seu inverso. A democracia dos massacres é o espelho invertido da esquerda punitivista, que faz ode ao consumo e ao empreendedorismo. Uma esquerda que convive com massacres, que brinca com empresários e seus bancos imobiliários e que celebra o latifúndio. Uma esquerda que é o pai dos pobres e a mãe dos ricos. Uma esquerda que ao se deparar com a extrema-direita e sua destruição não criadora, se converte em paladina da ordem e do progresso. Bolsonaro é um bufão que não cora com suas mentiras. Mas o que nós da esquerda conseguimos dizer ao presente? Conseguiremos dizer a verdade? Se o pior cego é aquele que não quer ver, não seria o pior mentiroso aquele que sem querer mentir, mente?

“pois na mentira, meu amor  
crer, eu não creio  
só pretendo que de tanto mentir  
repetir que me ama  
você mesma acabe crendo”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A canção que apresentamos nos intervalos do texto é o clássico “Mente”, de Eduardo Gudin e Paulo Vanzolini.







## Sobre os autores

**Thiago B. Mendonça** é diretor de cinema, roteirista e montador. Bacharel em Ciências Sociais e pós-graduando em Cinema na ECA USP. Recebeu por seus filmes mais de uma centena de prêmios em festivais nacionais e internacionais. Entre seus curtas estão “Minami em Close-up”, “A Guerra dos Gibis”, “Piove, il Film di Pio”, “O Canto da Lona”, “Entremundo”, “Procura-se Irenice”, “O Karaokê de Isadora” e “Belos Carnavais”. Seu 1o longa-metragem, “Jovens Infelizes ou Um Homem que Grita não é um Urso que Dança”, foi o vencedor da Mostra de Cinema de Tiradentes de 2016 e premiado em festivais em Portugal, Estados Unidos, México, Colômbia, Venezuela e Argentina. Seu segundo longa-metragem, “Um Filme de Cinema”, participou de alguns dos mais importantes festivais internacionais voltados para o público infantil. Dirigiu a série “Vozes da floresta”, sobre a Aliança dos povos da floresta, pela qual recebeu uma bolsa Pulitzer e a Série “50 grandes filmes brasileiros”, para a HBO. Trabalha como roteirista para importantes diretores da nova geração do cinema brasileiro, com destaque para sua parceria com Adirley Queirós, com quem colaborou em 4 filmes. Co-dirigiu trabalhos com Adirley, Zózimo Bulbul, entre outros diretores. Atua junto a grupos de teatro paulistanos como o Coletivo Comum e o Grupo Folias. Coordena junto à Rede Emancipa o Cinemancipa, escola popular de cinema, e ministra cursos de audiovisual em diversos espaços. Colabora com diversas publicações como crítico de cinema (Revista Época, Le Monde Diplomatique, Valor Econômico, entre outras).

**Gustavo Assano** é graduado em letras e jornalismo, mestre em filosofia, doutorando em teoria literária e literatura comparada na Universidade de São Paulo e investiga o teatro de São Paulo há mais de 10 anos.

Recebido em 05-02- 2022 – Aprovado em 25-03-2022

### Como citar:

Mendonça, Thiago B.; Assano, Gustavo (2022) Cordão da Mentira e seus 10 anos de rua. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 105-119, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-64551>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Habitar em deslocamento: experiências artísticas em percursos urbanos

Inhabiting in motion: artistic experiences in urban routes

TAMIRIS VAZ

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## RESUMO

Por meio de intervenções urbanas e caminhadas poéticas este artigo experimenta a cidade como território passível de habitações em movimento, por afectos que geram aprendizagens singulares. Exercita-se o que a cidade pode ser e o que podemos ser na cidade quando nos deslocamos artisticamente com ela. Volta-se para a saída, tomando o deslocamento como gesto de aprender a atuar no mundo e na vida. Propõe-se a criação de um plano de consistência capaz de agrupar heterogêneos para abrigar processos de criação alimentados pelo contato entre pessoas e ambientes. Com isso, habitar se torna ação de criar a si e ao mundo pela e com a arte.

## PALAVRAS-CHAVE

Caminhada, habitação, intervenção urbana.

## ABSTRACT

Through urban interventions and poetic walks, we think the city as a territory that is susceptible to acts of inhabiting in movement, through affects that generate singular ways of learning. We exercise what the city can be and what we can be in the city when we are artistically set in motion with it. We turn to the way out, taking displacement as a gesture of learning to act in the world and in life. We propose the creation of a consistency plan that is capable of grouping heterogeneities in order to shelter processes of creation that are fed by the contact between people and environments.

## KEYWORDS

Walking, inhabiting, urban intervention.

## 1. Ponto de Partida

Como o deslocamento nos ensina a habitar a cidade? Que paradas nos alimentam? Que potências de habitação localizamos em nossos percursos? Como pensar a cidade como território movente de experimentações artísticas?

A cidade é território de fluxos, de mudanças constantes. Distâncias e velocidades são usadas como parâmetro para nossas escolhas de moradia. Vivemos entre a casa e o trabalho, entre o trabalho e o restaurante, entre o supermercado e o estacionamento, entre ponto de partida e ponto de chegada. Mas o que pode acontecer quando nos propomos a pensar a habitação justamente pelo que acontece nos “entres” e não apenas nos pontos? O que se passa quando o interesse por estar no interior seguro e protegido se expande para a vontade de experimentar relações afectivas<sup>1</sup> que atravessam corpos e terrenos, conectando-os?

Pensar o habitar enquanto ação de viver, movimento de tornar nossos - mesmo que momentaneamente - os espaços que percorremos nos coloca em um exercício de presença, de conexão de nossos corpos com os terrenos atravessados. Tocamos os solos a cada passo, deixando-nos afectar por seus desníveis até o ponto de desejar paradas para desbravar o “entre” que povoa endereços pré-determinados.

Proponho aqui um pensamento sobre o caminhar como ato artístico cotidiano. Diferente da viagem, nascida por vezes de um desejo de mudança súbita, de uma aventura por terras estranhas, com a intensidade de um momento de suspensão. Pensemos, então, em habitações que não significam a acomodação, mas a permissão da parada, da marca singular que tira a neutralidade de um espaço público de qualquer um.

Pensemos, finalmente, na arte como potência poética do caminhar, promovendo pontos de encontro com o desconhecido, ou forjando estranhamentos no percurso familiar.

## 2. O Caminhar

O percurso, nos deslocamento urbanos, normalmente se torna obstáculo a ser mitigado: Ir pela sombra. Pegar um atalho.

E quando fazemos do próprio percurso nosso campo de interesse? E quando o ato de caminhar se faz território para o pensamento, independente de onde se chegue?

Solnit (2016) vê como objeto do caminhar “a maneira como investimos atos universais de significados particulares” (p. 20). Ela lembra que “o caminhar deu forma a sendas, estradas, rotas comerciais [...], modelou cidades e parques; produziu mapas, guia, equipamentos” (p. 20), ou seja, fez parte da história e constituição de nossas culturas e sociedades a partir de movimentos singulares. No ato de caminhar tornamo-nos o que somos ao mesmo tempo que traçamos possíveis existências para o mundo. Caminhar é ato de criação.

Caminhar é, ainda, uma possibilidade de ligar a sucessão fragmentada de ambientes internos que cotidianamente vamos atravessando: “o lar, o carro, a academia, o escritório, lojas” (SOLNIT, 2016, p. 28). Solnit nos lembra que, a pé, ambientes internos vão sendo habitados da mesma maneira e temporalidade que os externos. Vive-se o corpo por sensações não controladas e organizadas, o tempo nos toca na velocidade dos passos, submetendo nossos corpos às diferentes superfícies, relevos e ares.

---

1 O conceito de afecto, quando usado nessa grafia (com a letra c), é trazido como “seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE; GUATTARI: 1992, p. 194). Afectos, segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 194) “não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”.

Caminhar promove um rasgo no tempo, que não pode ter mais pressa do que a capacidade de nossos corpos; a lentidão faz parte de uma luta pela apropriação do “entre”, quando tudo converge pela eliminação dessa extensão que separa um ponto do outro, um papel do outro na movimentação da máquina social - em casa, esposa/mãe; no trabalho professora/funcionária. E o que somos quando estamos a caminhar? Seria esse o lugar que mais nos aproximaria da ideia de liberdade? Porque ainda não chegamos, porque já saímos do que até éramos. Caminhar é devir.

Frédéric Gros (2010) pensa o caminhar como liberdade suspensiva dos fardos significantes da vida – para colocar o corpo em movimento, não precisamos de quase nenhuma ferramenta. Desapegar-se das ilusões do indispensável, o que inclui desprender-se também da pressa. No caso da caminhada na cidade, que é o foco dessa escrita, vive-se um ciclo irregular, entrecortado tanto pelas atrações e fascínios quanto pelas multidões e trânsitos. Analisando a presença do *flâneur* (descrito por Baudelaire e popularizado por Benjamin), Gros (2010) enfatiza o caráter subversivo desse indivíduo que percorria as passagens parisienses do século XIX, imerso anonimamente nas multidões, produzindo outras velocidades, outras ocupações e outros consumos que não são da ordem capitalista, explorando a poesia das coisas urbanas.

Essa mudança de ritmo me parece um ponto crucial para a criação de outras relações com nossas passagens pelos ambientes da cidade. Talvez seja justamente nesses ritmos e velocidades que a arte encontra brechas de atuação, aproveitando as aberturas desses passos desritmados para suspender lógicas aparentes e gerar outros territórios de existência.

A intensidade da vivência é singular e inventiva, não cabe em um mapa de escalas numéricas. Por isso desejamos tanto caminhar por cidades novas, mesmo que tenhamos a possibilidade de reconhecer suas ruas muito mais rapidamente em um aplicativo de geolocalização. Caminhando criamos paisagem, modificamos dimensões e pesos que, em um mapa, são gerados por proporções matemáticas. Em nossas memórias e sensações certos locais e experiências adquirem muito mais relevância do que outros, de tal como que um mapa, em suas escalas, jamais daria conta de reproduzir.

A “habitação”, quando transpassa a ideia de adentrar arquiteturas, diz respeito à transformação simbólica dos espaços atravessados. Careri (2013) discute como essas transformações foram sendo exploradas por artistas ao longo do século XX, indo “da cidade banal do dadá à cidade entrópica de Smithson, passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas e pela lúdica e nômade dos situacionistas” (p. 28). Os processos desses artistas fazem com que a caminhada adquira potência de criação e problematização das formas de mundo. Caminhar se faz ato político e poético, de resistência e de existência, questionando estruturas dominantes na sociedade de consumo (inclusive do consumo de arte) e investindo em outras maneiras de produzir arte, pela integração de seus corpos nos territórios que atravessam. “Satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo” (CARERI, 2013, p. 27).

Na ação de percorrer os espaços produz-se o próprio percurso. A obra *A Line Made by Walking* (Uma linha traçada ao caminhar - tradução livre), de Richard Long (1967), que demarca uma linha no chão pela ação de ir e vir sobre um mesmo terreno repetidas vezes, nos faz lembrar como os caminhos se constituem na sociedade, no ir e vir de nossos corpos. Em alguns territórios ainda não totalmente delimitados pela urbanização voltada aos veículos automotores, é possível ver no chão batido, no desgaste das pedras, nas falhas da vegetação os rastros de movimentos e desvios gerados pelo caminhar.

Por um gesto corriqueiro de resultado simples, Solnit (2016) destaca como Long consegue trazer uma ambiguidade para sua produção, ao passo que não sabemos ao certo se nos deparamos com uma performance cuja linha é vestígio, com uma escultura que tem a fotografia como documento ou com uma fotografia que é a própria obra de arte. “Nos mapas, o itinerário da caminhada é desenhado para sugerir que caminhar é desenhar numa escala maior” (SOLNIT, p. 444). Pelo movimento, Long habita uma extensão, que só se faz ver pela insistência da continuidade. Talvez por esse motivo seja tão arriscado alinhar seu gesto com uma única linguagem artística. Parando o movimento, em pouco tempo essa marca se apagará, ao passo que sua habitação não se constitui por placas, limites ou muros, mas por ações. Como um animal territorial, a apropriação do espaço se dá na existência atualizada - pelo cheiro, pelo som, pelos vestígios efêmeros - renovada até o momento em que o território não mais corresponda aos desejos e necessidades de uma matilha.

Dessas passagens podem ser gerados marcações ou mapas, porém esses mapas nascem de um processo de “fundar o território que ele mesmo retrata” (VISCONTI, 2014, p. 77), revelando-se “instrumento para perder, mais do que para achar o caminho” (ibidem, p. 77). Não se trata, portanto, de criar realidades alternativas a partir de mapas (ou fotografias), mas de, pelo contrário, conectar-se à experiência imediata com os territórios. Em vez de utilizar mapas para guiar caminhadas, podemos pensar a caminhada como geradora de mapeamentos singulares e moventes, aproximando-nos da noção de cartografia como processo de criação.

As ações trazidas a seguir passam por esses exercícios de caminhar e habitar a cidade, buscando potências artísticas e educativas em experiências coletivas com ela.

### 3. Sinaliza-ação

Em um projeto de extensão denominado *Contrassítios Poéticos*, vinculado ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, experimento, no ano de 2017, a realização de derivas para viver a cidade de outras maneiras, a fim de criar possibilidades de atuação artística nesses lugares. Após algumas semanas de experimentações, estudos e deslocamentos, nossas conversas se voltaram para os signos que a cidade nos oferece, sugerindo direções, desvios, localizações, tanto por vias oficiais – através de sinalizações de trânsito – quanto por cartazes, pixos ou pela própria configuração urbanística. Se por um lado pensamos a cidade como um labirinto onde é muito fácil de se perder, especialmente a partir do crescimento não planejado e da arquitetura reta e murada, que quase não dá margem às subjetividades, por outro lado, notamos que ela também tenta estabelecer um controle dos nossos fluxos, indicando a direção de cada via, onde parar, onde seguir, onde não pisar.

Tanto carros quanto corpos transeuntes são guiados por signos expostos em placas, em meios-fios, garagens, semáforos, vitrines, calçadas, corrimãos, etc. Alguns desses signos nos direcionam de tal forma que parecem deixar pouca alternativa de escolha de percurso: corpos a pé nas calçadas, carros nas ruas; sempre à direita; entrada pela porta principal para consumidores e pela porta dos fundos para funcionários; parar no semáforo; seguir na faixa estreita ao lado do estacionamento, etc. Mas, por vezes, signos clandestinos nos interpelam e reconduzem nossos corpos: o pixo que critica o líder político, a interferência na placa de trânsito, o cartaz colado no poste, as pegadas de cachorro sobre o cimento molhado, os amigos que se encontram sob uma sombra... São essas clandestinidades que passaram a nos interessar.

Nessas problematizações de uso da cidade, fomos nos perguntando o que mais a cidade nos convidaria a fazer para fora dos guias turísticos ou placas indicativas. Quando chegamos em uma cidade nova é comum perguntarmos a um nativo: O que há para fazer nessa cidade? Com essa pergunta não queremos saber onde estacionar,

parar ou seguir, mas quais experiências são possíveis para além do visto. Onde é melhor comer, passear, ver o por do sol, comprar, conhecer pessoas de nosso interesse? Foi assim que começamos a brincar com o significado de ícones das placas de trânsito. E se o estreitamento de pista virar estreitamento de laços? E se o ícone de vento for um indicativo de que podemos apreciar o vento que passa em nossos cabelos? E se o indicador de obras na pista for, na verdade, um homem a dançar com um guarda-chuva? E se produzirmos distorções poéticas naquilo que é indicação e localização, para onde levaremos essas placas?



**Figuras 1 e 2:** Placas Zona de abraços em árvores e Pista de Dança da chuva. 2017.

Fotografias: Diva Guimarães Duarte.

Placas que sinalizam ações possíveis a quem se permite parar e sentir os espaços. Assim, percorremos, sozinhos, em duplas ou em grandes grupos, ambientes da cidade à procura de pontos estratégicos para colagem de cartazes-placas para territórios de passagem. Um convite a sentir e habitar percursos. Esse exercício envolveu uma combinação de fatores a partir de caminhadas lentas e atentas. Não bastava encontrar um bom local de experiência – Onde há passagem de vento no cabelo? Que terrenos podem servir a uma dança? Onde estreitamos nossos laços? Foi preciso reconhecer superfícies adequadas à sinalização (normalmente postes de luz, pontos de ônibus ou tapumes de obras) de modo a alcançar visibilidade de quem passa e não conflitar com os fluxos que organizam a segurança do trânsito.

Pela técnica do lambe-lambe, caracterizada pela colagem de papel sobre a superfície da cidade com um grude (cola artesanal) feito de polvilho, nos colocamos em um ato clandestino, porém culturalmente autorizado pela sociedade. Postes e tapumes de construção constantemente são utilizados como murais para publicidades informais ou para colagem de *stickers*<sup>2</sup> por artistas urbanos. Atua-se na certeza da efemeridade. Não tarda para que um impresso mais recente se sobreponha ao nosso tão logo este comece a desbotar ou rasgar. Evento de curta duração, tal qual o acontecimento que ele sinaliza.

As placas, mais do que autorizar o uso do espaço, sugerem possibilidades de parada, indicam que essa ação já pode ter ocorrido nesse local ou que há um desejo de que ela venha a ocorrer. A ordem é de subversão de significados em prol de sentidos outros, mais singulares e afetivos.



**Figuras 3 e 4:** Placas Estreitamento de Laços e Local de Acompanhamento. 2017.

Fotografias: Claudia Mader e Diva Guimarães Duarte.

Na contramão do *marketing* urbano que, segundo Jacques (2005), espetaculariza a cidade, muitas vezes destituindo dos próprios habitantes o direito a ela, experimentamos destacar os pequenos gestos, em detrimento da produção de imagens simulacro de cidades turísticas idealizadas. O resultado disso é uma aproximação afetiva e singular entre pessoas e ambientes, que afinaram seus olhares para as sensações acionadas em cada parada, guiando-se pelo desejo de parar para observar, para se conectar aos elementos da paisagem, para narrar sobre memórias e

2 *Sticker* é como costumam ser chamados adesivos com viés artístico que são espalhados pela cidade por autores, muitas das vezes, anônimos, compondo uma modalidade da arte urbana *underground*.

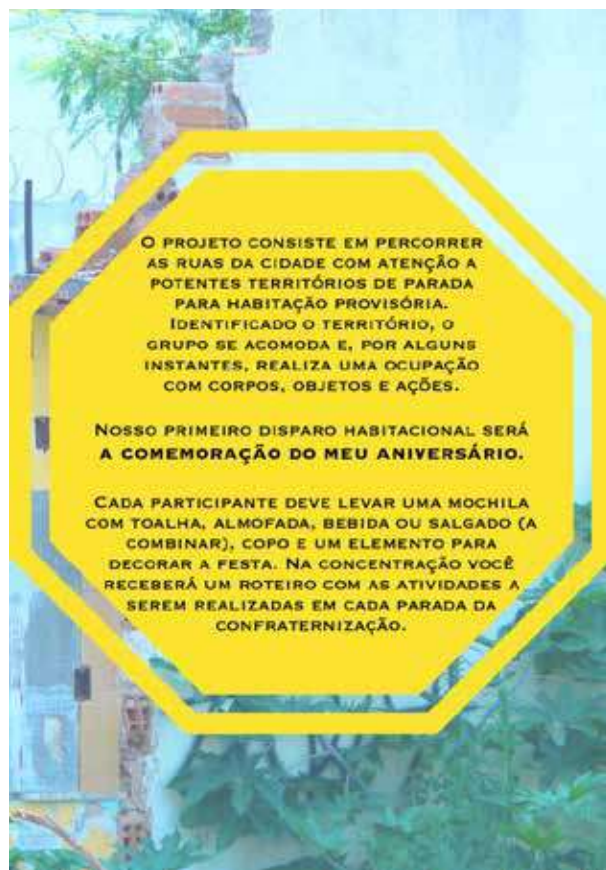


desejos alimentados pelo encontro com um banco de praça, uma árvore, um elemento arquitetônico ou uma rajada de vento. A arte, nessas experiências, foi tomada como elemento vivo para povoar o mundo.

#### 4. Habitáveis

Outro projeto voltado à experimentação dos espaços pelo caminhar foi iniciado no final do ano de 2019, levando o título de Habitáveis. A ação poética consistiu em percorrer as ruas da cidade de Uberlândia/MG com atenção a potentes territórios de parada para habitação provisória. Definidos, em percurso, os territórios, nos acomodávamos e, por alguns instantes, os ocupávamos com nossos corpos, objetos e ações.

O pretexto para essa ação foi o convite para uma festa de aniversário em deslocamento.



**Figuras 4 e 5:** Convite e roteiro para a ação Habitáveis, postados nas redes sociais. 2019.

Fonte: acervo da autora.

Composto por uma série de rituais comuns a eventos festivos, contamos com os acasos e desejos do coletivo para definir onde parar e como acomodar os itens que carregávamos em nossas bolsas para ambientar, trazer mais conforto e também alimentar o grupo. Bebidas, alimentos, almofadas e um item decorativo foram elementos solicitados para as partilhas previamente programadas.

“Quando ‘a arte entra na vida’, diz Thompson, a questão motivadora, muito mais do que ‘o que é arte?’, será ‘o que é vida?’” (FABIÃO, 2013, p. 8). Numa “vontade performativa de desnaturalização dos *habitats*, de seus habitantes e das relações entre gente, meio, coisa, tradição” (FABIÃO, 2013, p. 8), esse deslocamento produz ruídos nas obviedades de uso dos espaços, ativando nossa atenção a outras potências de parada. O calor e o cansaço se tornam elementos por vezes determinantes para as paisagens que escolhemos habitar e os desvios do programa.

O conceito de programa exposto neste texto é trazido no sentido proposto por Fabião para designar iniciativas que enunciam uma performance, compondo “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (2013, p. 4). Inspirada em Deleuze e Guattari, a autora vê o programa como o “motor da experimentação” ao criar relações entre corpos, deflagrando negociações e ativando circulações impensáveis. O programa, utilizado por ela especialmente para o campo da criação teatral contemporânea, no intuito de “desprogramar” a si e ao meio, libera o corpo dos ritos sociais naturalizados, abrindo brechas para exercícios abertos aos acasos do momento.

Em Sinaliza-ção o programa era determinado pelo número de placas que possuíamos e pela nossa capacidade de tempo e atenção para encontrar lugares para elas (e para nós). Em Habitáveis programamos as paradas como quem planeja os rituais de uma festa de aniversário. Porém, não havia roteiro prévio sobre o caminho a seguir, apenas uma estimativa de tempo e um conjunto de objetos sugeridos aos convidados.



**Figuras 6 e 7:** Paradas para lanche e fotografias. 2019. Fotografias: Natália dos Santos.

No “entre” das paradas programadas, as habitações foram também se dando por propostas espontâneas dos participantes. Após esquentar o corpo com um vinho, uma convidada decide orientar o grupo sobre como descer um barranco rolando com o corpo. Essa atividade de relação do movimento do corpo com o espaço destacou a força que o encontro pode produzir. Há, nas paradas programadas, espaços e tempos abertos a uma atenção para o contato, tanto das pessoas entre si quanto delas com os espaços e acontecimentos. Pelo coletivo, um barranco de terra e grama vira *playground*, a sombra de um viaduto se faz terreno para piquenique, o arco da universidade pode ser abrigo para um brinde, um muro grafitado convida à parada para fotografias, o palco cimentado de uma praça

transforma-se em mesa para cortar e partilhar um bolo. Rituais demarcados por um roteiro abrigaram o acaso de territórios de passagem. “Uma cidade em que os espaços do estar são ilhas do grande mar formado pelo espaço do ir” (CARERI, 2013, p. 28).



**Figuras 8 e 9:** Paradas para brinde e brincadeira com bolhas de sabão. 2019. Fotografias: Benice N. Resende.

Longe da higienização dos espaços decorados, montados cuidadosamente para a fotografia, fomos inventando contatos e paradas que fizeram da cidade ferramenta artística em vida. Habitação que transparece as feiúras da vida cotidiana, assumindo os fluxos inesperados e, por vezes, indesejados. Lar agridoce lar, que carrega memórias dos percalços do existir vivo, sem muitos dos filtros de uma suposta plena satisfação e alegria de uma data perfeita.

Ao final da jornada, os convidados receberam como lembrancinha um *sticker* a ser colado em algum ponto do caminho de retorno, alertando aos passantes: “Viva a cidade viva”.



**Figuras 10 e 11:** Viva a cidade viva e participantes em caminhada. 2019.  
Fotografias: Natália dos Santos e Benice N. Resende.

## 5. Um plano de consistência para a aprendizagem em deslocamento

O plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 1992) não se dá por paredes ou estacas que demarcam as fronteiras entre um território e outro: ele é uma movimentação infinita que percorre uma constelação de conceitos, é um agrupamento de heterogêneos que dá consistência a um processo de criação. O que faz com que possamos ligar a habitação (elemento de permanência) à cidade (espaço público) e ao percurso (ação de instabilidade)? Há, nessas conexões heterogêneas improváveis, um plano de imanência alimentado pela afecção, pelo encontro singular capaz de gerar um território de experiência, por mais efêmero que este possa ser.

A afecção – ou afecto – atua enquanto devir que atravessa as percepções individuais e as arrasta para outras sensações, que já não dependem exclusivamente de uma pessoa que caminha, vê e sente o que está posto, mas que passa por um convite a outros ritmos. É isso que um artista busca produzir ao desenvolver uma obra de arte, convidando a sensações que não dependem de uma referência ou de suas opiniões e intenções.

Fazer do percurso nosso lar – como o *flâneur*, descrito por Walter Benjamin, que faz das passagens parisienses cômodos a serem habitados por seus trânsitos singulares – envolve uma intenção, um estado de espreita para a criação e a afecção. Moradores de rua acionam esse estado por sobrevivência – seu plano de consistência é outro. As forças dolorosas que os levam a isso nos impedem de notar a potência inventiva atuante em seus corpos. Produzir essa força vital quando não estamos em um estado de sobrevivência envolve exercícios de desestabilização de uma série de nós significantes do “eu” na esfera social.

O desejo de um lar, de uma estabilidade, de um limite entre o público e o privado nos persegue constantemente nessa sociedade de capital e pertencimento. É necessário tornar-se artista de si e do mundo para criar outros possíveis para um lar, que possa ser nosso, mas apenas por instantes, mas que também seja de outros, de outras, e de ninguém, que responda à força das circunstâncias, que se faça lazer, trabalho, descanso, aula, viagem, retorno, obra de arte.

Fazer da cidade habitação artística exige afirmar a arte na vida, como processo de existência para além de um objeto ou sistema legitimador. Não se trata apenas de reconhecer o grafite, o monumento, o mural, a fachada arquitetônica, mas o momento, o acontecimento, a conexão entre corpos e ações. Falando assim, posso causar a sensação de uma certa romantização da vida ou mesmo de um otimismo “namastê”. No entanto, o que se aborda aqui atua mais no esgotamento que em uma fuga pelo otimismo romântico. Trata-se da constituição de um plano de consistência que passa pelas dores, pelas imperfeições, pelos incômodos e instabilidades da vida que é processo e não obra acabada, entendendo que esse processo compõe nossas singularidades para além do que já está dado, do que se coloca pronto para que tentemos nos encaixar.

Ingold (2015) retoma uma das variantes etimológicas que dão origem à palavra educar, no latim “educere”: ex (fora) + ducere (levar). Educar como “levar para fora”, ou seja, em vez de tomar a educação como uma inserção de conhecimento na mente do aprendiz, volta-se para a saída, o deslocamento, o movimento para outras relações com o mundo. Segundo o autor, há grandes diferenças quando essa saída é guiada, controlada por um professor que utiliza de artifícios para levar os estudantes de um lugar a outro, tendo como finalidade apenas o ponto de chegada ou quando a experiência é proposta como um deslocamento sem finalidades fixas.

Às vezes com pressa, às vezes tranquilamente, saltitando e se arrastando alternadamente, a atenção da criança é capturada – ou, na visão do adulto que a acompanha, distraída – por qualquer coisinha: da dança de luzes e sombras ao voo dos pássaros e latido dos cães, do perfume das flores a poças d’água e folhas caídas, inúmeras pequenezas como caramujos e coquinhos, moedas perdidas e lixinhos reveladores. São essas coisas que fazem da rua um lugar tão interessante para o pequeno detetive que caminha com os olhos fixos no chão. (INGOLD, 2015, p. 23-24)

Utilizando a imagem do labirinto, Ingold fala de uma experiência em que o caminhante é levado pelo próprio caminho. Diferente dos emaranhados de um dédalo, em que seu visitante é colocado em momentos de decisão/escolha sobre qual bifurcação tomar, no labirinto não há muros que bloqueiam o caminho, apenas fluxos a serem seguidos. Com isso, ele fala de uma experiência de seguir, deixando-se tocar pelos sinais (pegadas, marcas, pilhas de pedras) que te mantêm no caminho, diferente, segundo ele, da publicidade, que te distancia no deslocamento e te convida a estar em outro lugar. A caminhada pelo labirinto seria aquela que vive a própria paisagem antes de se preocupar com achar a saída.

Trata-se de tornar o mundo “presente”, tomando a educação como espaço de vida e não apenas de apreensão de representações. Habitamos o percurso, ainda que em deslocamento, entendendo que esse processo se faz menos por escolha que por necessidade vital, como bem nos ensina o poeta Manoel de Barros: “Não agüento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.” (BARROS, 2013, p. 61). Por não agüentar ser apenas o que se “deve ser”, parte-se para processos de “ser outros”, “renovar o homem usando borboletas” (BARROS, 2013), pensar e ver para

fora do que a vida utilitarista nos mostra, escolher o caminho mais longo, andar em ziguezague, caminhar para trás, imergir no percurso como quem mergulha em um romance, em uma série, em uma dança sozinha em frente ao espelho. Experiência que pode durar horas ou alguns minutos.

A partir da filosofia de Massshelein, Ingold fala do papel do educador: “Ele ou ela é menos um guardião de fins do que um catalisador de começos, cuja tarefa é destravar a imaginação e lhe propiciar a liberdade de vagar sem um fim ou destino” (2015, p. 32). Habitamos a cidade para aprender a desaprender, a nos colocarmos em um estado de incerteza sobre o funcionamento das estruturas, não por interesse em consertar seus erros, mas para produzir imaginários poéticos que possibilitem o caminhar.

## 6. Caminhada/vida que segue

Falamos da experiência de caminhar e habitar como estratégia artística de existência. Caminhar, um ato simples aprendido já nos primeiros meses de vida, é pensado como substrato para uma relação de demoramento e imersão quase rara aos cotidianos apressados deste século. Habitar se faz também como gesto, ação de forjar lugares para estar.

Há nessa ideia de habitação o interesse por encontros e partilhas. Sinaliza-ação promove encontros de corpos humanos com o corpo da própria cidade, experimentando suas superfícies e seus fluxos. Habitações se interessa principalmente pelas forças do coletivo, do estar juntos como motor da criação alegre, em um devir-criança que fantasia com a paisagem, fazendo dela seu brinquedo.

A rua, quando não é nem cenário/plano de fundo nem ponte que liga lugares de interesse, se faz elemento vivo, matéria inerente aos processos de criar e aprender. Inerentes aos processos são também as pessoas envolvidas. Não há público, tudo que se produz é fruto de implicação.

Em um exercício de trazer algumas possibilidades de respostas às perguntas que dispararam o início desta escrita, sem qualquer pretensão certa de conclusão, arrisco afirmar que o deslocamento nos ensinou a habitar a cidade pela atenção ao que acontece e nos toca ao ponto de solicitar a parada. Nos alimentamos por paradas que não são mera paralisia, mas pretexto para produzir algo para si, a partir de si e em contato com os fluxos do presente. Para fora dos signos que indicam o que fazer e para onde ir, ativamos potências em pequenos gestos poéticos de contato, seja na apropriação de rituais culturais de um evento festivo ou de respostas subjetivas a placas indicativas outrora objetivas. Assim, pensamos a cidade como território movente de experimentações artísticas onde arte é metodologia de aprendizagem de mundo, sem necessariamente gerar obras. O produto dessa mobilização pode ser uma cidade outra, outra e outra em corpos/pensamentos também outros, compostos por instantes.

## Referências

BARROS, Manoel. **O retrato do Artista Quando Coisa**. In *Biblioteca Manoel de Barros* [coleção em 18 volumes]. São Paulo: Leya, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: 34, 1992.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. In LUME, nº 4, dez. 2013. p. 1 11. Disponível em [www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276](http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276). Acesso em set. 2021.

INGOLD, Tim. **O Dédalo e o Labirinto**. In **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015. Disponível em [www.scielo.br/j/ha/a/fGyCC7jgq7M9Wzdsv559wBv/?lang=pt&format=pdf](http://www.scielo.br/j/ha/a/fGyCC7jgq7M9Wzdsv559wBv/?lang=pt&format=pdf). Acesso em ago. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000200002>

JACQUES, Paola Berenstein. **Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade**. In *Arqtexto* 7, 2005, p. 16-25. Disponível em: [www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_7/7\\_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf). Acesso em set. 2021.

SOLNIT, Rebecca. **A História do Caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

VISCONTI, Jacobo Crivelli. **Novas Derivas**. São Paulo: Martins Fontes

### Sobre a autora

**Tamiris Vaz** é professora do curso de Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutora em Arte e Cultura Visual (2017), pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Mestra em Educação (2013) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e graduada em Artes Visuais pela UFSM. Atua como líder do UIVO: matilha de estudos em criação, arte e vida (UFU) e pesquisa no Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura (GEPaec/UFSM). Suas investigações giram em torno das relações entre pessoas e lugares, abordando a arte no cotidiano urbano, em encontros e percursos que atravessam as aprendizagens a partir de imagens. Principais linhas de investigação: visualidades urbanas, docência em artes visuais, filosofias da diferença, aprendizagens.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5063876645938107>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9369-4210>

Recebido em: 01-10- 2021 – Aprovado em: 17-03-2022

### Como citar

Vaz, Tamiris (2022). Habitar em deslocamento: experiências artísticas em percursos urbanos. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p. 121-133, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63446>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.





# Espectros de um não lugar

Specters of a non-place

KARINA KOCH

Universidade Feevale, Novo Hamburgo RS, Brasil

## RESUMO

Espectros de um não lugar é um ensaio visual composto de 8 imagens que aborda as relações entre indivíduos e a cidade a partir do conceito de não lugar proposto pelo antropólogo francês Marc Augé. Este ensaio utiliza a técnica da fotografia pinhole como instrumento de percepção das relações sociais no espaço urbano, uma forma de revelar um olhar sensível sobre a cidade em meio a uma sociedade imersa em deslocamentos cada vez mais velozes e espaços cada vez menos relacionais — os não lugares. Pelas características de sua feitura, por ser um processo fotográfico artesanal, a fotografia pinhole suscita vínculos entre o fotógrafo e o espaço fotografado, justamente problematizando a questão destes espaços que não sugerem vínculos — estações de trem e de ônibus, ruas movimentadas, aeroportos etc.

## PALAVRAS-CHAVE

Espaço urbano, fotografia, não lugar, pinhole

## ABSTRACT

Specters of a non-place is a visual essay composed of 8 images that addresses the relationships between individuals and the city based on the concept of non-place proposed by French anthropologist Marc Augé. This essay uses the technique of pinhole photography as an instrument of perception of social relations in urban space, a way to reveal a sensitive look at the city in the midst of a society immersed in increasingly rapid dislocations and increasingly less relational spaces - the non-places. By the characteristics of its making, for being a handmade photographic process, pinhole photography raises links between the photographer and the photographed space, problematizing the issue of these spaces that do not suggest links - train and bus stations, busy streets, airports, etc.

## KEYWORDS

Urban space, photography, non-place, pinhole



Figura 1 (abertura) – Espectro #1 Fonte: arquivo da autora (2018)

Figura 2 – Espectro #2 Fonte: arquivo da autora (2018)



Figura 3 – Espectro #3 Fonte: arquivo da autora (2018)



Figura 4 – Espectro #4 Fonte: arquivo da autora (2018)



Figura 5 – Espectro #5 Fonte: arquivo da autora (2018)



Figura 6 – Espectro #6 Fonte: arquivo da autora (2018)



Figura 7 – Espectro #7 Fonte: arquivo da autora (2018)



Figura 8 – Espectro #8 Fonte: arquivo da autora (2018)



## Sobre a autora

**Karina Koch** é mestre em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Especialista em Docência Universitária no Século XXI (2019) e Graduada em Fotografia (2019) pela mesma Universidade. Bolsista de aperfeiçoamento científico no Projeto de Pesquisa "Território Nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea". Atualmente, suas pesquisas envolvem os processos fotográficos históricos e alternativos como forma de compreensão das relações entre indivíduo e espaço urbano.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9239610571824931>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8197-0337>

Recebido em: 01-09-2021 / Aprovado em: 13-01-2022

## Como citar

Koch, Karina (2022) Espectros de um não lugar. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 134-143, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63069>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

**PATRIMÔNIO = NÓS**



# Galeria ReOcupa - Um breve histórico

## ReOcupa gallery- A brief history

DÉBORA BOLSONI

Comissão Executiva Atual da Galeria ReOcupa \*

\* Em nome da Comissão Executiva Atual da Galeria ReOcupa: Andre Komatsu, Ding Musa, Débora Bolsoni, Georgea Miessa, Lucas Bambozzi, Lourival Cuquinha, Marcelo Calheiros, Marcelo Zocchio e Preta Ferreira. Conselheira: Carmen Silva.

### RESUMO

Neste texto são apresentadas as principais etapas de constituição da *Galeria ReOcupa - projeto artístico de gestão compartilhada da Galeria ReOcupa* na Ocupação 9 de Julho com o MSTC (Movimento Sem Teto do Centro /SP). É traçado um retrato da organicidade do trabalho colaborativo entre o MSTC, sob a liderança de Carmen Silva, e os artistas da rede Aparentamento em curso desde 2016.

### PALAVRAS-CHAVE

MSTC - SP (Movimento Sem Teto do Centro de São Paulo); Ocupação 9 de julho; Aparentamento; Galeria ReOcupa; Arte e Política

### ABSTRACT

This text presents the main stages of the constitution of Galeria ReOcupa - an artistic project of shared management of Galeria ReOcupa in Ocupação 9 de Julho with the MSTC (Movimento Sem Teto do Centro /SP). A portrait is drawn of the organicity of the collaborative work between the MSTC, under the leadership of Carmen Silva, and the artists of the Aparentamento network ongoing since 2016.

### KEYWORDS

MSTC - SP (São Paulo Center Roofless Movement); 9 de Julho Occupation; Aparentamento; ReOcupa Gallery; Art and Politics

No mainstream das artes visuais há uma carência das práticas que envolvem o fazer coletivo. Concorrem para isso fatores tanto intrínsecos ao fazer do artista quanto alheios ao universo da arte. Nós da comissão Executiva Atual da Galeria ReOcupa, como partícipes de um processo de criação em grupo, composto por artistas visuais que não necessariamente conviviam anteriormente, podemos nomear alguns desses fatores que são muito presentes no meio artístico ainda que não digam respeito essencialmente ao “fazer arte”. Um primeiro é a identificação (desnecessária, mas talvez intransponível) que se faz entre capacidade criadora e cristalização de subjetividades individualistas totalizantes. Outro fator é a pouquíssima prática de cidadania participativa que caracteriza nossa sociedade como um todo. Outro ainda é o imbricamento entre o assunto “arte” e o verniz social que ele normalmente carrega. Num ambiente de diferenças econômicas tão discrepantes como na cidade de São Paulo, é de se esperar um abismo maior entre a arte e a realidade social do seu entorno. Postas estas considerações, a existência da galeria ReOcupa é um acontecimento valioso para todos aqueles que buscam modos mais equânimes de troca entre a arte e a sociedade. ( Figura 1)

Inaugurada em 2018, a galeria de arte na Ocupação 9 de Julho pode ser considerada um desdobramento da ocupação de artistas e profissionais da cultura realizada na Funarte de São Paulo em março de 2016. Esta ocupação se inseria na sequência de ocupações de sedes estaduais da Funarte após a ocupação da sede nacional, no Rio de Janeiro, o emblemático Palácio Capanema. A ocupação do Capanema se deu em resposta à extinção do Ministério da Cultura do Brasil pelo então presidente, o golpista Michel Temer. Um dos seus primeiros gestos ao assumir o mandato foi extinguir e incorporar as funções do Ministério da Cultura a uma secretaria dentro do Ministério da Educação. Naquele momento, toda uma classe profissional que, como cidadãos vinham já se horrorizando com os rumos que a política nacional tomava, viu-se atacada frontalmente. Aquele ataque era percebido como um ataque à alma do povo - sua arte e sua cultura. Apesar de todos os desvios e percalços da nossa sociedade, e talvez até por eles, o que se faz e fez em arte e cultura por aqui é grandioso demais para ser vilipendiado como foi naquele gesto. Aquela experiência potencializou, em São Paulo, o encontro colaborativo que se instalou entre um grupo de artistas autointitulado Aparelhamento e o MSTC (Movimento dos Sem Teto do Centro), esse último liderado por Carmen Silva. O Movimento liderado por Carmen havia experimentado a colaboração com artistas em outros momentos, como nas ações da residência artística da ocupação no Hotel Cambridge entre janeiro de 2016 e janeiro de 2017. Naquele ano quatro artistas visuais residiram no prédio do antigo Hotel Cambridge, realizando projetos e convivendo com os demais moradores. O filme de Eliane Caffé, *Era o Hotel Cambridge*, foi um desses projetos que ajudou a colocar foco numa relação de colaboração entre arte e movimentos de luta por moradia.

Para viabilizar a permanência da ocupação pelos artistas e profissionais da cultura na Funarte de São Paulo, foi realizado um leilão de obras de arte doadas por seus autores. A organização deste leilão foi construindo a rede de artistas chamada Aparelhamento. Esta rede ficou responsável pela administração dos recursos gerados no leilão. Tais recursos se destinaram à manutenção material da ocupação na Funarte, bem como para financiar outras ações de resistência e denúncia aos ataques à democracia brasileira. Uma questão que se impunha era o investimento financeiro de parte daquela quantia em ações que também pudessem ser duradoras e de intervenção direta em realidades mais locais. Desta forma surgiu o desejo em investir numa cozinha industrial na Ocupação 9 de Julho. Não muito distante da Funarte de São Paulo, o antigo INSS na Av. 9 de Julho, revertido em prédio residencial, poderia comportar programas culturais em sua área externa e andares de uso comum. Um programa de almoços com shows, apresentações teatrais, lançamentos de livros, exibições de filmes e artes visuais fortaleceria a classe artística e, ao



Figura 1. - Galeria ReOcupa em dia de ativação da mostra "O que não é floresta é prisão política", 2019.  
Fonte: Galeria ReOcupa.

mesmo tempo, colaboraria com a inserção do movimento por moradia na vida da cidade por outras vias que não a da criminalização da sua luta. Desta forma começa a Cozinha da 9 de julho em 2017.

Em maio de 2018, o incêndio e decorrente desabamento do edifício Wilson Paes de Barros onde havia a Ocupação Paes de Barros, no centro de São Paulo foi a deixa para o poder público acirrar o conflito de interesses com os Movimentos por Moradia tendo a complacência da opinião pública que se sensibilizaria com a queda do edifício, ferimentos, mortes e desabrigo de seus moradores. Mesmo que aquele edifício não estivesse sob a coordenação de Movimentos Sociais reconhecidamente organizados, o fato de ser um edifício ocupado colocava todas as outras ocupações na berlinda. Tal processo fez com que os artistas em contato com o MSTC na Ocupação 9 de julho buscassem meios de colaborar na resistência dos moradores ali. Parte deste esforço foi acionar engenheiros que pudessem colaborar de forma voluntária avaliando as construções ocupadas pelo MSTC e orientando os moradores a fazer os reparos e adequações necessárias ao uso seguro dos mesmos. Este esforço conjunto tinha muita urgência. O poder público vinha emitindo Petições visando o despejo dos moradores e reintegração de posse dos imóveis. Era preciso se resguardar com todas as condições físicas do ambiente respondendo plenamente aos itens de segurança e habitabilidade previstos por lei em edifícios do porte dos ocupados pelo Movimento. Num destes contatos, o engenheiro comentou que um artista com quem ele já havia colaborado, estava tentando instalar uma obra num edifício em São Paulo, e que isso seria um gesto de desenho que se expandiria desde o edifício da Bienal. Esse artista era Nelson Felix – carioca que desenvolve sua produção pensando a respeito de territórios, mapeamentos, inscrições de gestos na paisagem. Foi recebendo a sua mostra *Esquizofrenia da forma* que a galeria ReOcupa foi inaugurada (isto era julho de 2018, dois meses depois do incêndio do Ed. Paes de Barros). Naquele momento o prédio tinha passado por uma enorme força tarefa e estava mais do que nunca pronto para se abrir ao público. O público já circulava pelo pátio externo e segundo andar (onde se instalou a cozinha) durante os almoços, show e demais atrações culturais. Mas com a abertura da galeria o público passou a circular em dois andares de moradia, além de ter acesso ao térreo – justamente onde era a sua entrada principal quando funcionava como INSS. O lugar, aberto ao público, revelava uma vez mais o tanto que nos é subtraído, bens públicos dos quais nos são negados o uso fruto. A inauguração da mostra foi uma ocasião de grande emoção. O artista fez uma breve fala para o público, coisa rara de se ver com a naturalidade com que aconteceu. Não foi uma programação muito planejada, foi uma roda que se abriu em torno dele e de Carmen Silva, para que falassem. E falaram: Nelson sobre a satisfação do enraizamento potente que seu trabalho ganhava ali. Carmen sobre o que tinha aprendido no convívio com os artistas, sobre a necessidade do movimento social se abrir para eles, sobre o fortalecimento mútuo que essa troca propiciava. Foi muito impactante a fala dos dois juntos, cada um com sua visão, e os campos se somando, numa cena coletiva.

Nos lances de escada, o trânsito de camadas sociais que normalmente não adentrariam numa ocupação, era um acontecimento celebrativo por si. Moradores e visitantes se alegravam com o encontro, com o reconhecimento de mútuo interesse e respeito. Os moradores se sentiam orgulhosos da casa deles ser um ponto de visitação da cidade, tinha um gosto por receber os visitantes. Muitas fotos e lembranças na memória da noite demonstram isso, essa alegria estampada nos sorrisos. Resta considerar que o trânsito inverso, de camadas sociais como a dos moradores nos espaços da arte continuava sendo o desafio. E na segunda mostra, houve um esforço em promover este fluxo noutra direção. A mostra se construiu a partir de artistas que tinham feito ou participado de algo dentro de alguma das ocupações do centro. Uma rede de contatos foi se estabelecendo para que artistas mais próximos naquele momento da Ocupação lembrassem de outros que haviam colaborado em algum momento; além de artistas moradores que quisessem mostrar seus trabalhos. (Figura 2)



Figura 2. - Escada de acesso à galeria ReOcupa na mostra "O que não é floresta é prisão política", 2019.  
Fonte: Galeria ReOcupa.

O risco de sucesso nos pedidos de reintegração de posse do prédio da 9 de julho havia se atenuado, mas a perseguição às lideranças dos movimentos de luta por moradia continuava. O ex-presidente Lula continuava preso e se pressentia a expedição de mais pedidos de prisão dirigidos a lideranças de esquerda. A iniciativa de uma grande mostra coletiva na Ocupação tinha a motivação de mostrar os tentáculos de pertencimento daquela luta em mais camadas sociais além dos moradores e membros do MSTC. Discutíamos muito, tudo. O título foi resultado de conversas em roda, em noites acaloradas pelo saudoso contato entre muitos envolvidos, nas dezenas de encontros do grupo de artistas que se mobilizou para produzir a mostra. A floresta como imagem de um ecossistema que resiste e que poderia ser percebido como um espelho invertido de toda forma de aprisionamento começou a ecoar forte, se afirmando naturalmente, aos poucos. A organicidade da vida que prolifera desde muitos pontos parecia orientar o alastramento dos convites aos artistas. Formou-se uma espécie de grupo de produção executiva da mostra, com cerca de 10 artistas. Alguns mais envolvidos com a parte técnica, outros mais atentos ao processo de boas vindas a outros que viriam se juntar. Cada um destes 10 ficaria responsável por mais 5 ou 6 artistas. A tendência expansiva da mostra, em sintonia com a imagem de uma floresta, fez com que o grupo assumisse que a mostra abriria e continuaria crescendo, assumindo mais artistas a cada dois meses.

Com isso, experimentou-se a realização de uma mostra que se compôs de 4 momentos. O primeiro sendo incluído no segundo e assim sucessivamente. Ao final, a mostra "O que não é floresta é prisão política" se compunha de uma obra expandida, com mais de 200 artistas de todas as regiões do país. Uma das belezas dessa mostra foi a reunião de obras de artistas com níveis variados de inserção no mercado de arte, nomes consagrados e outros desconhecidos ocuparam o espaço da galeria e também as rampas de acesso, corredores, quadra, espaços de convívio da Ocupação. Não havia espaços privilegiados em função da "importância" do artista ou da obra, mas uma construção expográfica que comunicasse a negociação de muitos fatores para além do mundo da arte, e por isso tão refrescante para a sua prática. Para os visitantes a mostra se oferecia também como um modo menos viciado de ver obras de arte. Menos viciado também o modelo de mediação educativa que ficou a cargo de um dos moradores. O trabalho de mediação da exposição era sempre realizada em dupla, com o Felipe Figueredo (morador e ativista do MSTC) e um artista participante da mostra. Durante os seis meses de mostra o público foi recebido desta forma. Um trabalho de formação educativa que rendeu à Galeria ReOcupa o prêmio Select de arte e educação na categoria de melhor formador. A mostra recebeu uma média de 40 visitantes por dia e foi realmente um marco na agenda cultural de São Paulo nos meses em que esteve em cartaz. (Figura 3)

O fim da mostra coincidiu com o agravamento da pandemia da Covid-19, em março de 2020. Havia a previsão de um leilão de suas obras que foi interrompido com a eclosão do distanciamento. Outras ações dos artistas envolvidos na mostra e a condução do dia a dia da galeria foi reorientada para ações midiáticas nas redes. Algumas ações realizadas nas ruas e repercutidas nas redes e outras mais internas de colaboração entre os artistas e as ações do MSTC no combate aos efeitos da pandemia na população de baixa renda.

O desafio da ReOcupa atual é reencontrar sua aptidão e suas rotinas, em uma agenda de mostras e atividades porvir. A travessia desse longo tempo sem programação presencial, especialmente depois de uma mostra tão intensa como foi "O que não é floresta é prisão política", afetou a dinâmica colaborativa entre os artistas. Mas gestos como este, do convite a realizar um texto para esta revista, contando a história da galeria em uma reflexão retroativa, pode ser mais do que um estímulo importante para a sua continuidade e reinvenção. (Figuras 4 a 7)





Figura 3. - Visita mediada em grupo na mostra “O que não é floresta é prisão política”, 2019.  
Fonte: Galeria ReOcupa.



Figura 4. (página de abertura) - "Patrimônio=nóis", Erica Ferrari, 2019. Faixa sobre a fachada da Ocupação 9 de julho por ocasião da mostra "O que não é floresta é prisão política".

Fonte: acervo Galeria ReOcupa.

Figura 5. - Instalação da obra "Tijolo-Totem", Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, 2019 - deslocamento de um tijolo do edifício do Teatro Oficina para dentro da Galeria ReOcupa.

Fonte: acervo Galeria ReOcupa.



Figura 6. - Ocupação 9 de Julho – Corredor de acesso.  
Fonte: acervo Galeria ReOcupa.



Figura 7. - Apresentação ao Vivo da Radio Livre CantoTorto.  
Fonte: acervo Galeria ReOcupa.

## Links relacionados

Apresentação da galeria ReOcupa por Filipe Figueiredo - mediador da mostra "O que não é floresta é prisão política" <https://www.youtube.com/watch?v=FFbdGETzzJM>

"De Portas Abertas", 2019 (simulação da instalação criada para a ReOcupa) <https://vimeo.com/406330688>. Instalação (2019) do artista Lucas Bambozzi, que integrou a exposição "O que não é floresta é prisão política", na Ocupação 9 de julho. Os participantes do vídeo são todos moradores da Ocupação que gentilmente receberam o artista em seus apartamentos para a gravação, entre agosto e setembro de 2019. É um gesto simbólico que evidencia um ponto central das ações que envolvem as ocupações do MSTC a partir do modelo cultural que se estabeleceu na Ocupação 9 de julho: a permeabilidade entre os moradores e a sociedade civil e as boas vindas a uma rede de colaboração entre artistas e movimentos sociais.

"Paredes Abertas", 2021 - videoprojeção em empenas, 5min, som, loop <https://vimeo.com/554099139>. Em 2021 o artista criou uma nova versão do trabalho para projeção em empenas cegas na região da Barra Funda, que levou a obra a novas ressignificações. O contexto, permeado pela pandemia entre 2020 e 2021, amplia a situação de permeabilidade e isolamento social que as cenas suscitam, fazendo reverberar a urgência de políticas públicas para a moradia, numa cidade que já possui mais de 40 mil moradores de rua. (Figura 8)



Figura 8. - "De Portas Abertas", desdobramento da instalação criada para a ReOcupa, Lucas Bambozzi, 2019.  
Fonte: acervo Galeria ReOcupa.

## Sobre a autora

**Débora Bolsoni** (Rio de Janeiro, 1975). É artista visual e mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes — USP (2014). Desde 1998 participa de mostras de arte contemporânea dentro e fora do Brasil. Leciona Práticas Artísticas Contemporâneas na Fundação Armando Álvares Penteado desde 2018. Foi Coordenadora do Programa de Cursos Livres e Diretora da Ação Cultural e Educativa do Centro Cultural São Paulo de 2008 a 2011. Professora da rede municipal de ensino (fundamental atuando na Escola de Iniciação Artística do CEU Rosa da China de 2002 a 2005. Atualmente colabora na condução da Galeria ReOcupa como membro da Rede Aparelhamento junto à Ocupação 9 de julho em São Paulo (MSTCI). Foi artista residente da École Nationale Supérieure d'Art — Gallerie La Box, Bourges (2019), da Cité Internationale des Arts, Paris (2017 e 2018); URRRA Projects, Buenos Aires (2015); CC-Remisen, Brande/DK (2004); Museu de Arte da Pampulha, BH (2005); e MAMAM no Pátio, RE (2006). Tem seu trabalho artístico representado pelas galerias Athena Contemporânea (Rio de Janeiro) e Bendana-Pinel (Paris) e Galeria Marília Razuk (São Paulo).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7266823440697929>

Recebido em: 18-10-2021- Aprovado em:16-02-2022

## Como citar

Bolsoni Débora L. (2022) Galeria ReOcupa - Um breve histórico. Revista Estado Da Arte, v.3, n.1, p. 144–157. jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63624>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.





# Mapping of an occupation: A graphically rendered statement

Mapeamento de uma ocupação: uma declaração renderizada graficamente

ÖZGE DERMAN

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) Paris, Île-de-France, FR

## RESUMO

O artigo oferece uma análise sociológica de uma experiência performativa de mapeamento no movimento Occupy Wall Street (OWS) de Nova York em 2011. Ele delinea a transformação da declaração do OWS em uma "lista de grievances [demandas-sofrimentos-queixas]" graficamente representada pela artista Rachel Schragis por meio de um processo participativo no espaço ocupado do Parque Zuccotti. Baseando-se na transição contínua entre as ideias, o espaço tridimensional vivido e a superfície plana bidimensional da cartografia gráfica, ele demonstra as maneiras pelas quais a cartografia coletiva-performativa incorporou e transcreveu a interconexão entre o percebido, o concebido e o(s) espaço-tempo(s) vivido(s) (Lefebvre 1974, Harvey 2006) no interior do espaço ocupado do OWS.

## PALAVRAS-CHAVE

Performatividade, mapeamento, cartografia gráfica, Occupy Wall Street, espaço-tempo

## ABSTRACT

This paper offers a sociological analysis of a performative experience of mapping in New York's Occupy Wall Street (OWS) movement in 2011. It delineates the transformation of the declaration of the OWS into a graphically rendered "list of grievances" by the artist Rachel Schragis through a participatory process in the occupied space of Zuccotti Park. Drawing on the continuous transition between the ideas, the three-dimensional lived space, and the two-dimensional flat surface of graphical cartography, it demonstrates the ways in which the collective-performative map-making embodied and transcribed the interconnection between the perceived, conceived, and lived space-time(s) (Lefebvre 1974, Harvey 2006) within the occupied space of the OWS.

## KEYWORDS

Performativity, mapping, graphical cartography, Occupy Wall Street, space-time

DO YOU SEE YOUR GRIEVANCES HERE OR DO YOU SEE THEM MISSING? HERE ARE SOME TO GET INVOLVED IN. FIND ONE THAT WORKS FOR YOU!  
 GO TO ZILLOTI PARK OR YOUR LOCAL OCCUPATION SITE. ADDRESS GRIEVANCES TO: 100 WALL STREET, NEW YORK, NY 10038. WE'LL BE THERE TO HELP YOU!  
 GO TO WALL STREET AND ASK: WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS?  
 GO TO WALL STREET AND ASK: WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS?  
 GO TO WALL STREET AND ASK: WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS?  
 GO TO WALL STREET AND ASK: WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS? WHO'S YOUR BOSS?

LET'S ACKNOWLEDGE THE REALITY: THE FUTURE OF THE HUMAN RACE REQUIRES THE COOPERATION OF ITS MEMBERS  
 OUR INCREASINGLY INTERCONNECTED WORLD OBSCURES THE UNDERLYING TRUTH THAT  
**ALL OF OUR GRIEVANCES ARE CONNECTED**



THESE GRIEVANCES ARE NOT ALL INCLUSIVE. HOWEVER YOU HAVE BEEN WRONGED BY THE CORPORATE FORCES OF THE WORLD OCCUPY WALL STREET STRIVES TO BE YOUR ALLY. THEY, THE CORPORATIONS, PLACE PROFIT OVER PEOPLE, SELF INTEREST OVER JUSTICE, AND OPPRESSION OVER EQUALITY. THEY RUN OUR GOVERNMENTS.  
 LET US NOT BE WEIGHED DOWN BY THE COMPLEXITY OF OUR SITUATION, BUT UNITED BY ITS SINGULARITY AS WE RE-ESTABLISH A SYSTEM THAT PROTECTS OUR RIGHTS

**THE DECLARATION OF THE OCCUPATION OF NYC**  
 AS AGREED UPON BY THE GENERAL ASSEMBLY OF THE OCCUPATION OF WALL STREET ON SEPTEMBER 17, 2011. DRAFTED BY THE CALL TO ACTION MOVEMENT GROUP.

This paper offers a sociological analysis of a performative experience of mapping in New York's Occupy Wall Street (OWS) movement that occurred in Fall 2011. This performative act concerns an artwork created by a visual artist Rachel Schragis during the occupation of Zuccotti Park in Wall Street district of Manhattan. However, as both an artist and an activist, Rachel was not the only one who put into practice this artwork; the creative act rather entailed a participatory process through which the official “Declaration of the Occupation of NYC” issued by the General Assembly of the movement – which was a written text, was transformed into a graphical rendering and became subsequently one of the notorious artworks of the OWS.

The context in which the artwork was created, put into practice, and eventually printed as a poster was the occupation of Zuccotti Park in the middle of Wall Street district of New York City for three months. As of September 17, 2011, the occupied park appeared as the space of deliberative process of decision-making and hosted the meetings of General Assembly (GA) as well as a multitude of artistic practices, creative and performative actions. In this context, Rachel's “mind map” occurred as a graphical response to the undiscovered question of what Occupy movement was at that particular moment inasmuch as it visualized the issues tackled throughout the meetings of the GA.

The graphically rendered “list of grievances” reiterated the continuous transition between the ideas, the three-dimensional lived space, and the two-dimensional flat surface of graphical cartography and made it through the performative practice. Therefore, this transitional process appeared in the making of the artwork as collective action and also in the final printed mind map. The map on two-dimensional surface as a consequence of the experience in the lived space of the occupation and the movement revealed the intertwinement of multiple space-times within the OWS. As a matter of fact, the contents of the map, map-making, and map-reading are notions susceptible to change and interpretation as well as to maintaining a certain political and social utility (Lefebvre 1974) and to enacting power relationships (Schechner 2002). In this respect, I would like to question in this paper the ways in which this collective-performative map-making embodied and transcribed the interconnection between the perceived, conceived, and lived space-time(s) (Lefebvre 1974, Harvey 2005) within the occupied space of the OWS.

In the wake of this interrogation, I will methodologically adopt a relational approach where the space appears not merely as a background or a support for action, but more of a performative act. In other words, spaces emerge with the relational arrangement of living beings and objects (Löw 2016) through action. Finally, the fieldwork includes a semi-structured interview conducted in-person with the artist that allows the comprehension and interpretation of the creative and participatory processes in the making of the mind map. While the first section provides a background on the context in which the artwork was created and performed, the second concerns the creative process of the mind map within the OWS. Those two sections project the circumstances under which the artwork originated and the ways in which it is created and connected to the OWS's overall organization. The third part accordingly involves the dialectic interrelation of the lived, conceived, and perceived spaces to understand the connective tissue between the lived space-time and the cartographical flat surface. Lastly, the mind map is discussed through its assembling feature of gestures and words during the creative process and also as a communicative tool for the OWS.

## The occupation of Zuccotti Park

The occupation of the park started off on September 17, 2011 and it occurred as a consequence of the congregation of multiple local activist groups that stood up against the unjust economic and social order identified by the Wall Street on the one hand, and the call of the anti-capitalist *Adbusters* magazine to occupy the Wall Street district with tents on the other. While these two occurrences are intrinsically related, it is equally crucial to bear in mind that the OWS was inspired by the post-2010 social movements such as the Arab Spring, notably the occupation of Tahrir square in Egypt, the Greek anti-austerity movement and the occupation of Madrid's Puerta del Sol square. Certainly, in different geographical, social, economic, and political contexts, the issues to protest and to occupy public spaces differed, yet, they all shared common elements of protestation such as the act of occupation of squares through encampments and the implementation of leaderless social movement, not to mention the widespread use of social networks.

The slogan of the OWS was "we are the 99%" against the wealthy 1%. The latter represented by the Wall Street appeared as the main body of the unequal distribution of resources, wealth and power in the contemporary United States of America. This concerns in particular the burst of real estate bubble and the government's decision to bail out banks, bound to the economic crisis in 2008, the rise of the unemployment rates, and the foreclosures. The 99%, on the other hand, were the people under the weight of debt and crisis against those who own 40% of the wealth. Moreover, the so-called Wall Street greed was entwined with the economic and political partnership of the major corporations and the government of the United States. All the preoccupations related to the economic crisis and the corporate greed was in fact exposed and condemned through the handmade signs created during the occupation of the park. Accordingly, the sporadic meetings of various groups of activists, students, artists, writers in Wall Street's Zuccotti Park at the beginning of the occupation grew into "New York City General Assembly" (NYCGA) while the movement spread its messages most particularly in the aftermath of the violent interventions of the police towards the non-violent protesters marching in New York's Union Square and Brooklyn Bridge.

Within the OWS, performative actions and artistic practices were considerably contributive factors in the spatial experience in and around the park and to grasp the issues debated in the movement. In the first place, the handmade and printed signs, and the drumming constituted the primary aesthetic in the park. As one of the activist/artists expressed, in the northwest quadrat of the park people created a "sort of tapestry of signs" on the ground. Moreover, Zuccotti Park incorporated an actual residential open-air space for those who were living in day and night inasmuch as various common structures such as the infirmary, the library, the kitchen, media relations corner, meditation and screen-printing areas. Those were developed spontaneously and the park was gradually filled in with the people joining the movement while the organization of the GA was built up in the course of events. In this context, the OWS enlivened "a world of possibility beyond 'the market' and 'the state' [where new] forms of livelihood and governance" emerged within the park yearning for the ideals of "justice, democracy and solidarity" (Miller 2020).

As previously mentioned, the central demand of the people in OWS – the 99%, concerned in particular the adjustment of the unjust economical system in parallel with the corrupt political culture in the US. Accordingly, the handmade signs and the slogans reflected those preoccupations: from individual messages that addressed a whole range of matters within the American society to issues particular to specific communities. Certainly, the house foreclosure, the power of the 99%, the greedy wealth of the 1% and the Wall Street, the climate change, the violence inflicted by the New York Police Department (NYPD), the poverty, anti-war messages, hope for a democratic society, and Medicare for all constituted the content of the signs for the most part. The salient point here is that the relationship of the people to the signs was highly performative in the sense that they did not simply created the signs and their content, but they curated

the space of claim as they lined up the handmade signs in several forms on the ground of Zuccotti Park. Therefore, it did not remain as one man's or woman's claim or creation, the overall performativity included the spontaneous and ephemeral interference of a collective body. Yet again, the ephemeral and temporary character of objects and actions was indeed a key aspect not only in sign-making or curating, but also in other performances and performative actions during the movement. As regards the graphically rendered "list of grievances" that Rachel composed, the ephemerality was challenged by the transformation of the handmade mind map into a printed poster.

## The creative process

The virtual artist Rachel Schragis was thus the mastermind of one of the artistic practices in the OWS which the present paper addresses as the "mind map." While being the creator of this original artwork, she was one of the activists who participated to the GA meeting where the "Declaration of the Occupation of NYC" was composed and announced on September 29. That day when the declaration was issued marked the starting point of the creative process of this artwork as well as her participation to the movement, which she defined as "a classical story of being activated into political work through Occupy." First of all, she became a member and organizer of the Arts and Culture Working Group, one of the working groups and committees that were formed with the emergence of the movement. Then, as a visual artist obsessed with making mind maps for many years, the declaration of the OWS was an inspiration to her coming up with the idea of a map that revealed the substance of the OWS and the written text that she thought of as a sort of "list of grievances." Her sitting down in the middle of Zuccotti Park to make this map in pencil on canvas took another shape with the participation of other activists in the park to help out with the outer rings and consequently with the inking of the artwork. After being shared on social networks, the mind map caught public's attention including the members of the OWS's GA, subsequently it was reproduced as a printed poster.

As a matter of fact, Rachel's "mind map" as a graphical rendering of a written official declaration acted as a visual response to the uncomprehended OWS at the beginning of the occupation. At that particular moment, the media was questioning the lack of clear demands and a leader in the movement, a fact that was common in the post-2010 movements. Furthermore, the artwork visually displayed the connections of grievances of unacquainted people resisting in the same movement. Her conceptualizing and drawing the "list of grievances" map was primarily based on a subjective artistic experience: she was doing her "thing" as expected and presenting her interpretation of engagement within the movement. This is the reason why she stated "no one makes you part of Occupy but you. You make your own official. What the group can provide was accountability or feedback or strategy or messaging." She contributed to the movement within her own ability and talent while being a member of the Arts and Culture Working Group as well as the Puppets Guild, her actions were reinforced within specific networks of knowledge and handicraft. However, her artistic contribution became one of the well-known posters of the OWS through the GA's financial support after its propagation on social media.

In that respect, as one of the editors of *Adbusters* magazine Micah White argued, "Occupy thrived when it benefited from the specialist knowledge of its participants. The strength of true horizontalism comes from recognizing that our fundamental equality, our shared humanity, is derived from our diversity" (White 2016: 130-131). The horizontal organization of the movement acted upon the "horizontal leaderlessness," (*ibid.*) which came into view through the most original practical invention, the "human microphone," where the audience repeated in waves the words and phrases of the speaker through the rest of the audience. Since the use of microphones and megaphones in Zuccotti Park was

prohibited by law, the human microphone of the GAs operated efficiently in the transmission of the ideas and discussions “in the horizontal acoustics of the crowd instead of the electrified intimacy of ‘amplified sound’” (Kim 2011.)

Rachel’s map reflected thus her being a constitutive part of the OWS community, not only through sharing her creativity and handicraft, but also the graphical projection of the non-hierarchical structure of the movement. “Let these facts be known” hand-written at the center of the map was encircled by the bubbles of written ideas directly taken from the list of grievances in the original declaration. Around this first ring, the outer rings grew out of the participatory “crowd-sourced editing process” (Schragis 2011) in Zuccotti Park where hundreds of people contributed to the mapping of ideas. The participatory and horizontal process of creation appeared specifically at this stage of map-making. Therefore, the map also enabled a circular visual reading of the written declaration just like the decision-making processes in the GA. The ideas in the form of words enunciated in the occupied space of Zuccotti Park and then transcribed in a conventional manner, finally transformed into a graphical cartography that represented the interconnected undulating words comparable to the horizontal acoustics of the human microphone. This is how Rachel’s graphical “list of grievances” revealed the continuing interrelation between the ideas, words, the three-dimensional lived space, and the two-dimensional flat surface of graphical cartography which occurred through collective performative action.

### **From lived-space to creative cartography**

As regards the cartography and the map on two-dimensional surface, it is worth mentioning the French philosopher Henri Lefebvre whose concept of absolute space refers to the “reduction of three-dimensional realities to two dimensions” (1974: 285) such as maps and graphic representations of space, maintaining a certain political and social utility. According to him, map-making and map-reading as well as the contents of the map are susceptible to change and interpretation. In Lefebvre’s tripartite division of space, he addresses the material perceived space as the space of the experience and human interaction in everyday life, while the official representation of space by the urban planners and cartographers refers to a space that is conceived in specific contexts. To David Harvey (2006), the geometrical space incorporates the space of calculations and standardizations as in the city plans and urban structuring, on the one hand, and the relative space reflects the observers’ perspective, on the other. In this respect, Richard Schechner states that the maps “perform a particular interpretation of the world [and] every map is a ‘projection’” (2006:41) as the representation on the flat surface. This idea in fact appears in the enactment of the world with the eyes of colonial powers, as in the Mercator’s cylindrical map projection. Accordingly, Schechner accentuates the phenomenon of maps enacting power relationships whereas to Lefebvre, maps may also result in a “remove from reality” (1974: 84).

Rachel’s map, on the other hand, enacts the horizontal non-hierarchical relationships within the OWS where the ideas continuously grew, expanded and took multiple forms going beyond the material space of Zuccotti Park. The artistic production, the imagination, the sensible and the dreams, thus the non-verbal realm introduced an affective aspect in the shape of images and symbols. All this, in fact, characterizes Lefebvre’s concept of lived space-time, that is the space of users, inhabitants and artists, where “the imagination seeks to change and appropriate” (1974: 39). Therefore, instead of the official representation of space, the perceived, conceived, and lived spaces simultaneously exist and inhabit the creativity within the OWS.

Rachel Schragis’ hand-made map born out of the “consensus run meeting,” in such a framework reflected thus the experience of occupation and the relational arrangement of living beings and objects through performative action. While incorporating a collective-performative map-making and echoing the spirit and mindset of the occupation,

the two-dimensional map imprinted the participatory process and connected the lived three-dimensional space and cartographic understanding of space in its own terms. The spatial representation of embraces thus both egocentric and allocentric perspectives, that is to say, both body-centered and flattened frameworks (Tversky 2019) referring to gestural communication and abstract thought. From this perspective, while the egocentric framework represents the lived experience in the occupied space where the body is at the center of action, the allocentric perspective remains outside the body and uses a sort of bird's eye view similar to cartographic practices.

Moreover, when this collaborative work of art was turned into a printed poster with the financial support of the GA, it served as a point of reference for the inquiries about the movement. Indeed, the map, to Rachel, “answered the question what [was] Occupy about,” when it was not very clear or conventional in the eyes of the journalists or the general public. It accordingly revealed the processes that the protesters expressed themselves and the mindset they adopted within the movement, not to mention the issues they fought against. Hence, Rachel's mind map pictured the connections of grievances of unacquainted people and its reproduction as a poster played a considerable part in dissemination and graphic visualization of the movement.

### **Mapping of ideas through words and gestures**

Barbara Tversky argues that “creating a map means integrating many different experiences and flattening them to a plane” (2019: 119). In Rachel's map, the action of drawing transformed the written declaration into something else, an artwork in the shape of a map, still holding the characteristics of the written language. Yet, as previously described, creating this mind map involved an experience beyond a simple transcription of a written statement. The action itself was an act of incorporation of multiple experiences of multiple people into a two-dimensional surface. On that surface, the declaration formed the core of the artwork through which the bubbles of ideas expanded into connected rings of common grievances. Indeed, the highlighted statement “our increasingly interconnected world obscures the underlying truth that all of our grievances are connected” on one top of the mind map verbalized the multiple interconnections. Each clustering of words connected to people's lives on a personal level that intertwined with the collective experience, which enabled them to perform the bonds both intellectually and corporally.

Furthermore, the act of drawing, doing the artwork in real space-time suggests a gestural and corporal dimension similar to the other performative actions in the OWS. As Tversky develops, the gestural dimension incorporates another way of thinking and communicating as well. For instance, the use of specific gestures during the assemblies in the park such as the hand signals instead of words to communicate exposes the communicative capacity of gestures under such circumstances. In this sense, those hand signals have direct meanings and they resemble the way the maps and graphs communicate. She argues, therefore, that instead of the common perception that words precede gestures, they conjointly evolve and develop. Curiously, Rachel's mind map embodies both words and gestures in such a way as to voice in flat surface the story of the OWS.

“Created by actions in space” (ibid: 197), gestures and maps are dynamic and static at the same time, reflecting the interconnectedness of the perceived, the conceived and the lived space-times. Their difference lies on the temporality as Tversky specifies: that is, gestures are performed in here and now while the maps and graphs do not depend necessarily to the present time, but they interconnect the past and the future, like the language. On another note, the divergence can be identified in the temporariness of the gestures in the present time interaction: their representation of thought differs from the map and the graph which lasts. In this respect, Rachel's map of “The declaration of the occupation of New York City,” as the very object and as the representation of map-making process, I believe, gathers the gestural, corporal

dimension with the transcription of ideas and context on the same cartographical flat surface. In addition to that, it certainly embodies the gestural dimension while transcribing the whole experience of space-time.

In conclusion, from the occupation of Zuccotti Park, the assemblies where the words, gestures, and thought intermingled to the handmade signs and performative creative actions, Rachel's mind map could incorporate the overall movement through its indirect tools. It demonstrated how the three-dimensional experience was connected to and transformed into the two-dimensional space of the map. The rings, tents, connections, lines, waves, people, trees, words, gestures; all constituted a sort of connective tissue throughout the occupation whether on cartographical surface or in lived space of the OWS.

## Referências

Adbusters. <https://www.adbusters.org>

Harvey, David. **Spaces of Global Capitalism, Towards a Theory of Uneven Geographical Development.** New York: Verso, 2006.

Lefebvre, Henri. **The Production of Space.** Oxford: Blackwell Publishing, (1974) 1984.

Kim, Richard. "We are all Human Microphones Now." **The Nation**, October 3, 2011. <https://www.thenation.com/article/archive/we-are-all-human-microphones-now/>

Löw, Martina. **The Sociology of Space: Materiality, Social Structures, and Action.** New York: Palgrave MacMillan, 2016. <https://doi.org/10.1057/978-1-349-69568-3>

Miller, Ethan. "Occupy! Connect! Create! Imagining Life Beyond 'the Economy' (part five)." **Grassroots Economic Organizing**, October 21, 2011. Accessed August 27, 2020. <https://geo.coop/node/727>.

Occupy Wall Street. "Declarations of NYCGA." Accessed September 12, 2019. [www.occupywallstreet.net](http://www.occupywallstreet.net)

Schechner, Richard. **Performance Studies: An Introduction.** 2nd edition. London and New York: Routledge, 2006.

Schragis, Rachel. "Flowchart of the Declaration of the Occupation of NYC." **Justseeds**, October 2011. <https://justseeds.org/product/flowchart-of-the-declaration-of-the-occupation-of-nyc/>

Tversky, Barbara. **Mind in Motion.** Ebook. New York: Basic Books, 2019. <https://doi.org/10.1145/3325480.3325525>

White, Micah. **The End of Protest.** A New Playbook for Revolution. Canada: Alfred A.Knopf Canada, 2016.



### About the author:

**Özge Derman**, PhD candidate at École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) Paris, Île-de-France, FR, Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL) .

e-mail: [http://ozgezderman@gmail.com](mailto:ozgezderman@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9844-3341>

Received on: 2021-08-18 – Approved on: 2022-03-10

### How to quote:

Derman, Özge. (2022) Mapping of an occupation: A graphically rendered statement. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 159-167, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-62853>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Art + Squat = X

Art + Squat = X

ALAN W. MOORE

City University of New York: NYC, NY, US

## ABSTRACT

What is the role of artists and art in squats? This text is framed by the ideas of counterculture and "exodus" to autonomy, influenced by anarchism and left politics. Artists are not at home in the capitalist system. Subculture reinforces resistant actions. There are multiple histories of squatting in European countries with communal nature. Art in squats is part of social movement culture. Text details several case studies of New York City artists in the squatting movement there and remarks on artists' relation to the squatting movement in Europe. Musicians, street artists, filmmakers, media activists are also centrally involved. The concept of "monster institutions", social practice art, and the institutionalization of former occupations are discussed.

## KEYWORDS

squatting, occupied social centers, artists, subculture, social movement culture

## RESUMO

Qual é o papel dos artistas e da arte nas ocupações? Este texto está aparado nas ideias de contracultura e "êxodo" em direção à autonomia, sendo influenciado pelo anarquismo e pela política de esquerda. Artistas não se sentem em casa no sistema capitalista. A subcultura reforça ações de resistência. Há múltiplas histórias de ocupações de natureza comunitária em países europeus. A arte nas ocupações é parte da cultura de movimento social. O texto detalha vários estudos de caso de artistas da cidade de Nova York no movimento de ocupações por lá e comenta sobre artistas no movimento de ocupações na Europa. Músicos, artistas de rua, cineastas, ativistas da mídia também estão envolvidos de forma central em ocupações. O conceito de "instituições monstruosas", a arte da prática social e a institucionalização de antigas ocupações são discutidos.

## PALAVRAS-CHAVE

ocupações, centros sociais autônomos ocupados, artistas, subcultura, cultura de movimento social

*This paper was written for a talk of 2012 at the Universidad Complutense in Madrid. It is greatly indebted to the researches of the SqEK (Squatting Europe [or Everywhere] Kollektiv). The experiences and researches in New York City and Europe which form the basis of my analysis here are expanded in the 2015 book Occupation Culture, and glossed by firsthand texts by squatters in the anthology Making Room. I have revised and corrected this text some for an anticipated publication in Brazil, in Estado da Arte, revista de artes visuals of the Universidade Federal de Uberlândia. But this text is firmly rooted in its moment of optimism – the movement of the squares and Occupy Wall Street. Things have changed a lot since then in this most changeable of worlds.*



Image on a banner dropped at New Yorck en Bethanien, Berlin, ca. 2010.

Artists are involved with squats and occupied social centers. How and why, and the outcomes of their sustained engagement in extra-legal occupations is not so clear. I don't think it has been systematically studied. The problem – for art history, art criticism, artistic production and the institutional ambit of the artworld itself – hasn't yet been clearly defined, the questions guiding research not yet formulated. This history is largely unwritten, or at least uncollated. Basic information about squats and social centers has long been blocked by the arbiters of public knowledge – the journalistic news media, academies and institutions – and available only via underground media circuits. **[FNbloc]**

## I.

To frame the question, let's say that the art production and exhibition system runs parallel to, and occasionally crosses over with, the squatting movement. I try to draw a Venn diagram of the interplay between the worlds of squatting, avant-garde art, and radical politics. My diagram turns soap bubbles to smoke... If I add in to "radical politics" what we might call the sustainable city movement, the set of initiatives undertaken by various actors across a broad front of institutional and popular venues, this latter sphere expands considerably. Even so, these are vastly unequal realms. Squatting is a subculture in which not so many artists participate, even in its most public form of the social center. Art is mainstream culture, with far more "official" components than subcultural at any given moment. Radical politics is also subcultural, with a conflicted and oppressed sector in academia.

Artists and art institutions play the role of mediators and introducers of new social information. (They play a similar role in introducing technological innovation.) In this quasi-political role, artists and curators pose questions on behalf of society. Art venues take up the slack for political and institutional systems that can be very slow, or conflicted in response to new social needs. This "slack" – or distance between emergent realities and political understandings and actions – has grown immensely during the new century with its reanimated crusades, hypercapitalist crisis, mass migrations and perilous climate change. In the crisis era of the 21<sup>st</sup> century, governments are proving increasingly ineffective and corrupt, so much so that occupations, mass demonstrations and revolutions regularly arise worldwide. Political questions have become a leading concern of artists everywhere.

## Two Eras, Two Theories

We might say there are two broad theoretical frames for thinking about the relationship between culture and squatting, the first is counterculture, the second exodus. (Maybe they are the same?, one having evolved from the other.) The notion of counterculture is a set of loose formulations first advanced to explain aspects of the youth culture that emerged in the 1960s. [Roszak, 1969; Willener, 1968] In this conception culture, particularly the culture of oppressed minorities, is equivalent to revolution. That's a real motivating idea, a romantic flag. But as Herbert Marcuse and Murray Bookchin have observed, it ignores vast stretches of social reality. "Counterculture" seems more useful as a term to broadly denominate a social field conceived of and operating against a mainstream, be it capitalist or state socialist.



Mural in a plaza inside a building of the Metropoliz okupa in Rome, 2014. Photo by Miguel Martinez.

Counterculture theory lives on in the barbed poetic proposals of the TAZ, or temporary autonomous zone, which has been influential among squatters [Bey (Peter Lamborn Wilson), 1991]. Like the Situationist Ivan Chtcheglov's famous "Formulary for a New Urbanism" (1953-58), TAZ is a delirious poetic text written by the anarchist Islamist Peter Lamborn Wilson (writing as Hakim Bey). Counterculture discourse emanating from the oldest squats and communes tends to be highly utopian with regular recourse to metaphysics, poetry and incantation.

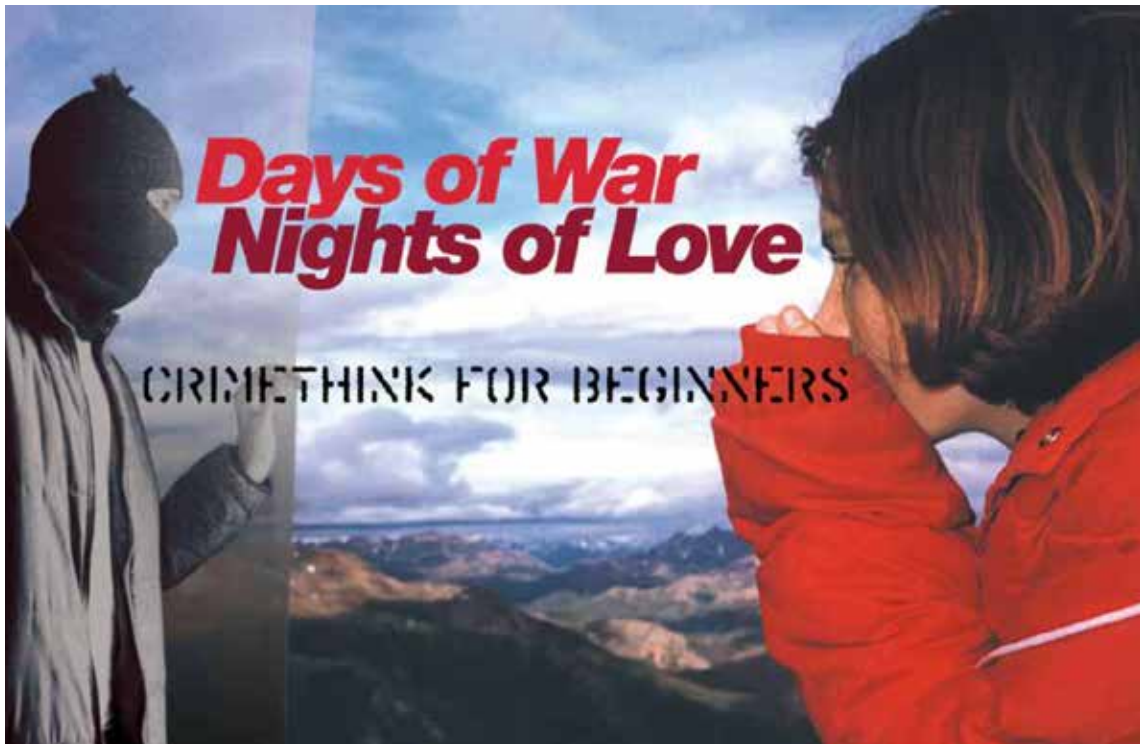
The beat and hippie eras which generated the discourse of counterculture were succeeded by the epoch of punk. This saw the theoretical formulation of subculture [Hebdige, 1979], which has been foundational for cultural studies and sociology of culture. Counterculture, as the Situationists maintained, is recuperable [Frank, 1997], that is, relatively convertible into the discourse of commodities. "Our clothes are a revolution you can wear." Subcultures persist, mutate, and intermingle intersectionally. Squatters are a persistent and mutating subculture, which is largely unrecuperable. Their challenge to the regime of private property is too hot to handle.

One political theory speaks of the exodus from capitalist labor relations of a newly composing class. This idea was developed by Paolo Virno [Virno, 1996], and popularized by Michael Hardt and Antonio Negri. [Hardt & Negri, 2000] As theory, exodus has the academic advantage of emerging from Autonomist Marxism, a rich continental variant

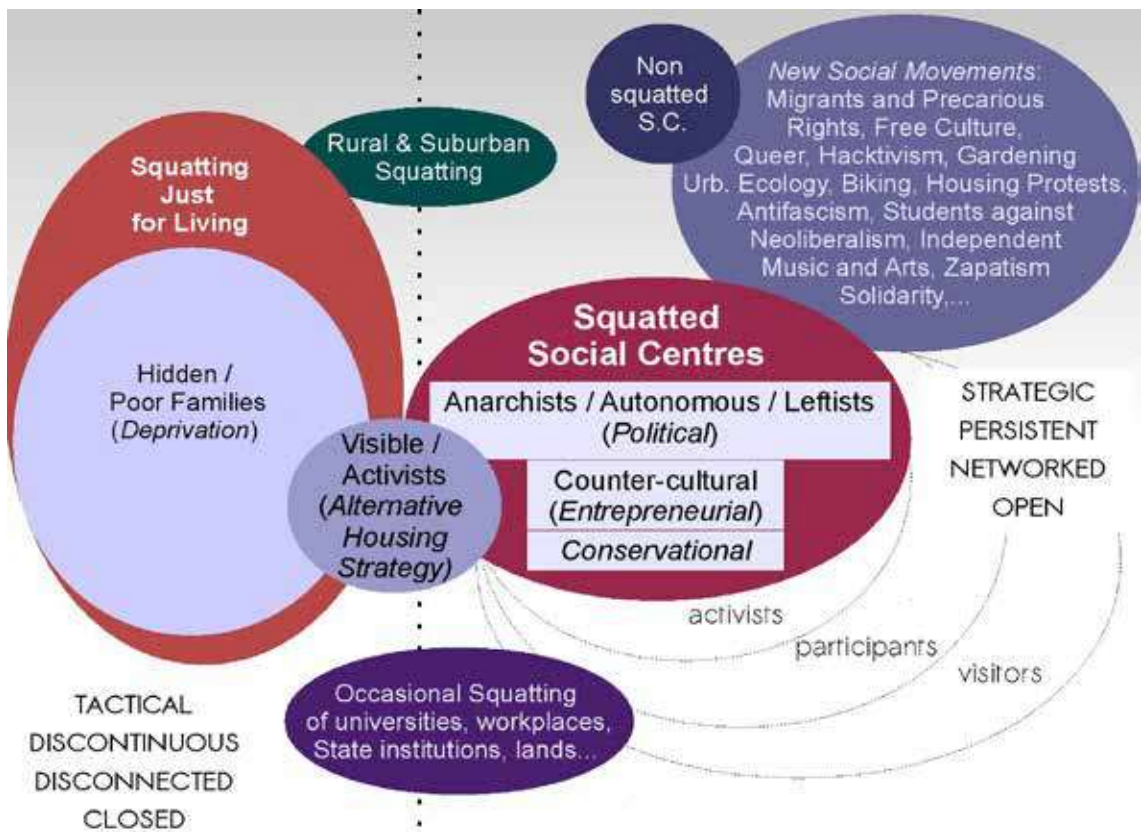
on a traditional school of analytic political thought. The idea that a new class is recomposing, exiting from its former relations with capital and formulating its productive conditions anew is compelling. But it is only partly helpful, and leaves aside the contributions of feminists, queers and global migrants, whose participation is essential to the squatting movement.

The theoretics of communalization were kicked off most prominently by the French Invisible Committee in “The Coming Insurrection” [Invisible Committee, 2007] and the journal *Tiqun* (1999-2001). This rich line of thought and scabrous polemic, so influential in the social centers, seems less useful in examining the intersections of art and squat culture. (Mural motifs?) It is probably more germane to understanding the old and new blockages to such a synergy.

Two more lines of thought bear on squat culture, and probably more directly than academic frames of political theory and cultural studies. The radical anarchist discourse of the Crimethinc Ex-Workers Collective in North America, closely connected to the hardcore punk music scene, was influential in the life-style anarchism of nomadic crust punks. [Crimethinc, 2001] The CWC website has matured, and continues to post in-depth analyses and historical articles on anarchist and riotous actions, including those of the Black Lives Matter uprising and many Latin American struggles. More recent projects like IGD.org (It’s Going Down) have joined Crimethinc and the Institute of Anarchist Studies in a lively Anglophone anarchist infosphere, together with extensive European platforms.



Crimethinc, cover of *Days of War Nights of Love Crimethink For Beginners* (2001).



Miguel Martinez, 2012; chart of different kinds of squatting.

A fourth line of inquiry might run through the ancient question of the relation between art and politics. It is self-evident that culture is imbricated in politics. Writing about art *qua* politics, as and with politics is a quagmire. (To get a sense of it, search “artists as political agents.”) This inquiry includes all mainstream artistic production, and is so broad it quickly becomes tasteless, arid, abstract, and utterly remote from the juices of creative or activist lives. Jacques Rancière reanimated the discourse when he was embraced by *Artforum* in the mid-’00s, and later Chantal Mouffe’s concept of democratic antagonism became popular. Political thinking aside, life as an artist and/or as a squatter is most often lived outside and against most social and political conceptions of what people should be doing with themselves. I imagine this outside-ness is as much economic as political.

### Why Are Artists Involved with Squats?

The majority of artists are always more or less at variance with a capitalist system, that is, they are struggling with this kind of life. That is because most modes of contemporary artistic production demand materials and resources of space and time far in excess of the short- or even long-term monetary return for the sale of the products. Frequently the product is actually unsaleable. The contemporary economy of art is not capitalist, but rather a heterogenous mix of economies [Moore, 2004] based in large part on gifts, exchange, inheritances – (those are the already-rich artists, an increasingly large proportion of the visible spectrum) – patronage and crime, [FNparc] as well



as market sales and wage-like labor (called “work for hire” in New York State copyright law). To organize their complex lives, artists rely on regular interaction with their social networks; for this reason they usually shun conventionally isolating wage work. From all this it follows that most artists cannot live easily within capitalist economies. This is the majority of artists who are not “market artists”, that is artists whose work does not regularly enter into the realms of speculative commodity capital.

To this basic heterogeneous economic condition faced by most contemporary artists must be added the disappearance of their traditional homes in the city. As advanced economies deindustrialized, the metropolitan working class became superfluous to the new managerial and creative city. “Creative city” means industries – as in “The UK is a global leader in the creative industries” – not a city full of artists. [Rosler, 2011, 2013] During the late 20<sup>th</sup> century, working class districts were first cleared and then gentrified to make way for the new elites. This is the postindustrial urban ideal, to reimagine and reconstitute the city center as a bourgeois wonderland. In this ongoing process the traditional refuge of artists and creative people in working class districts with cheap rents – called “bohemia” – is expunged. The preferred artists’ district in late 20<sup>th</sup> century U.S. cities is not a messy heterogeneous bohemia of working class, immigrants, artisans and artists, but one arising in the now-empty factory buildings, which, once they are flexibly subdivided into living lofts, become the preferred habitat of elites – a Soho. [Moore, 2010]

The current movement of squatting and occupation then is a kind of re-possession by the dispossessed working and creative classes, targeting the surplus properties set aside for speculative purposes that have resulted from this process of transition. It is first and foremost a direct action complaint against loss – the loss of public housing for working and poor people, the loss of public places to gather without paying money, and, with the increased level of repression demanded by elite populations, the loss of space in the city for public social and cultural expression and experiment.

With the 15M “indignados” of Spain, and the Occupy movement in the USA and London, squatting, under the banner of “occupation,” shed much of its subcultural stigma. As an often-used tactic, that activist repertoire moved into the realm of the global revolutionary and democratic social movements against globalized capital and its neoliberal government partners. [FNocc] Artists were among the leaders in Occupy USA [McKee, 2017; Schneider, 2013], as they have been in many political movements of the past, due to their flexible modes of living and available free time.

## Art Against

Besides the social and economic reasons that may lead artists into squats, there is also the special aesthetic. Most broadly, art in squats is cultural action carried out within a transgressive context. (There are surely many mooning souls, artists who blithely ignore this.) The cultural ambit is a mix of subcultural and avant-gardist subjectivities. Youth cultures like skateboarding and graffiti writing, as well as sports like parkour, urban exploration, BMX and motor biking, also systematically explore transgression. It is a truism of the social psychological formation of adolescence in the west that youth develop cultural practices within an ambit of adult disapproval, censorship and illegality – so that transgressive cultural practice becomes an assertion of identity separate from the disapproving elders. “Oh, those kids.” This dynamic is familiar not only as a baseline of academic analysis – it was called delinquency and deviance in the 1950s – but as a fundamental of marketing the “cool” consumer products of the style industry. (An emergent “cultural criminology” seeks to take this and other social movement related activities into account; see Ferrell and Hayward, 2011; Ferrell, 2001.)

This subcultural matrix has mingled with the traditional positions of the modernist avant gardes, as “culture against” – against the classical, against conceptions of order at variance with an emerging modernity. It can be easier to create, to conceive, to think dialectically – in oppositional relation to some set of givens, be they ideas, forms, modalities of work, social and economic situations, ideologies, institutions, spaces and places. As society is increasingly seen as illegitimate in its basic workings – as it was for the modernists, when governments waged war and exploited colonies, and as it is for the 21<sup>st</sup> century activist, a crazed colossus racing through mass extinctions toward planetary collapse – work outside and against conventional understandings and agreements can acquire not only ethical legitimacy, but the status of moral imperative.

A problem for cultural workers within politicized activist spaces is that this moral imperative can grow so dominant, so large and insistent, that it squeezes out other points of view, other avenues of approach, like humor, irony, and the kinds of psychological and social positions artists need to inhabit in order to make their work. Moreover artists needs can count for little in the assembly or plenum which runs most centers. This is an issue in the development of politicized aesthetic positions.

### **Forgotten Pasts (Past Life Regression Analysis)**

The “free cities” of Christiania (Copenhagen) and Ruigoord (Holland) are the first and most famous large-scale squats in Europe. Those occupations came out of social visions closely imbricated with culture. They both continue to this day. Shared vision and a daily life of art and artisanal production are centered in the culture of these two communities. The famous “social experiment” in the Danish capital became the home and workspace of artists and artisans working in all media. Experiment and research have constituted a *raison d’etre* for Christiania since its beginnings. [Thörn, et al., 2012]

These communities are deeply rooted in the counterculture of the 1960s and ’70s. In fact, understandings of “counterculture” have been defined in part by their practice. Their political referents were most likely Provo and Kabouters in Holland [Kempton, 2007], and Scandinavian Situationism in Denmark [Bolt & Jakobsen, 2011]. The global western movement of the day was back-to-the-land communalism [Miller, 1999]. The cultural sensibility of these places as well as their politics combines the utopian, tribal, and metaphysical [Waalwijk, 2012]. They are distinct from more recent counter- or extra-cultural tendencies rooted in the hard-headed, raucous subculture of punk and the politics of anarchism and autonomist communism. “Punks hate hippies.”

The relations of these countercultures to mainstream and avant-garde culture are also very different. The social experiments of the 1960s and ’70s seem to have been more integrated with the mainstream than those of the neoliberal era. Connections – attention and interchange – between squats and mainstream media and established institutions have been more tentative and clandestine than in the past. (This is changing as corporate online media outlets search for content which appeals to the young.) For one thing, young people in the ’60s and ’70s were more demographically dominant than they are today. Their new strategies were a surprise and, ultimately, a resource to entrepreneurs of postwar consumer culture [Frank, 1997]. There are many continuities and solidarities between the old squats and the new, but perhaps because of the strong ideological and generational differences these histories have so far not been considered together.

I mention only two intriguing clues: The Rue des Caves “squatted street” in Sèvres on the edge of Paris, was occupied in the 1970s. It is on the periphery of squatting research, and, since it is long finished, barely on the radar of squatters today. Yet the same emblems of anti-gentrification community organizing then being used by the

squatting movement in Zürich [Stahel, 2006] appear in the zines of the Rue des Caves squats [Blanchard, URL], intriguing visual evidence of the pan-European movement of the 1970s. How many more pre-Autonomist squats like this, with painted houses full of musicians, have existed and been forgotten? A recent book, edited by an RAF member living underground in London, collects small essays and many photographs of the 1970s squat scene there [Proll, 2010], that included artists like Derek Jarman, Joe Spence and Joe Strummer. Sculptor Antony Gormley mentions that he lived for six years in a squatted warehouse in London in the 1970s. His daughter worked with the “Mayfair squatters,” opening well-publicized artists’ squats in posh districts in London recently [Needham, 2011]. In the 1960s, before Gormley’s warehouse tenure, the art center movement opened many spaces for cultural activity in the UK. These very often “degenerated” into squats [Gross, 2009]. (See also Vasudevan, 2017.)

The squatting movement that led to the important radical institution of the social center has put a new kind of perspective onto occupations of the past. It is important to understand both the contexts and the life cycles of these earlier self-organized extra-legal ventures.



Shoulder patch produced by MoRUS workers

## The “New York model”

I was drawn to this study by my personal history. This begins during the 1970s, when I participated in student activism in the public University of California system. (The anti-austerity student movement in that same university system is a rich source of occupation theory and practice and a key forerunner of the wider U.S. Occupy movement.) In 1980 I was among the artists who started an experimental art exhibition space on the Lower East Side of Manhattan in 1980, called ABC No Rio [Moore & Miller, 1985]. It began with an occupation of vacant city-owned commercial property for an art exhibition, and continued through 30 years of precarious tenancy, including a full-building squat, until final legalization in the early 2000s.

My project of squatting investigations started as an exhibition at ABC No Rio – “House Magic” in 2009 (the eponymous zine continued until 2016). Later in the 1980s and '90s, some of my friends joined the squatting movement in New York [Tobocman, 1999; Patterson et al., 2007; Starecheski, 2016], and gave over part of their squats to social and cultural spaces. One of these survives, as an art gallery called Bullet Space [Castrucci, 1991; 2010]. Another houses the Museum of Reclaimed Urban Spaces (MoRUS). These experiences have led me to hold a sort of New York model of artists’ engagement with squats.



The Museum of Reclaimed Urban Space (MoRUS) in NYC, an autonomous project dedicated to squats, community gardens, and bicycle activism

## Who Is an Artist?

When we say that artists participate in squats, we might first ask, Who is an artist? There are artists by profession or trade, earning their living from their work, artists by vocation, who choose to make art regardless of remuneration, and artists by self-description who are trying on the identity for size. Squats host them all. To better understand the role of art and artists in squats, it may be more useful to think of all of these actors as participants in the social movement culture of squatting and occupation. This levels them, regardless of social or economic position or intention. Since this naming is cumbersome, I shall continue to refer to these people as artists. Finally,

I include as “artist” all those engaged in expressive activity, although my primary focus is on those working in visual arts and allied disciplines.

### **Why Make Art in Squats?**

Artists come to squats for many reasons. Their reasons may not be explicitly political in the ideological sense, but can be economic as we have seen. The squat provides free space to work, access to materials, and a tolerant usually democratic community. (All of these provisions must be “paid for,” however, with volunteer or recompensatory labor which involves significant social discipline.) The other attractive condition is also social. One stratum of artists is provided with space and social conditions conducive to creative work. Those provisions are for students in educational institutions, and artists in competitive residencies. Those who cannot (or will not) enter, or are locked out of this system are those who go to squats, maybe to work, but certainly to socialize. Here the dimensions of class, income, or choice of field (e.g., graffiti, or punk and rave music, which are not taught in schools) enter into the picture. Many artists don't go to squats at all, and may remain unaware that they even exist. Maybe squats can be thought of as an artworld of the subaltern, zones for the proletarianized underclass of the artworld, like Henri Murger's bohemia of old [Murger, 1851].

### **It's Not Art, but Social Movement Culture**

In an essay introducing a globally ranging exhibition of political graphics and video, Dara Greenwald and Josh MacPhee contend that what they exhibited was not art, per se, but “social movement culture.” This notion broadens the frame around political graphics to include, among other things, the social formations movements create, and their relationships to communications technology. Greenwald and MacPhee also suggest aspects of a new conception of the artist – the artist as an agent of change, and the amateur turned artist in service of a movement. The social movement culture Greenwald and MacPhee talk about is developed through the egalitarian operations of quotidian life in encampments (and by implication, squats). Their example is the numerous women's anti-nuclear peace encampments of the 1980s and '90s. [Greenwald and MacPhee, 2010; Greenwald, 2008]

### **Camps, Not Squats?**

An aside – A question around the relation between squats and art concerns culture not only in protest camps, but in chabolas, favelas, or camps for migrants and refugees. These unregulated illegal encampments are usually constructed outside the city. They are not considered together with squatting of buildings by predominantly white Europeans within the city centers. Nevertheless, the culture of the camps is an important question to investigate. Consideration could take off from historical studies and reports on cultural services and artisanal industries in refugee camps. In addition, many artists and artists' collectives have worked in camps. Helio Oiticica's work in the favelas of Brazil in the 1960s is famous. The Living Theatre also worked there, and were jailed for it. The Democracia group has worked in La Cañada Real slum of Madrid for their project “Sin Estado” [Democracia, URL]. During the recent migrant crisis camps and squats have seemed to merge as many squatters have taken up the migrants', aiding them to obtain and defend irregular housing [SqEK, 2018].

### **At Least It's Expressive Culture**

If we don't say “art,” what kinds of expressive culture exist in squats? One example: We often find them festooned with banners. This expressive usage is general, and marks a building as a squatted space to public view.

The image is then disseminated in photographs. The banners use a vocabulary of simple forms, symbols, pictographs and lettered slogans, which recur from squat to squat in different countries, and which we might characterize as typical of the expressive culture of squatting movements. The image of the festooned squatted building is one of the more typical images of radical direct action of the recent decades. Festooning marks the space out using the paraphernalia of political demonstrations. The visual culture of squats then has a lineage in popular political pageantry. As in any visual art practice, this usage changes and evolves, with influence from spectacular and well-publicized predecessor examples.

While the formulation of social movement culture is very useful, it specifically concerns those artists who are committed activists within the squatting movement. It also demotes extra-legal symbolic and aesthetic activity to “mere” visual culture, i.e., to the status of a scenography of political action. What of the other artists working in squats?

It seems we have a double frame here – art culture and movement culture. Popular left anti-capitalist movements which are in the business of liberating space for public and private communal use explain their activities differently from artists. Liberated space is very useful for artists, and many commit to opening and maintaining it. Although artists, given their ambiguous position within capitalist economy, may concur with activists’ ideologies and objectives, finally artists’ activity is explained by itself; artistic production is the intention.

## **Squat Art Punk and Rap**

Punk subculture is most often identified with squatting, especially in the U.S. popular mind. Did the punk subcultural movement – loud music, extreme fashion, silkscreened patches and stickers, tattoos, sexual egalitarianism – make squats? Concerts of punk music draw dedicated fans, some ideologically committed to anarchism, others coming for the drinking and sex. These fans supported squats financially. How about graffiti?, the aerosol paint mural movement. It began as part of the hip hop subculture, and continues as such. Although there is still a strong distinction between these two kinds of artists, graffiti is a part of the increasingly valorized street art genre of artistic production. [Lewisohn, 2008] The bright graffiti mural is always present in occupied zones, marking out the walls of squatted spaces as different from other urban locations. Did the hip hop rap poetry music movement make squats? This globalized mode of cultural expression is so heavily policed it is de facto criminalized in many cities, but social centers find room for the angry songs of the socially excluded. How about experimental music? This highly academicized minoritarian mode of audio art has no commercial audience to speak of. It is entirely dependent upon the school environment, state subsidy, private patronage, or – the ambit of experiment with electronic media that exists in social centers.

All of these cultural trends or artistic movements, through their production, exhibition and social networks, have contributed to squatting actions, and to the arising and maintenance of squatting as a movement. Indeed, all of the characteristic workshops and interest groups that are to be found in many extra-legally occupied buildings comprise productive cultural networks which, together, sustain the squatting movement.

To say “punk and rap” or hip hop, is to point first to the main lines of cultural production that sustain much squatting. This is the most consistent and visible creative production and exhibition which comprises the culture of squatting in the cities I have visited and the squat projects I have studied on the web. By culture I mean what you find when you go there, the studios maintained and meetings held, and the events that are organized publically. There are many other significant lines of cultural and artisanal work in the squats and social centers, each of which bears a separate examination in terms of its unique character and its specific relation to its extra-legal environment.

These lines of work include libraries, archives, literary circles, free schools, film screening rooms, hacklabs (computer workspaces), bicycle workshops which both repair and invent, silkscreen workshops, painting and sculpture studios, dance, theater arts, circus, etc. These elements of squat culture all have their own networks and interrelationships. Infoshops and archives relate to the bookstores and libraries of the city, and occasional book fairs. Hacklabs relate to urban media labs, and also to other projects like pirate radio and internet TV production. All of these are cultural activities, and all on some level are understood as art, or enter into artistic practice as tools or as subjects. All of them are sustained by squatting.

## Other Parties, Other Musics

Other kinds of music and dance have been involved in occupations and squatting. The free parties organized in the 1970s by Ruigoord (and later commercialized by entrepreneurs [Waalwijk, 2012]) happened around the same time as the large communal gatherings on public land of the Rainbow Family in North America. These were succeeded by the raves and mass trance dances of the 1990s some of which (in Rome) preceded occupations and long-term squats of the urban spaces in which they were held. This is a complex relation between culture and squatting which I cannot unpack here. Plus, while I have pogoed, I have never trance danced. As I write in Spain, *botellones* and *macrobotellones*, mass assemblies of young people socializing and drinking on the street, are taking place as virus restrictions ease. These are fearfully covered by TV. What might this transgressive use of public space lead to?



Seth Tobocman, cover of *War in the Neighborhood: A Graphic Novel* (Autonomedia, 2000). Crying out from a balcony is Jorge Brandon, "El Coco Que Habla," a homeless Puerto Rican artist.

## II.

I now shift to consider the question of the art/squat relation in terms with which art historians feel comfortable – the monographic, the formal and the institutional.

To consider this problem in the traditional way, however, reinforces the unspoken idea that squats and social centers are, or should be thought of as entry points to the mainstream, launching pads for conventional careers. They're what wild young artists might do. Much the same problem bedevils the study of artists' collectivity, that is the idea that once they get serious, artists leave their groups and collectives and concentrate on their solo careers.

[FNcolab]

### Monograph

Biography reveals the networks and milieus that sustain individual achievement in the arts. Art history traditionally writes social and cultural history as sidebars to the monograph. Classic art historians write monographs of famous people. I now follow, writing first only of the famous, or those who maybe will be because they are now successful. A number of artists who have achieved mainstream success have a background in squatting, or have worked in occupied social centers. Others are sympathetic to the movement for housing and free social space. Their involvements are various and complex, but I shall here glance at some of them. This glance at some artists' involvement with squats moves more or less in order of prominence in the global artworld. Shepard Fairey is a "hot" artist in 2012, Antony Gormley is a well-established museum and gallery artist, the painter Daniel Richter has a strong market in Germany, and Christoph Schäfer has a widely recognized standing as an academic.

### Shepard Fairey

Fairey was never a squatter. But his troubles with squatters illustrate the disjunction between an art culture that valorizes transgression and the culture of the squats. Internationally renowned U.S. street artist Shepard Fairey (born 1970) painted a mural in Copenhagen in the summer of 2011 which became the focus of controversy and a target of alterations. Painted on a wall facing a vacant lot, the mural commemorates the Ungdomshuset or Youth House which had stood on that vacant lot until it was evicted and demolished in 2007. It depicted a white dove floating in a patterned background above the logo "peace." The termination of the long-term occupation of Ungdomshuset by the city of Copenhagen led to a long series of demonstrations and riots culminating in a new location for the Youth House on the edge of the city. This mural by a famous visiting artist was resented. It was attacked by paint bombs, and the artist himself was assaulted on the street. These were expressions of rage by local activists at the notion that Copenhagen would pay a famous artist to make a mural emblemizing peace when there was no peace.

Fairey addressed the missteps by his public statements and by modifying the mural. He invited a local group of aerosol artists, RaxArt, to paint a historical section on the bottom imaging the violent police attacks on the Ungdomshuset. When our research group SQEK visited Copenhagen at the end of 2011, the RaxArt section had been almost totally obliterated by further tagging and paint bombing, attacks which we were told police had encouraged. **FNSqekcop** True or not, the demotic assault on the RaxArt mural amounted to a literal coverup of a record of state violence.





Mural on an evicted squat, Berlin, 2011.

In his own text on the incident, Fairey wrote: "I have always understood that street art is nothing to be precious about. The fate of the mural is out of my hands now, but I'm sad that such a great piece by the RaxArt guys was attacked. It was clearly a piece about social justice and I find the attack senselessly barbaric.... I'd say... [it was] demoralizing... [but] listening to Black Flag ...it is imperative to RISE ABOVE" [Fairey, 2011]. In reflecting on the whole experience, then, Fairey refers to the ethos of both street art (of which graffiti is a major, but not the only part) and punk rock (the California variety, circa 1980s). These two modes of practice overlap with squatting and contemporary punk rock – Ungdomshuset was a major European venue for punk acts – but they are clearly not congruent! Fairey was never part of a squatting movement. He was a skate punk in his youth, and his work came out of skater punk sticker culture. As a street artist, Fairey was arrested many times, and continued to put his work up illegally after achieving success. Skater punks are nomadic often oppressed users of public space, so their issues are similar, but they are not squatters. Fairey's position as a successful artist gaining museum exhibitions and municipal commissions (he did a number of other city-funded murals in Copenhagen that summer) also compromised his subcultural position. What is more, his practice of appropriating imagery from revolutionary movements of the past (e.g. Cuba) without crediting them had already drawn criticism from artists on the left.

## Antony Gormley

Antony Gormley, a famous British sculptor, spoke publicly in defense of squatting in the United Kingdom. He discussed his own squatting in a factory in King's Cross during the 1970s. While it isn't clear how that situation developed, Gormley said, "the landlord of the factory was very, very positive about us being there. We had everything we needed including 25,000 sq ft of work space. A lot of the artists' space organisation of the '70s was to use unused [public housing] council and commercial properties for studios.... I think it's a principle that should be continued" [Needham, 2011]. Gormley was speaking while publicizing a charity auction with works by well-known artists being sold to benefit housing for single homeless people, the same people whose squatting or "rough sleeping" in abandoned buildings had just been further illegalized. He also talked to the press about the economic needs of younger British artists, speaking to the elites on behalf of his community against a repressive government policy – the law criminalizing squatting – which he believes would hurt artists.

## Daniel Richter

Richter, like Gormley, addresses his city's governing elite. Daniel Richter (born 1962) is a well-known German figurative expressionist painter. I was told he was a squatter in Hamburg during the 1980s before entering art school. [FNmal] As a wealthy artist, Richter owns properties which house artists, and has been consistently critical of Hamburg cultural policy for failing to support artists and squandering cultural funds on foolish projects [*Hamburger Abendblatt*, 2010]. He is involved in and supports the Pudel Club, a cafe restaurant and artists social club run by the group that produced Park Fiction.

## Christoph Schäfer

Christoph Schäfer is a Hamburg artist who, together with a large group of collaborators, produced the Park Fiction park on a patch of vacant land on the city's waterfront during a period of intensive development of that traditional working class neighborhood. Features of the park were developed through a process of "visioning" by local residents – among them the squatter community of the Haffenstrasse – beginning in 1994, and laboriously lobbied

through a resistant city government. Park Fiction got a boost when their project was featured in the Documenta exhibition of 2002. Schäfer and his friends developed a bar restaurant near the park called the Pudel Club which has become an important artists' meeting place and event space. Schäfer continues involved with a variety of anti-gentrification and popular participatory city planning initiatives as part of a Right to the City network. **FNcs**



Fly Orr, drawing of Italian Autonomist theorist Franco Berardi (aka Bifo) speaking at a 2016 conference at Scugnizzo Liberato, in Naples.

## Under-Knowns

Actually, the artists who have most closely identified with the squatting movement are not famous at all. To discover who they are and what their work means in its relation to extra-legal occupation and alternative living practices would make a good exhibition. Some of those who could be in such an imaginary show are the New Yorkers Seth Tobocman, Fly Orr, [FN – Fly Archive] and Andrew Castrucci. [Moore & Cornwell, 2002] Musician and painter Peter Missing is part of this lineup. He relocated from New York to Germany in 1993, and moved between Hamburg and Berlin. All of these artists identify as squatters. Their art has consistently treated of squatting, its experiences and affects. They are less known in New York, probably because they work outside of commercial galleries. How many other artists like them are to be found in Europe? Just for a start, performance artist Mark Divo and draughtsman Ingo Giezendanner *aka* Grrrr, who both worked in Zürich.

Prominent artists (e.g., Gormley) and artworld academics speak more generally about public policy rather than taking specific positions supporting squats or social centers. Academics in particular tend to step to one side of the issue, speaking instead on questions like preservation, gentrification, sustainable development and the fallacies of the creative city model.

## Strike Up the Band

The same kind of double frame of art and squat movement culture – could be made for musicians, since those artists have consistently been involved with squats. Indeed, it can be argued that big building squats could not exist without the income they derive by providing venues for musicians to play. The website Book Your Own Fuckin' Life networked the European circuit for punk bands for many years (they relaunched at byofl.org [defunct; on archive.org as of 2021]). Thurston Moore, a member of the band Sonic Youth, recalls touring squats and social centers in Europe in his foreword to a book of photos of U.S. punk houses [Banks, 2007]. Many U.S. bands had this experience – their recollections are scattered through innumerable small fanzines – archives of which are contained in social centers – and websites. In other genres, global music star Manu Chao played at the Rue des Caves on the periphery of Paris in 1985 [Blanchard, URL]. The Clash came directly out of London squats. Other squats, like the Rote Flora in Hamburg, have regular evenings of DJs playing different styles of music, including music that caters to immigrants. Since they are poor, immigrants aren't usually solicited as audiences by for-profit music venues. I was told by a music promoter that in Italy popular African musicians cannot find mainstream venues due to racism. Their concerts are a windfall for the social centers that are happy to host them.

## It's All an Act

Next, is the question of form. I use “form” here to mean a general description of how an artistic expression is conceived and delivered. Graffiti and street art is often like a form of squatting itself, that is, the support occupied by the work is deliberately non-permitted. (Banksy's street art is a famous example.) Outside of visual art, the clearest special use of forms particular to squatting and occupation occurs in the field of theater and performance. But the question of performance quickly becomes complicated.

Squat ateliers teach or workshop performance techniques of various kinds – e.g., dance, comedy, rap and circus. Circus is especially congenial to squat culture, since it is physical, material, and historically nomadic. Occasionally occupied free spaces have hosted theater ensembles, like the Teatergruppen Solvognen or “Chariot of the Sun” (1972-83), **FNsolv** which was integrated into Christiania in Copenhagen, or Volxtheater Favoriten, and their

outgrowth the Publixtheatre Caravan (Volxtheater Favoriten; 1994- ongoing), **FNvolx** a travelling project based in the legalized squat Ernst Kirchweger Haus (EKH) in Vienna. Both these groups do (or did) strongly political performance work, also extra-legal public actions and demonstrations. Both grew up in and worked out of squats.

More broadly, extra-legal spaces are continuously involved in performance activities, from the execution of street demonstration tactics and squat defense – performance for police and media – to the everyday. Squatters and their guests perform or pose for photographs and videos which stage the public image of the squat when mounted on the squat website or posted to social media. Some of these performances can be dramatic and spectacular, such as the acrobatic lockdowns at Can Masdeu during the 2002 eviction attempt. The lockdown in defense of ABC No Rio in New York in the late 1990s became an element in a painted sculpture by Seth Tobocman which depicts a seated protestor, her neck secured to a building with a bicycle lock, being approached by a policeman.



Mural at Can Masdeu, Barcelona, 2012. This *okupa* is a former hospital with extensive gardens for both the commune of occupiers and neighbors

## Squatter Film Festival

In two films, performance in defense of squats is prominently featured, providing a major part of the entertainment value of the film. The documentary film, “Laboratorio 3. Ocupando el vacío” (2007) records a performance by occupiers appearing in the windows of the building in the Madrid barrio Lavapiés. This public performance is a dramatic version of the static *Facadenaustellungen* (facade exhibitions) of Berlin squats. “Okupa, crónica de una lucha social” (Octavio Royo, 1996) begins with a long shot of the fireworks display – an episode of symbolic anarchist bomb-throwing – that accompanied the police charge that evicted the Cine Princesa in Barcelona. Both of these films use rather obvious cinematic tropes, although they do double duty as public demonstration event and eviction defense. I think (certainly in “Laboratorio”) the actors were aware of the filming and performed with attention to the filmic requirements of the camerapeople.

“Dada Changed My Life” (Daniel Martinez and Olga Mazurkiewicz, 2003; [Martinez, URL]) documents in semi-fictional form the art squat action that saved the historic Cabaret Voltaire in Zurich from commercial development. This action was a clear example of what Hans Pruijt calls “conservational squatting” [Pruijt, 2013] a short term occupation specifically intended to save a building with historic cultural significance. Plans were made to renovate the birthplace of the European Dada movement in 1916 as a corporate showroom. Today it is a museum dedicated to the Dada art movement. **FNisrael** Performance artist Mark Divo, who has done numerous works with and in squatted places, was involved in the Cabaret Voltaire action. The film is atypical among squat documentaries, in that it weaves a kind of story out of the event, including footage of the squat, theatrical events there, and staged conversations with impossibly aged Dadaists.

## The New Forms

Photographs published to the web can be used by police to identify squatters and activists. Despite this urgent concern about personal security, squatters continually represent their struggle through still photographs, video, zines, tweets and social media posts. The squats exist powerfully in mediatic space, and everyone in the movement is involved in this symbolic production as performer or “extra”.

Curiously, a video featurette produced in Amsterdam in 1994 called “Zwarte kat” (black cat) demonstrates this totalizing presentation of the squat as spectacle and research object. The video, a kind of docu-drama, purports to show the opening of a museum of squatting, the “kraakmuseum Zwarte Kat”. A radio interviewer for Vrije Keijzer Radio (a pirate radio station in another squat) is toured through their building. The interviewer meets and talks with a worker for Radio Sirene who shows her around. A fashion show ensues, and finally the building is evicted by police, played by the squatters themselves. (The actual eviction of Zwarte Kat followed a month later.) The low-power pirate radio stations which feature prominently in “Zwarte kat” were the forerunners of the hacklabs that later put out squat information to the internet. [Maxigas, in Moore & Smart, 2015] The video today reposes in a special collection of the Staatsarchief of the Institute of Social History, the final archival form of the imagined “kraakmuseum”. [“Zwarte kat,” 1994]

## Mediatic Space

Public mediatic space is rather recent in arising, and is mutating continuously. From consumer video cameras in the 1970s to the corporatized internet of the 21<sup>st</sup> century, these public forums are being used effectively

by social movements and by artists. Artists played an important role in its development of this infosphere [Greene, 2004], leading the way as consumers became producers.

The connectivity and exposure which mediatic space provides has been indispensable to new forms of artistic activism, and tactical media closely associated with the global justice movement. The squatted social centers in big cities were key nodes in organizing demonstrations against European ministerial meetings to make new free trade agreements during the late 1990s and early 2000s, the so-called alterglobalization or global justice movement. **FN56a** During these years, activist artists developed props and strategies for these demonstrations, often working within the social centers which also hosted the travelers. Some of these props were included in the landmark art exhibition the Interventionists [Thompson and Sholette, 2004]. Tactical media artists pitched in with gusto to the reanimated movements of 2011. A discussion of these newly emergent and very specifically constituted forms of culture in relation to squats would derail the broader objectives of this essay. Interested readers can look at the work of Benjamin Shepard [e.g., Shepard, 2012], Nato Thompson, and Geert Lovink for insights into this political art movement. [For New York City, see McKee, 2017]

# SQUATTING EUROPE SEMINAR



Design for Squatting Europe Collective (SQEK) research group seminar in Copenhagen, 2011.

## Squatter TV Sitcom

Anthropologist Nazima Kadir teamed up with artist Maria Pask to produce a television situation comedy based on Kadir's research. They were commissioned by Casco, a Dutch design institution. "Our Autonomous Life?" (2011) explores the realities of co-living – cooperative or communal life – as it is lived in squats. "Life" was a more sophisticated type of performance around the issues of squatting and squatting life, undertaken by artists within an

art institution in consultation with squatters and in response to the Dutch 2010 law against squatting. **FNnaz** The work was produced and presented as part of a series of projects and exhibitions, a broad inquiry into contemporary conditions of domestic living from a feminist perspective called the “Grand Domestic Revolution”. The GDR project was presented in the Dutch pavilion at the ARCO art fair in Madrid, a rare public presentation of a central aspect of the squatting movement in a mainstream global art venue.

## Talking to the CIA

In 2008, in a talk at Yale University, I argued that squatting was congruent with the large scale artist-organized exhibition. This form of self-organization has been a constant feature of the New York artworld at least since 1913. At one moment in the 1980s, the large scale artist-organized exhibition crossed paths with ideologically driven squatting in the form of the Puerto Rican nationalist social center Charas El Bohio. What links the squat and the artist-organized show? First, the matter of duration. The time of an art exhibition is always limited, and considerable efforts are expended to mount it. Squatting actions, too, are usually short compared to long-term legal tenure in a building. The artist-organized show, like the squat, is a social sphere that works differently from the salesroom gallery or archiving museum. Rather than customers, patrons, institutional curators and spectators, artists meet each other, activists, and probably more of the “real public” beyond the art world. Artists involved with squats bring their skills navigating alternative economies – and often their middle class skills in dealing with bureaucracies and landlords. Ideologically motivated squatted social centers can be seen as continuously operating creatively-organized public events. **FNyale**

This 2008 talk was for me the beginning of an argument for squatting as art, as an intrinsic part of the artists' work in the new century. That this might be true is implied by the strange story of the French group UX (for Urban eXperiment). Their work proceeds through surreptitious extra-legal occupation. UX does pro bono anonymous public service work on an impressively grand scale. The underground cinema in the catacombs of Paris is the most exciting, and in fact reiterates a form of creatively motivated “prosumer” organizing within squats and social centers. But the clock repair job is simply weird. [Lackman, 2009; Kunstmann, 2008] It isn't squatting, it isn't art squatting, but a close relative. Call it the mad uncle in the attic while everyone is leading a more or less normal life downstairs. When I first learned of their work, I thought the story was a hoax. At the very least, the art of UX is an innovative practice which critics have yet to situate within understandings of art.

## Monster Institutions

Another realm of normative art history is the case study of an institution, its initial emergence and subsequent development. In the case of squats and social centers, this could be the story of the institutionalization of extra-legal situations, and concern matters of cultural policy and cultural management.

In 2008 members of the Spanish network Universidad Nómada broached the question in an issue of the multi-lingual web zine *transversal*. In an introductory text to “Monster Institutions,” they sought “to try and explore the extent to which the ‘social centre form’ today points the way to processes of opening up and renewal, producing, for example, innovative mechanisms for the enunciation of (and intervention in) the galaxy of the precariat; and at the same time, and partially intertwining with the above, the constitution of self-education networks that are developing in – and perhaps result from? – the crisis of Europe’s public university system. Ultimately, ‘Europe’, not as



a naturalised space for political intervention, but as a constituent process; the production of these mental prototypes and mechanisms of enunciation and intervention as an instituent process.” [Transversal, 2008] **FNmons**

Institutional history is boring for academics, really, when poly-valent theory beckons and object-centered research pays. The artworld also thrives on calculated ambiguity around the origins and operations of its basic structures. The rise of a mode of conceptual art called “institutional critique” may change this. (I say “may” because writing about the practice is usually thick, even obscurantist.) The frame or support of any work of art draws the attention of the artist, even as a work in itself. Famous predecessor examples include various images of Magritte, *La vide*, the empty gallery of Yves Klein (1959), and the urinal as sculpture of Marcel Duchamp/Elsa von Freytag Loringhoven (*Fountain* of 1917). These works call attention to the context of art making and showing, not the thing itself. The latter two were made as critiques of the institutions within which they were found – the commercial gallery and the artist-organized show respectively.

## Social Practice

More recently, the question of how to style a place of exhibition as a social space – a space for some kind of interaction between artist and viewer, or to design a participatory environment or sequence of events – has become more prominent as a mode of art. French curator and critic Nicolas Bourriaud called this “relational aesthetics” [Bourriaud, 1998]. In the U.S. this has come to be called “social practice,” and often continues the under-valued tradition of community art [Goldbard, 2006]. Numerous educational programs specifically devoted to this way of making art have been established. There has been something of a contest over this in the artworld, because museums, building on Bourriaud’s conception of the form, have tried to showcase an authorial social practice art free of specific political content. Against this, Grant Kester has described a “dialogic art” which works within social difference [Kester, 2004]. Most recently, Creative Time produced a show and book *Living as Form* which emphasizes the political effects of social practice art [Thompson, 2012]. (See also later work by Claire Bishop and Gregory Sholette.) Still, it is not clear how any of these practices relate to squats, which lie outside art institutions. Maybe since numerous educational programs specifically devoted to this way of making art have been established their graduates will be looking for interesting things to do.

## Getting Legal

To return to the consideration of the demotic institutional trajectory of squatted places: How do some squats and social centers succeed in prolonging their tenure with the consent of the governing powers? How do some of these become significant cultural centers, and how do they differ from cultural centers initiated by government or private sector?

For the emergent social center, the freshly squatted place, there exists a sort of cry of triumph (often echoed on the website [squat.net](http://squat.net)), and statements of grand intentions. Later, hopefully much later, comes the calls for solidarity, cries for help and the brief elegy for the evicted. But for the slow march towards institutionalization there is little excitement, and finally, no very visible history. There is no poetry and no song, only the slow murmur of bureaucratic negotiation.

Websites for various cultural centers – like Rote Fabrik in Zurich, W139 in Amsterdam, Rog in Ljubljana (evicted 2020), etc. – carry a brief note on the squatting origins of these places. These boring stories contain the best arguments for the social and cultural utility of the practice of taking unused urban space for short-term popular public

uses. **FNwhite** The story of the process of negotiation includes also the specific explanations, justifications, modifications and compromises – often formal contracts [Durán & Moore, 2015] that autonomous groups made with the governments and private parties which had power over their futures. These accounts could help to normalize the legalization process with other less accommodating governments. **FN – Naples Protocol**

Even as they exercise their power to evict, state and market powers sometimes imitate the practices and the mediatic shells of squatting, and regularly capitalize on squatters' cultural successes. The city of Amsterdam included squats and big building occupations in official city guides which portrayed the city as a magnet for adventurous European youth. [Owens, 2008] Real estate investors in Madrid moved artists into vacant storefronts for brief periods and called it "squatting" [de Andrés, 2009; Vilaseca, 2010]. An architectural group in Copenhagen pilfered the form and slogans of a squatting group for a temporary project on the waterfront. **FNask** The Metelkova social center in Ljubljana complained bitterly over being muscled aside for the new contemporary art museum being built on the site they have occupied for years with a wide variety of art activities [Klub Gromka, et al., 2006; see also Babic in Moore & Smart, eds., 2015].



Sign produced by Reuben Kincaid, Chicago, in 2010. Reuben Kincaid is an invented persona; in this moment he is a real estate agent.

### “New Institutionalality”

But, as we have seen, the Casco design center in Utrecht embraced ideas coming from the squatting movement without obscuring their provenance. That's proper curatorial practice. In Spain institutions respond to the

squatting movement in its form as social centers, although indirectly. The “New Institutionality” program at the Reina Sofia Museum in Madrid (MNCARS) is a “line of work [that] tests models of construction of new forms of intermediation which can break away from the dichotomies which have traditionally constricted the operation of museum institutions.” **FNweb** This is vaguely phrased. In an interview Jesus Carillo, director of cultural programs told me, “this new institutionality project is basically to provide alternatives for cultural production and cultural consumption to the neoliberal.” **FNint** This is also somewhat vague. During times of austerity, and with conservative political administration, the MNCARS anticipates budget cuts which will force the institution to rely as never before on private funding, so they can be cagey.



Artist unknown, mural in the courtyard of Centro Social Okupado Autogestionado Casablanca, Madrid (desalojado 2012) the photo in the mural shows the 15M assembly in Puerta del Sol. (15mpedia.org/wiki/CSOA\_Casablanca).

One of the New Institutional meetings in March of 2011 was held in Malaga, at the long-time occupied social center Casa Invisible, which was under threat of eviction by the conservative local mayor. The intervention of the director of the Reina Sofia museum helped to forestall that [Borja-Villel, 2011], and preserve the Casa Invisible as an outpost of independent populist culture under a permission-to-use agreement with the city.

While MNCARS "New Institutional" project has backed away from direct engagement with social centers, Madrid is full of active ones. Tabacalera, the largest, is legalized, and explicitly cultural in its activities. Still, the 15M movement of the "indignados" has strong ties to Tabacalera, and also Casablanca, a still-illegal center which is only a few blocks from MNCARS. (Evicted in late 2012.) The political climate of the federal institutions has turned right, however, so the prospects for local cooperation seem to have dimmed. (Since 2012, the Spanish federal government has wobbled back to the center-left; MNCARS is pursuing new social initiatives under the name "Museo en Red".)

## CODA

### My Art Squat

The most obvious place to start this essay would have been with the self-identified art squats, that is, buildings that are occupied by artists for explicitly cultural purposes. In my researches, however, I tried to understand the broader squatting movement instead of fixing on artists from the start. In part, this was political. Because of the relatively friendly reception given to artist squatters by some city governments, notably in Amsterdam and Paris, the squatting movement has often been divided. The split between "good" squatters who are allowed to stay and "bad" ones who are evicted has created animosity and mistrust. **FNsqektalk** It is important to have continuous conversations to bridge the gaps between art culture and political culture that allow these antagonisms to grow.

Nevertheless, art squatting is an obvious question to investigate, and I add some references to this activity as a sort of unanalyzed coda to this paper. In some cities art squatting may be anomalous. The legalized social center Tabacalera is unusual among similar entities in Madrid. In other cities it may be the only way to achieve any deal with the city for a use lasting longer than a few weeks. As a consequence of such deals, normative art world administrative practices enter into the world of the art squat. Rue de Rivoli 59 in Paris is a non-stop open studio sale, with artists in more or less tiny spaces present during busy times chatting with friends and sitting by their work for sale. It is totally legal, curated and banal. Also in the longtime Berlin squat Tacheles (since evicted) the backyard became an open-air warren of artists' ateliers with close attention to small sale items for tourists. In Paris, the 8th "Festival des Ouvertures Utiles" ("useful openings"; their Facebook page lists squat events in Paris), was very much like other artist-organized low-budget festivals of art, except that it was "branded" as squat art. While Rivoli 59 has no discernible political mission or engagements, the artists of La Générale maintained and emphasized their political positions ["La Générale," 2011].

I met the artists at La Générale through my "House Magic" research project, an investigation which began as an art exhibition. Other art exhibitions have also tried to grapple with the question of the squat. For example, the exhibition "Now and Ten Years Ago" at the KW Institute for Contemporary Art in Berlin in 2004 contained artworks done in, or in relation to squatting in Berlin, but they were not in any way a theme of the show. **FNaw** "Arte Ocupa," a so-called art circus, toured Lisbon, Paris (Rue de Rivoli 59) and Hamburg (Gängeviertel) venues in 2010. **FNartoc** A show in Moscow called "Arthouse Squat Forum" was part of the 2011 Moscow Biennale of Contemporary Art, although it wasn't a squat but a permitted use of raw unrenovated space by Moscow artists

which included an “exhibit of art communities.” **FNmos** “Squat” in this case was a metaphor. Although at Christiania in Copenhagen and at Gängenviertel in Hamburg, **FNchris** the occupations of the places themselves began in or as art exhibitions [Bloom, 2007].

Thankfully for the vitality of the independent artworld and the insistence of autonomous social movements, art + squat is never over, and will continue to yield mysterious quantities of X. As I finish the clean-up of this text I see that the Temporary Autonomous Art gang (taaexhibitions.org) has announced their next show – an “open-access art festival in a squatted venue” for October of ‘21. Wish I could go...



Sara Renaud and BIBI, “Giant Face” made from food cans, etc. on the front of 59 Rivoli, Paris, ca. 2010

## END NOTES

### **FNbloc –**

The internet has tremendously altered the circuits of media, and the change is more complete every day. Squat[dot]net, an indispensable source of news of squatting worldwide, was very early on the internet. My “House Magic: Bureau of Foreign Correspondence” project was intended to break down the knowledge gap, and to bring squatting and occupation culture to the attention of an Anglophone public. The internet made the project possible; PDFs can be downloaded, and I printed them out as zines as I traveled around. Still, the consumer of information must be proactive, seeking it out; there remains no broad public consciousness of the European movement that is not tainted by ownership propaganda. (See E. T. C. Dee, “The Production of Squatters as Folk Devils: Analysis of a Moral Panic that Facilitated the Criminalization of Squatting in the Netherlands,” *Deviant Behavior*, 2016.)

### **FNparc –**

Art’s relation with crime is insisted upon by NYC performance artist Penny Arcade (Susana Ventura), which she derives from her experience in the creative milieu of Andy Warhol and Ronald Tavel, homosexual artists during a period when that sexual identity was criminalized.

### **FNocc –**

Occupation during the 1960s was a technique of both radical and reformist movements in the USA, and was used to reinforce demands for change in law or institutional structure. SDS leader Tom Hayden compared the U.S. Occupy movement to the Civil Rights movement of the 1960s: “The logic of an occupation, I think, is that if you feel voiceless about a burning issue of great great importance, and the institutions have failed you, the only way to get leverage for your voice is to occupy their space in order to get their attention” (Democracy Now webcast, April 13, 2012). This is not the logic of squatting, which is a form of popular expropriation, extracting use value from properties which are being “warehoused,” set aside until their exchange value increases.

### **FNcolab –**

In the artists’ group Colab I was a part of in the 1970s-’80s in NYC, those who achieved success left the group, and for years their gallery resumes did not list earlier activities with the group. Increasingly, this prejudice seems to be dissolving. Artists today are more easily managing mainstream presence and continued engagement with their collectives. Also galleries and institutions are increasingly recognizing collectives as important actors in art.

### **FNSqekcop –**

Tina Steiger conducted the SqEK tour in Copenhagen in December 2011. She wrote a master’s thesis, “Spaces of Autonomy In Copenhagen and Madrid” in 2011, comparing the Candy Factory in Copenhagen and the Tabacalera in Madrid.

## **FNmal**

Richter spoke to *Hamburger Abendblatt* in 2010 [see references, *Hamburger*], and again on the radio: “Maler Daniel Richter kritisiert Hamburgs Kulturpolitik,” August 24, 2009 [atdradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1022549/](http://atdradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1022549/) (accessed Oct. '21). In the spring of 2011, I worked with the American-German artist Michel Chevalier to produce a fun exhibition in the occupied social center Rote Flora. It was called “No Wave Squatter Punk (Anti) Art” show (recalled at [en.squat.net](http://en.squat.net); my essay “Permanent Cultural Revolution” is at [sites.google.com/site/housemagicbfc](http://sites.google.com/site/housemagicbfc), accessed Oct. '21). The show included Michel's satirical coda to my talk, a performative spoof of Richter's ‘pro-squa’ position – “April 3: Presentation by Alan W. Moore; wrap-up with ‘paint polit-kitsch like Daniel Richter’ workshop (bring yer brushes!).”

## **FNcs –**

For the Hamburg project see [park-fiction.net/](http://park-fiction.net/), and the film by Margit Czenki, *Park Fiction: Desires Will Leave the House and Take to the Streets* (1999).

## **[FN – Fly Archive]**

With the 2018 acquisition of the “Fly Zine Archive: A Chronicle of Punk, Queer, and Anarchist Counterculture” (title of a 2021 exhibition), the Minneapolis Institute of Art became the first art museum in the country to add a zine archive to its permanent collection. Fly was closely involved with the NYC squatter scene and the Museum of Reclaimed Urban Spaces (MoRUS).

## **FNsolv –**

Teatergruppen Solvognen or “Chariot of the Sun” is documented in a website by Nils Vest, the filmmaker of Christiania: [vestfilm.dk/christiania/solvognen/chariotofthesun.html](http://vestfilm.dk/christiania/solvognen/chariotofthesun.html). Some of their early activist interventions are significant in the history of activist performance, [Bloom, 2007] linked to similar Situationist-inspired actions in Scandinavia. [Bolt & Jakobsen, 2011]

## **FNvolx –**

The story of the Publixtheatre Caravan is told in Brian Holmes, “Liar's Poker: Representation of Politics/Politics of Representation,” *springerin* 1/03 (2003; also in German), and also in Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, translated by Aileen Derieg (MIT Press, 2007), chapter 8, “The Transversal Concatenation of the PublixTheatreCaravan: Temporary Overlaps of Art and Revolution.”

## **FNisrael –**

Interestingly, the other museum dedicated to Dada was founded by a Romanian immigrant to Israel who was an original participant in the Zurich Cabaret Voltaire in 1916. The Marcel Janco Dada Museum is located in Ein Hod, Israel, a village abandoned by its Palestinian inhabitants in the clearances of the late '40s and early '50s. It is another kind of occupation.

## **FN56a –**

In the international section of the 56a Infoshop archives in London (some six linear feet), there is ample evidence of meetings and events in social centers organizing demonstrations during ministerial meetings in different European cities throughout the 1990s and 2000s.

## **FNnaz –**

The producer was the Casco Office for Art, Design and Theory in Utrecht. (It's an art school, at [Casco.art](http://Casco.art).) Casco's website about the TV show – [cascoprojects.org/?entryid=485](http://cascoprojects.org/?entryid=485), and the description of the process of making the sitcom – [ourautonomousofthe-process](http://ourautonomousofthe-process) have been demounted. For a scrap of that, see the blog post of 2020 at: [theoctoberanthropologist.com/portfolio/our\\_autonomous\\_life\\_sitcom/](http://theoctoberanthropologist.com/portfolio/our_autonomous_life_sitcom/) (accessed Oct. '21).

## **FNyale –**

“Free Lunch at the Hacienda,” unpublished talk at Yale University Art Gallery, October 3, 2008 as part of the Richard Brown Baker symposium. Brown in fact worked for the CIA.

## **FNmons –**

This subhead comes from the “Monster Institutions” issue of the webzine *Transversal* [*Transversal*, 2008], published by the European Institute for Progressive Cultural policy at [eipcp.ne](http://eipcp.ne). I appropriated the title and some ideas for a brief text, “Monster Institutions: Occupied Social Centers in Europe,” delivered as a talk at College Art Association and Creative Time Summit in 2011 (video demounted).

## **FNwhite –**

The Witboek Kraken (2009; “White Book of Squatting”) tried to forestall the impending anti-squatting law in Holland. The volume is in Dutch – [witboekkraken.nl](http://witboekkraken.nl) (accessed Oct. '21), and responds to misleading anti-squat propaganda published as a “Black Book”. Banners were put up on cultural facilities around Amsterdam pointing to their antecedents in the squatting movement, “Made Possible by Squatting” (in Dutch). The slogan was adapted by a London group for a 2013 exhibition in a squatted space.

## **[FN – Naples Protocol]**

The city of Naples devised a protocol for the occupation of vacant buildings in 2016. “Resolution 446/2016 is important because it recognises the social value of the experience of living in occupied spaces and not only the economic value of the properties.” The Naples protocol was being studied by a group within the Ingobernable social center in Madrid when the center was evicted in 2019. (See [wiki.p2pfoundation.net/Naples\\_Council\\_Resolution\\_of\\_2016\\_on\\_Occupied\\_Buildings\\_as\\_Common\\_Goods](http://wiki.p2pfoundation.net/Naples_Council_Resolution_of_2016_on_Occupied_Buildings_as_Common_Goods), accessed Oct. '21.)

## **FNask –**

I have this story from Ask Katzeff, a SQEK researcher in Copenhagen. See also “School of Walls and Spaces, Copenhagen,” in “House Magic” #1, 2009.



## **FNweb –**

A text by the museum's director, Manuel Borja-Villel, "Hacia una nueva institucionalidad," appears in the museum's house publication *Carta #2*, spring-fall 2011. Over time, the initiative has mutated into Museo en Red, [museoreinasofia.es/en/museo-red](http://museoreinasofia.es/en/museo-red) (accessed Oct. '21). MNCARS is part of related EU-wide network of museums, L'Internationale ([internationaleonline.org](http://internationaleonline.org)).

## **FNint –**

Interview with Jesús Carillo, November 2011. He also mentioned their intention to start a foundation to fund political projects outside the museum (Fundación de los Comunes, [fundaciondeloscomunes.net](http://fundaciondeloscomunes.net)). Since then Carillo has left the museum. Still, the pseudopodic extensions of the MNCARS have continued to move cautiously towards the social movements. (See Jesús Carrillo, "conspiratorial institutions?" [2017] at the "glossary of common knowledge", [/glossary.mg-lj.si](http://glossary.mg-lj.si); and *Wrong Wrong* No. 14, n.d., [wrongwrong.net](http://wrongwrong.net).)

## **FNsqektalk –**

The divide between political squatters and artists was discussed conversationally in every SqEK meeting, and referenced in several papers.

## **FNaw –**

While there was no catalogue for the show, curator Axel Wieder showed me images of the works in this show in Berlin in 2005.

## **FNartoc –**

The project of Carlos Henrich was documented with a catalogue at [arte-ocupa.vipulamati.org/postais.html](http://arte-ocupa.vipulamati.org/postais.html). (This site is much reduced but limps on, accessed Oct. '21.) One of the venues for his show was in Lisbon at Galeria Zé Dos Bois (ZDB), which I visited. It was not a squat, but an old ruined palace which artists got permission to use in return for a renovation with scavenged materials. It was an important contemporary art center in the city (interview with Natxo Checa, deputy director of visual arts, Galerie Zé Dos Bois [ZD]), Lisbon, 2012).

## **FNmos –**

Moscow Art Squat exhibition website was at [arthouse-sf.com/en/](http://arthouse-sf.com/en/) (dismounted). Many surprises await in this line of research. In checking that URL, I learn of "Detsky Sad (Kindergarten), the legendary Moscow art squat" of the 1980s.

## **FNchris –**

Interview with Christina Eberling at Gängeviertel, 2009.

////////////////////

Banks, Abby, *Punk House* (Abrams, 2007), photos by Banks, introduction by Thurston Moore

Bey, Hakim, *T.A.Z: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (Autonomedia, NY, 2003)

Blanchard, Luc, URL – “1985 - Le squatt de la rue des Caves,” [luc.blanchard.free.fr/1985.htm](http://luc.blanchard.free.fr/1985.htm) (accessed Oct. '21).

Bloom, Brett, “A Magical Land of Roving Santa Claus Armies, Pirated Energy Drinks and a Giant Squatted Urban Village: Political Art Activities in Denmark,” in Josh MacPhee and Erik Reuland, eds.

*Realizing the Impossible: Art Against Authority* (AK Press, 2007)

Bolt, Mikkel, & Jakob Jakobsen, eds., *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula & Autonomedia, 2011)

Borja-Villel, Manuel, “Hacia una nueva institucionalidad,” in la revista *Carta* nº2, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011; this number contains other articles on social centers

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle* (1998); *Relational Aesthetics* (2002)

Castrucci, Andrew ed., “Your House Is Mine” (Bullet Space, NY, 1991)

Castrucci, Andrew ed., “The Perfect Crime” exhibition catalogue 25<sup>th</sup> anniversary (Bullet Space, NY, 2010)

CrimethInc. Ex-Workers Collective, *Days of War, Nights of Love* (2001).

de Andrés, Ana Méndez, “There goes Ballesta street,” online at [observatoriometropolitano.org](http://observatoriometropolitano.org); from Keg de Souza and Zanny Begg, eds., *There Goes the Neighbourhood: Redfern and the Politics of Urban Space* (Melbourne, 2009), online at [theregoestheneighbourhood.org/TGTN-eBook.pdf](http://theregoestheneighbourhood.org/TGTN-eBook.pdf) (accessed Oct. '21)

Democracia, “Sin Estado” project, [democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/](http://democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/)

Durán, Gloria G. and Alan W. Moore, “La Tabacalera of Lavapiés: A Social Experiment or a Work of Art?”, *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, [field-journal.com](http://field-journal.com), No. 2, 2015

Fairey, Shepard, "Street Art and Politics in Copenhagen," 2011, at [huffpost.com/entry/street-art-and-politics-i\\_b\\_926802](http://huffpost.com/entry/street-art-and-politics-i_b_926802) (accessed Oct. '21), and [ObeyGiant.com](http://ObeyGiant.com), Fairey's website

Ferrell, Jeff, *Tearing Down the Streets* (Palgrave/Macmillan/St. Martin's, 2001)

Ferrell, Jeff, and Keith Hayward, eds., *Cultural Criminology: Theories of Crime* (Ashgate, 2011)

Frank, Thomas, *The Conquest of Cool* (University of Chicago, 1997)

Goldbard, Arlene, *New Creative Community: The Art of Cultural Development* (New Village Press, Oakland, CA, 2006)

Rachel Greene, *Internet Art* (Thames & Hudson World of Art, 2004)

Greenwald, Dara, "Tactical Tourist" (15:00; 2008); [vimeo.com/33695985](http://vimeo.com/33695985) (accessed Oct. '21)

Greenwald, Dara & Josh MacPhee, eds., *Signs of Change: Social Movement Cultures, 1960s to Now* (Exit Art & AK Press, 2010)

Gross, Alex, *The Untold Sixties: When Hope Was Born* (2009)

*Hamburger Abendblatt* (no author), "Maler Daniel Richter kritisiert Hamburger Kulturpolitik scharf" in May 10, 2010; [abendblatt.de/kultur-live/article1652295/Maler-Daniel-Richter-kritisiert-Hamburger-Kulturpolitik-scharf.html](http://abendblatt.de/kultur-live/article1652295/Maler-Daniel-Richter-kritisiert-Hamburger-Kulturpolitik-scharf.html) (log-in required, Oct. '21)

Hardt, Michael & Antonio Negri, *Empire* (2000)

Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (1979)

"House Magic" annual, 2009-2016; PDFs at [sites.google.com/site/housemagicbfc/about](http://sites.google.com/site/housemagicbfc/about), and [otherforms.net/house-magic/](http://otherforms.net/house-magic/) (accessed Oct. '21)

Invisible Committee, "The Coming Insurrection" (in French as Comité invisible, "L'insurrection qui vient," La Fabrique, 2007)

Kadir, Nazima, *The Autonomous Life? Paradoxes of Hierarchy and Authority in the Squatters Movement in Amsterdam* (Manchester University Press, 2016)

Kantor, Istvan, ed., *Rivington School: New York 80s Underground* (2016)

Kempton, Richard, *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt* (Autonomedia, 2007)

Kester, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004)

Klub Gromka collective & The AKC Metelkova mesto Forum, "Metelkova, Ljubljana: Cultural exception falls from grace," Mute Magazine, June 2006; at [metamute.org/editorial/articles/metelkova-ljubljana-cultural-exception-falls-grace#](http://metamute.org/editorial/articles/metelkova-ljubljana-cultural-exception-falls-grace#) (accessed Oct. '21); see also [Babic in Moore & Smart, 2015]

Kunstmann, Lazar, *La Culture en clandestins. L'UX* (Hazan, Paris, 2008)

Lackman, Jon, review of *La Culture en clandestins. L'UX* by "Lazar Kunstmann", May 2009, at [thesecondpass.com/?p=1376](http://thesecondpass.com/?p=1376), 2009 (accessed Oct. '21)

La Générale, "Paris: with the Artists of La Générale en Manufacture on the Terrace," interview in "House Magic" no. 3, 2011; online at [sites.google.com/site/housemagicbfc/](http://sites.google.com/site/housemagicbfc/) (accessed Oct. '21)

Lewisohn, Cedar, *Street Art: The Graffiti Revolution* (Tate Modern, 2008)

Martinez, Daniel's website for the film "Dada Changed My Life" was at [geocities.ws/dada1391/dada\\_changed\\_my\\_life\\_1391.html](http://geocities.ws/dada1391/dada_changed_my_life_1391.html) (demonetted)

Maxigas, "Hacklabs and Squats: Engineering Counter-Culture in Autonomous Spaces," in Moore & Smart, eds., *Making Room* (2015)

McKee, Yates, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (2017)

Miller, Timothy S., *The 60s Communes: Hippies and Beyond* (Syracuse University Press, NY, 1999)

Moore, Alan W., and Marc Miller, eds., *ABC No Rio: Story of a Lower East Side Art Gallery* (Collaborative Projects, NY, 1985). See also Miller's website at: [98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-the-book](http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-the-book), which has most of the texts and images of the printed book.

Moore, A.W., with James Cornwell, "Local History: The Battle for Bohemia in the East Village" in Julie Ault, ed., *Alternative Art New York, 1965-1985* (University of Minnesota Press, 2002)

Moore, A.W., "Political Economy as Subject and Form in Contemporary Art," *Review of Radical Political Economics* (special issue on the political economy of art), Fall 2004, vol. 36, no. 4

Moore, A.W., "Crosstown Traffic: Soho, East Village and Downtown New York," in Stefan Kalmár & Daniel Pies, eds., *Be Nice Share Everything Have Fun* (Munich Kunstverein, 2010)

Moore, A.W., Alan Smart, eds., *Making Room: Cultural Production in Occupied Spaces* (Journal of Aesthetics & Protest/Other Forms, 2015); PDF online at [joaap.org/press/makingroom.htm](http://joaap.org/press/makingroom.htm)

Moore, A.W., *Occupation Culture: Art, Squatting and the City from Below* (Minor Compositions/Autonomea, 2015)

Moore, A.W., "ABC No Rio as an Anarchist Space," chapter in Tom Goyens, ed., *Radical Gotham: Anarchism in New York City from Schwab's Saloon to Occupy Wall Street* (University of Illinois Press, 2017)

Murger, Henri, *Scènes de la vie de bohème* (1851)

Needham, Alex, "Antony Gormley: don't criminalise squatting," by Alex Needham, *Guardian*, January 31, 2011, at: [guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/31/antony-gormley-dont-criminalise-squatting](http://guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/31/antony-gormley-dont-criminalise-squatting) (accessed Oct. '21)

Owens, Lynn, "From tourists to anti-tourists to tourist attraction: The transformation of a social movement." *Social Movement Studies* 7(1), 2008

Owens, Linus, Ask Katzeff, Elisabeth Lorenzi, Baptiste Colin, "Home in the Movement: Constructing an Oppositional Identity through Activist Travel," unpublished manuscript

Patterson, Clayton, Joe Flood, Alan Moore, Howard Seligman, editors, *Resistance: A Social and Political History of the Lower East Side* (Seven Stories Press, NY, 2007)

Proll, Astrid, *Goodbye to London: Radical Art & Politics in the '70s* (Hatje Cantz, 2010); essays also in German.

Pruijt, Hans, 2004, "Okupar en Europa", in: Miguel Martínez Lopez and Ramón Adell (eds) *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales* (Madrid, La Catarata, 2004)

Pruijt, H., "The Logic of Urban Squatting," *International Journal of Urban and Regional Research* 37(1), 19-45, 2013. See [hanspruijt.com](http://hanspruijt.com); PDF at [repub.eur.nl/pub/25656](http://repub.eur.nl/pub/25656) (accessed Oct. '21)

Rosler, Martha, "Culture Class: Art, Creativity, Urbanism" in three parts in *E-Flux journal*; part 1, "Art and Urbanism" in issue 21, December 2010; part 2, "Creativity and Its Discontents" in issue 23, March 2011; and part 3, in issue 25, May 2011; published as *Culture Class* (Sternberg Press, 2013)

Roszak, Theodore, *The Making of A Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1969)

Schneider, Nathan, *Thank You, Anarchy Notes from the Occupy Apocalypse* (2013)

Shepard, Ben, ed., *A Museum of Reclaimed Urban Space Opening – A Moment's Catalog* (Journal of Aesthetics & Protest, December 8, 2012)

Sholette, Gregory, and Chloë Bass, eds., *Art as Social Action: An Introduction to the Principles and Practices of Teaching Social Practice Art* (Allworth Press, 2018)

SqEK (Squatting Everywhere Kollektiv), eds., *Fighting for Spaces, Fighting for Our Lives: Squatting Movements Today* (Edition Assemblage, Münster, DE, 2018)

Stahel, Thomas, *Wo-Wo-Wonige! Stadt- und wohnpolitische Bewegungen in Zürich nach 1968* (Paranoia City-Verlag, Zürich, 2006)

Starecheski, Amy, *Ours to Lose: When Squatters Became Homeowners in New York City* (2016)

Thompson, Nato, and Gregory Sholette, eds., *The Interventionists: A Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life* (MIT, 2004)

Thörn, Håkan, Cathrin Wasshede and Tomas Nilson, eds., *Christiania: Space for Urban Alternatives? 1971-2011* (University of Gothenburg, Sweden, 2012)

Tobocman, Seth, *War in the Neighborhood: A Graphic Novel* (Autonomedia, NY, 1999)

*Transversal*, multilingual webjournal, "Monster Institutions" issue, 2008 at [eipcp.net/transversal/0508](http://eipcp.net/transversal/0508)

Vilaseca, Stephen Luis, "The TriBall Case: 'Okupación Creativa ¡Ya!' vs. Okupa Hacktivism" in *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 14, 2010

Vilaseca, Stephen Luis, *Barcelonan Okupas: Squatter Power!* (Rowman & Littlefield, 2013)

Virno, Paolo, "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus," in Paolo Virno and Michael Hardt, eds., *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (1996)

Waalwijk, Aja, "On Nomads and Festivals in Free Space," *House Magic #4* (Madrid, 2012)

Willener, Alfred, *Action-Image of Society: On Cultural Politicization* (1968)

“Zwarte kat,” 1994, anonymous video in the in the Staatsarchief, archive of the squatters' movement, International Institute of Social History; finding aid description at [iisg.nl/staatsarchief/videocollecties/dvd.php#zwartekat](https://iisg.nl/staatsarchief/videocollecties/dvd.php#zwartekat) (accessed Oct. '21)

## About the author

**Alan W. Moore** worked as a critic, artist and organizer in NYC for 30 years. He worked with the artists' group Colab, and co-directed ABC No Rio and the MWF Video Club. He took a PhD in Art History from CUNY in 2000, and published em “Art Gangs” in 2011. He began to study squatting in Europe in 2009, publishing the zine “House Magic”(2009-16), co-edited “Making Room: Cultural Production in Occupied Spaces”, and wrote “Occupation Culture”(both 2015). In 2022 he published “Art Worker”, a memoir. He lives in Madrid, and blogs at “Occupations & Properties” and “Art Gangs”.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1982-7230>

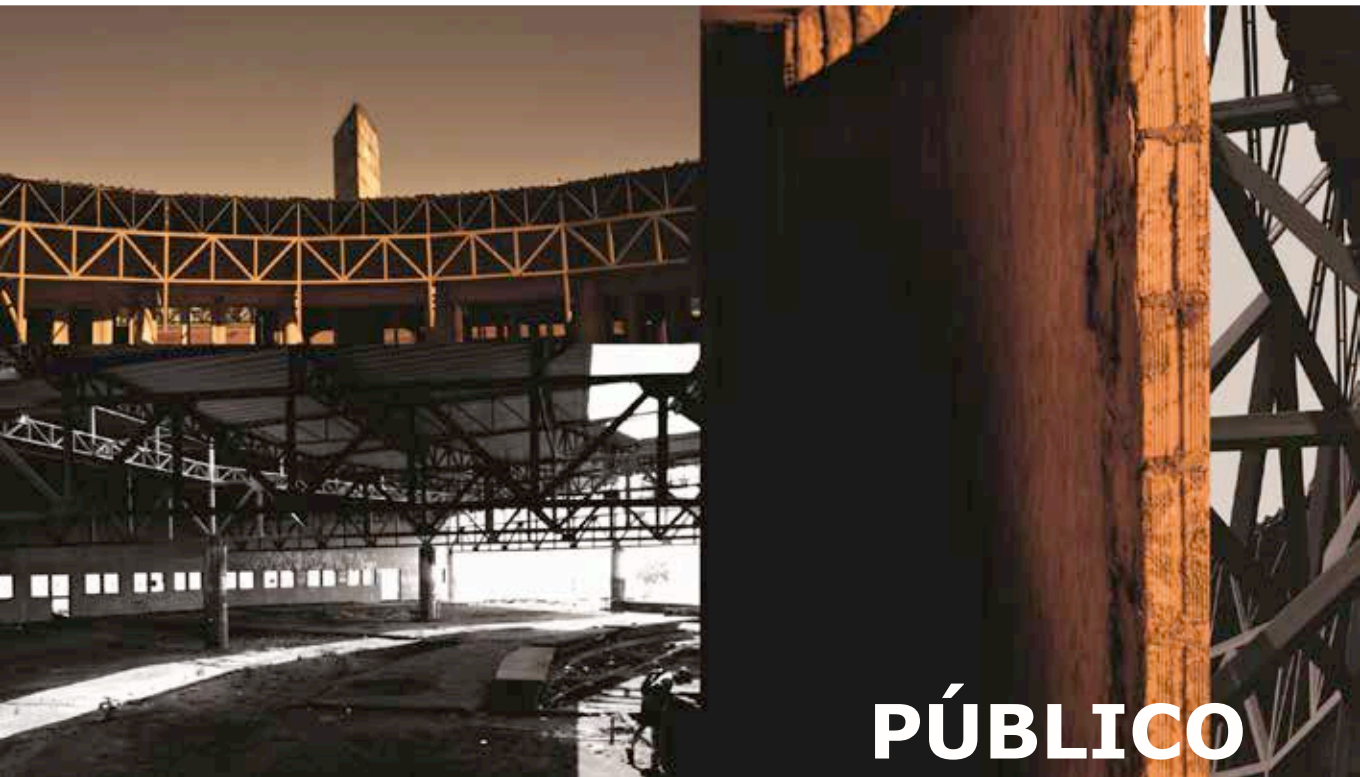
Received on: 2021-10-05

## How to quote:

Moore, Alan W. (2022) Art + Squat = X. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p. 169-205, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63487>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# PÚBLICO

## ADJETIVO

1. relativo ou pertencente a um povo, a uma coletividade.
2. relativo ou pertencente ao governo de um país, estado, cidade etc.



# I Bienal do Centro do Mundo: O catálogo como permanência de uma ocupação

I Biennial of the Center of the World:  
The catalog as permanence of an occupation



Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS

## RESUMO

O ensaio a seguir é um convite à ocupar o olhar através do catálogo da ocupação expositiva “I Bienal do Centro do Mundo”, realizada no dia 7 de dezembro de 2019 na cidade de Campo Grande/MS. As fotografias são fragmentos de uma narrativa que busca revisitar uma ação realizada por um coletivo de artistas em um espaço abandonado no centro da cidade. O acontecimento motivou a criação de uma produção gráfica - um catálogo de ocupação - cujo objetivo é expandir o movimento de vivência do espaço abandonado, por meio de um olhar que ocupa e se ocupa de uma narrativa. Ao final deste ensaio é possível ter acesso aos percursos de criação do catálogo, assim como ao arquivo completo para download.

## PALAVRAS-CHAVE

Catálogo, registros, arte pública, ocupação expositiva, Campo Grande

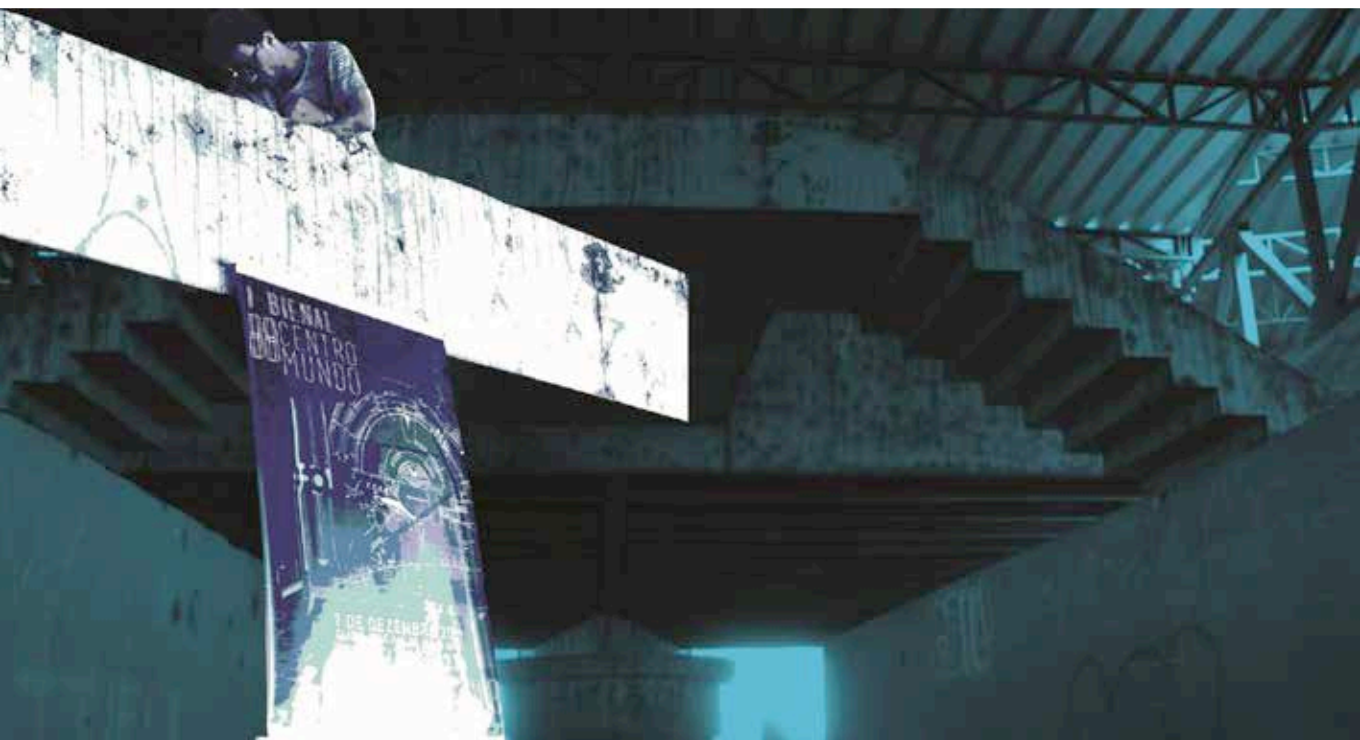
## ABSTRACT

The following essay is an invitation to the occupation of the gaze through the occupation catalog “I Bienal do Centro do Mundo” held on December 7, 2019 in the city of Campo Grande/MS. The photographs are fragments of a narrative that seeks to revisit an action carried out by a collective of artists in an abandoned space in the center. The event motivated the creation of a graphic production - an occupation catalog - whose objective is to expand the movement of experiencing the abandoned space, through a look that occupies and occupies itself with a narrative. At the end of this essay, it is possible to have access to the paths of creation of the catalog, as well as full access to the archive to download.

## KEYWORDS

Catalog, records, public art, exhibition occupation, Campo Grande





Dos espaços abandonados, das ruínas esquecidas e agora lembradas,  
do dinheiro público corroído pelas traças.

Reivindicamos olhares para o descaso.

Através da arte trazemos para que seja contemplado e visto o horror,  
o desalento e o abandono não piedoso daquilo que deveria ser nosso  
lugar, daquilo que deveria fazer parte dos nossos encontros e ser  
meio para o movimento cultural de nossa cidade.

No dia 7 de Dezembro montaremos esse grande elefante branco,  
faremos ele dançar e ter vida como nunca antes.

Ocuparemos suas entranhas e cada canto pulsará arte, pois é lá que  
ela deveria e deve estar.

O Centro Municipal de Belas Artes recebe a I Bienal do Centro do Mundo,  
e nós, e vocês e todos estaremos juntos nessa jornada artística  
e política.

Vamos ocupar o que é nosso por direito!

## #DODOcupe<sup>1</sup>

1. Manifesto #DODOcupe, publicado com o objetivo de convidar artistas e moradores de Campo Grande para o ato da ocupação

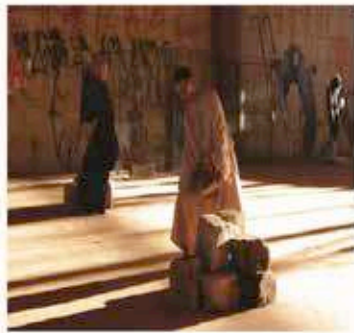
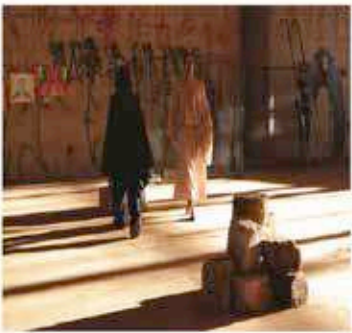




Luiza Hakizami, Lombo Lombes.

























QUE NÃO  
NOS FALTE  
NADA

NUNCA  
DESIS



# PREFÁCIO

O registro evidencia como os artistas extraíram uma enorme vitalidade de um lugar que nem veio a ser. A ocupação como que conta inúmeras outras histórias, latentes, virtuais, que a edificação poderia ter abrigado. Mas que acabaram atualizadas por esse transbordamento cólico de pulsões, imaginação, corpos, imagens, textos. Um fluxo que parece brotar das entranhas dessa arquitetura, desse esqueleto abandonado, do meio.

Um lugar que virou ruína antes mesmo de concluído, como o Hotel Palenque retratado por Robert Smithson, é talvez mais preñado de possibilidades do que uma arquitetura acabada. Em vez de uma narrativa, ele contém potencialmente muitos itinerários, todas as vozes que foram liberadas pelas intervenções.

Essa bienal se localiza no centro do mundo. Irresistível esse lugar, o centro. Como diz Deleuze, "estar no meio, como a mata que cresce entre as pedras". A edificação impõe um embate com os elementos, o concreto, o muro sem reboco, o horizonte obstruído. Aqui, visualizar é tatear. A arte recupera a dimensão tátil que é própria do embate com a matéria. Como se o ato de ver acaba sempre pela experimentação tátil de um objeto erguido diante dele e que ele precise contornar. Há um encaivalamento entre o visível e o tangível. O campo denso entre aquela que vê e a coisa que é vista é constitutivo de sua visibilidade. O olhar apalpa as coisas: estamos no mundo, um tecido cerrado como uma vegetação espessa. Enlace de cor, volume, rugosidade ou lisura, dureza ou moleza. A visão se faz do meio das coisas.

O artista pergunta qual é a cor do mundo. O mundo seria vermelho? Pois o vermelho, diz Merleau-Ponty, emerge de uma vermelhidão, em que o olhar desliza antes de o fixar. Sua forma remete a uma textura lanosa ou porosa. Este vermelho só é vermelho ao se conectar a outros vermelhos no seu entorno, com os quais constitui uma constelação. Ele é um nó na trama do simultâneo e do sucessivo. Pontuação no campo das coisas vermelhas, que compreende os telhos das casas, os vestidos das mulheres e a bandeira da Revolução.

Parabéns e um forte abraço a todos os que se aventuraram por entre as pedras.

NELSON BRISSAC

As fotografias selecionadas neste ensaio são fragmentos retirados de um catálogo de ocupação - registros realizados na "I Bienal do Centro do Mundo", ocupação expositiva ocorrida no dia 7 de dezembro de 2019, na cidade de Campo Grande/MS. O edifício ocupado corresponde a uma obra pública inacabada e em estado de ruína, um projeto originalmente destinado a constituir o Centro Cultural de Belas Artes de Campo Grande e, provavelmente, o mais importante da região centro-oeste se tivesse sido finalizado.

Propusemos dar sentido ao seu estado de latência e abandono e a partir da ação artística de ocupar o edifício com nossos corpos e trabalhos, abrindo o convite a todos os habitantes da cidade que aceitassem o convite a construir outro sentido a um vazio urbano latente há quase vinte anos no centro da cidade. O acontecimento proporcionou uma ininterrupta e intensa variedade de manifestações realizadas por artistas, estudantes e visitantes durante todo o dia.

A estrutura gráfica e narrativa do catálogo busca um retorno ao acontecimento, multiplica através dos registros um ocupar que se estende para o olhar da leitora ou leitor. Espera-se que as fotografias e frases dispostas no espaço gráfico possam reativar experiências e construir outras, onde o ato de ocupar seja compreendido no seu sentido de responsabilidade social e artística.

Disponibilizamos a partir deste ensaio o acesso ao catálogo completo da ocupação "I Bienal do Centro do Mundo". Nele reunimos as fotografias, memórias e narrativas de um espaço que convidam a acompanhar o processo desde a preparação do espaço, as reflexões e impressões dos participantes e a testemunhar a ação que habitou o edifício a partir de performances, lambes, grafites, instalações, projeções e música, entre outros meios. São 270 páginas que compartilham espaços e processos, as produções de mais de 70 artistas, a participação dos moradores da cidade e a insistência em entender a ação artística como resistência e exercício de cidadania.

Convidamos a caminhar conosco pelas ruínas do inacabado e a ecoar a vontade de ocupar aquilo que é direito de todos.

Link de acesso ao catálogo: <https://bienaldodo.wixsite.com/coletivododo> (acesso em: 28 jan 2022).

### **Lista de imagens:**

1 a 3: Ruína do Centro De belas Artes de Campo Grande. Fotografias analógicas de Carol Carvalho.

4 a 7: preparação, limpeza e montagem da I Bienal do Centro do Mundo

8 e 9: Lukas Nakasato, 2019, s/ título, lambe.

10: Leonardo Mareco, 2019, "Elefante Branc", lambe.

11 e 12: público presente

13 a 17: Atlante e Nicole, sem título, 2019, performance.

18: Demetrio Ogata. "La ultima danza", 2019. Performance.

19: Instalação de lambe

20: Mariana Rocha. "Museu do Nada", 2019. Performance.

21 e 22: Glauber Portman, 2019, "Não alimente a bicha", performance.

23: Gabriel Martins, 2019. s/ título, Lambe-lambe.

24: Gabriel Brito, 2019. "Fragmento de minha casa", instalação.

25: Gabriel Brito, 2019. "Aquilo que quero e não quero lembrar", instalação.

26: Anônimo, Grafitti.

- 27-28: Algo+Ritmo (coletivo Arquitetura UFMS), 2019. Projeções.  
29: Gruilherme Silva de Moraes, 2019. "Cheiro de Meri", performance.  
30: Aline Teodoro, 2019. Vários, Mural de colagens.  
31: Leticia Chermont, Graciele Simão, Pamela Pedroga e Verônica Camargo, 2019. "Fotografias por Marina Cozta.  
32: Marina Cozta. "Ponta solta", 2019. 01'12".  
33 e 34: Anônimo, Pichos  
35: página de abertura do catálogo com o Prefácio escrito por Nelson Brissac

## **Autoria das imagens:**

Todas as fotografias de autoria não assinalada: autoria coletiva - Acervo Coletivo DODO

## **Sobre o os autores:**

O Coletivo DODO foi fundado a partir do processo da ocupação "I Bienal do Centro do Mundo" (2019) na cidade de Campo Grande/MS, o coletivo conta com a presença de 7 integrantes: Caroline Sousa de Carvalho: Graduada em Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2021); Gabriel Tavares Rodrigues Brito: Graduado em Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2021); Gabriel Martins: Graduado em Artes Visuais Bacharelado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2020); Marina Costa B.: Graduanda em Artes Visuais Licenciatura na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Patricia Andrea Soto Osses: professora de Instalação e Performance do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFU (Universidade Federal de Uberlândia, MG); Julia Alves Lopes: Graduada em Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2021); Victor Macaulin: Graduado em Artes Visuais Bacharelado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2021). Contato: gabrielbritoarte@gmail.com

Recebido em: 22-02-2022

## **Como citar**

Coletivo DODO. (2022). I Bienal do Centro do Mundo: o catálogo como permanência de uma ocupação. Revista Estado Da Arte, v.3, n.1, p. 206–225, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-64848>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.



# Formas provisionarias de conjurar el pasado. Ruinas e intervenciones artísticas en la Villa San Luis de Las Condes

Provisional forms of conjuring the past. Ruins and artistic interventions in Villa San Luis of Las Condes

CARLA PINOCHET COBOS

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

CONSTANZA TOBAR TAPIA

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

## RESUMEN

El artículo contribuye a la discusión en torno al concepto de ruina, tomando como caso de análisis los vestigios de la Villa San Luis, en la comuna de Las Condes (Santiago de Chile). En el marco del escenario de disputas patrimoniales e inmobiliarias que enfrenta este icónico proyecto habitacional impulsado por el gobierno socialista de Salvador Allende, observamos los modos en que la ruina representa un quiebre sensorial en la pretendida continuidad espacio/temporal de la ciudad, y analizamos un conjunto de estrategias artísticas en torno a este hito que -mediante recursos visuales sugerentes y abiertos- le devuelven visibilidad y memoria a un espacio amenazado por el avance implacable de la urbe.

## PALABRAS CLAVE

ruinas urbanas, patrimonio, proyecto socialista, intervención artística, inminencia.

## ABSTRACT

The article contributes to the discussion about the concept of ruin, taking as a case of analysis the vestiges of Villa San Luis, in the commune of Las Condes (Santiago of Chile). Under the current scenario of heritage and property disputes faced by this iconic housing project promoted by the socialist government of Salvador Allende, we observe the ways in which the ruin represents a sensory rupture in the supposed space/time continuity of the city, and we analyze a set of artistic strategies around this milestone that -through suggestive and open visual resources- return visibility and memory to a space threatened by the relentless advance of the city.

## KEYWORDS:

urban ruins, heritage, socialist project, artistic intervention, imminence.

## Introducción

Durante la última década, los vestigios urbanos del proyecto socialista del Presidente Salvador Allende en la ciudad de Santiago han experimentado transformaciones significativas. Dos breves imágenes ilustran estas conversiones: el año 2010, en el corazón del centro histórico, se reinaugura el Centro Cultural GAM sobre lo que alguna vez fue la UNCTAD, edificio que el gobierno de la Unidad Popular construyó para alojar la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas en 1972, y que tras el golpe de Estado pasó a ser sede del Poder Ejecutivo y Legislativo del gobierno militar. Por otra parte, en 2016, tras cuarenta años de abandono, el llamado «Elefante Blanco» de la comuna de Pedro Aguirre Cerda -emblemático proyecto de un «Hospital del trabajador» cuyas obras fueron iniciadas por la administración socialista- se convierte finalmente en el Núcleo Ochagavía, centro privado destinado al bodegaje industrial. Aun en sus remodelaciones y nuevos usos, estos hitos arquitectónicos se nos presentan como testigos obstinados de un modo de imaginar la ciudad que fue violentamente interrumpido por la dictadura cívico-militar que le sucedió en el poder. Se trata de un proyecto urbano que, materializado mayoritariamente a través de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), impulsó la construcción de nuevas edificaciones, la modificación de proyectos en curso y la remodelación de espacios<sup>1</sup>, instalando un horizonte valórico en la planificación urbana marcado por la igualdad en el acceso y el derecho a la ciudad.

¿De qué forma la historia se inscribe en las edificaciones de la ciudad? ¿Qué queda de los proyectos urbanos que una sociedad deja atrás para construir nuevos relatos y nuevas instalaciones? ¿En qué medida subsisten, aún en sus residuos reacondicionados, las utopías sociales? En este artículo, queremos abordar el devenir histórico de este conjunto de iniciativas del proyecto socialista deteniéndonos en un capítulo particularmente disputado de su historia residual: la Villa Ministro Carlos Cortés, más conocida como Villa San Luis, emplazada en la comuna de Las Condes. A partir del trabajo desde la dimensión sensible que realiza un conjunto de intervenciones artísticas recientes, examinaremos sus particulares coordenadas sociopolíticas en tanto nodo en el que convergen diversos intereses en pugna.

De esta forma, con los litigios judiciales y las declaratorias patrimoniales como telón de fondo, nuestro análisis busca elaborar una reflexión acerca de los modos en que la memoria subsiste en el espacio urbano, y el papel singular que desempeñan las ruinas al recordarnos, con su materialidad impertinente, otros relatos posibles que la historia ha ido empolvando.

## Breve Historia De Un Proyecto Truncado

Una de las piedras angulares del proyecto socialista de Salvador Allende en términos de planificación urbana fue su política habitacional, con la cual pretendía entregar una solución al problema de vivienda que aquejaba a una parte importante de la población denominada “los sin casa” (Raposo, 2001; Montealegre, 2010). La centralidad y urgencia de esta tarea, anunciada desde la propia campaña presidencial (Unidad Popular, 1970), respondía a la convicción de desarticular la histórica segregación social de la ciudad y favorecer la participación de los sectores populares en el diseño de la planificación urbana, particularmente de los espacios que habitarían en el futuro (Gross, 1991; Raposo & Valencia, 2009; Montealegre, 2010). Entre estas iniciativas, mayormente

---

<sup>1</sup> Además de los hitos ya mencionados, destaca dentro de este programa la remodelación San Borja, el Parque O'Higgins (ex Parque Cousiño), un conjunto de balnearios populares y centros de turismo que se ubicaron a lo largo del país (Gámez, 2006; Lawner, 2013; Pavez, 2015); y otras iniciativas que sólo alcanzaron su etapa de diseño, como el “Área de remodelación en el centro de Santiago de Chile”, que estuvo sometido a concurso inter- nacional en 1972 (Siebert, 2015).

concentradas en la región Metropolitana, destacan los seccionales Tupac Amaru, Mapocho-Bulnes, Padres Carmelitos, Pozos Areneros y San Luis de Las Condes (Raposo, Raposo & Valencia, 2005; Pavez, 2015). Este último proyecto, conocido como Villa San Luis, se ha constituido como uno de los casos más paradigmáticos del programa urbano socialista, tanto por su magnitud simbólica como por las enrevesadas disputas patrimoniales a las que se ha visto sujeto en tiempos recientes.

Los inicios de la Villa San Luis se remontan a la expropiación y cesión de terrenos del ex fundo San Luis a la CORMU durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. El propósito inicial del gobierno era diseñar un proyecto urbano destinado a viviendas para clases medias y altas, el que también incluía un centro administrativo-comercial y un parque. Esta iniciativa, elaborada por el arquitecto Miguel Eyquem y bautizada “Remodelación Parque San Luis”, no alcanzó a ponerse en marcha bajo el mandato del ex presidente Frei Montalva y fue heredada por el gobierno consecutivo. Es así como la idea original fue modificada en el gobierno de Allende para responder al problema habitacional de la época: el área de intervención del proyecto y su monumentalidad se redujeron para priorizar la construcción de viviendas destinadas a las clases populares (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017; Allende & Olave, 2018). En este proceso la CORMU y su director ejecutivo, el arquitecto Miguel Lawner, tuvieron un rol protagónico en el trazado del nuevo plan.

La primera fase de la Villa San Luis culminó en 1972 con la entrega de 300 departamentos a un grupo de pobladores, quienes decidieron rebautizar el conjunto habitacional como “Villa Compañero Ministro Carlos Cortés” (Sánchez, 2017). El Golpe de Estado de 1973 truncó de forma violenta el desarrollo del proyecto y así su segunda etapa nunca fue concretada. Los días posteriores al 11 de septiembre comenzaron allanamientos y detenciones en la Villa, siendo tan sólo las primeras intervenciones militares que ocurrirían en el lugar. El retorno a su nombre original -Villa San Luis- estuvo marcado por las amenazas latentes de desalojo que se concretaron finalmente entre 1976 y 1988, bajo el argumento de que se trataba de una toma de terreno pues sus habitantes no contaban con los títulos de propiedad de los departamentos<sup>2</sup>(Lawner, 2007; Chiara & Pulgar, 2008). En la medida que se les forzó a movilizarse a la periferia de la ciudad, suboficiales del Ejército comenzaron a habitar sus antiguos hogares, aunque nuevamente sin títulos de propiedad. Hacia el término de la dictadura sólo un centenar de las familias originales habitaban la Villa, sin conocimiento de por qué no las habían desalojado y con temor de que lo hicieran (Allende & Olave, 2018).

Las acciones que tuvieron lugar en los gobiernos de la “Concertación de Partidos por la Democracia” - gobiernos marcados por la transición política- únicamente acentuarían las disputas actuales en torno a la Villa. En 1989, Augusto Pinochet dictó un decreto que transfería la propiedad de los terrenos a Bienes Nacionales, entidad que dos años más tarde, en el gobierno del Presidente Patricio Aylwin, traspasaría sus derechos al Ministerio de Defensa, Subsecretaría de Guerra y Comando de Bienestar del Ejército, señalando que debían emplearse de forma exclusiva para fines habitacionales (Lawner, 2007; Allende & Olave, 2018). Ya que los terrenos no podían venderse en estas condiciones legales, el Ejército decide transferirlos a la categoría de «propiedad de afectación fiscal» para

---

<sup>2</sup> De acuerdo a Pablo Seguel, encargado de declaratorias vinculadas a Sitios de Memoria y Derechos Humanos del Consejo de Monumentos Nacionales, el sector uno del proyecto norte de la Villa San Luis no tuvo la recepción final de obras, de modo que la Corhabit no pudo tramitar los títulos de dominio de los destinatarios de esos espacios. Sin embargo, los pobladores pagaron los dividendos de sus casas en modalidad de descuento por planillas, por aproximadamente dos años: “En estricto rigor -señala Seguel- aquí se generaba un conflicto porque si bien existe un reconocimiento de un derecho en el sentido de que se asigna una casa, formalmente no son los propietarios porque no se ejecutó la recepción final de la obra”. (Entrevista realizada por Javiera Bustamante y Vicente Yáñez. Todas las citas a Pablo Seguel incluidas en este artículo corresponden a dicha entrevista).

usufructuar económicamente de ellos. Por esta vía, ingresa un nuevo agente al conflicto: la Inmobiliaria Presidente Riesco S.A. que concreta la compra de la propiedad en 1997. Para ejecutar su proyecto inmobiliario, que contrasta radicalmente con el espíritu de la propuesta de la Unidad Popular, inicia una nueva ola de desalojos que esta vez también afecta a los suboficiales y que da paso a las primeras demoliciones (Chiara & Pulgar, 2008; Consejo de Monumentos Nacionales, 2017; Sugranyes, 2017; Allende & Olave, 2018).

En la década de 1990, los antiguos vecinos comenzaron a agruparse para hacer visible la situación a la que se vieron sometidos y exigir una restitución de lo que se les había despojado. Así se conforma el “Movimiento Reconquista de Nuestros Derechos” que canaliza las demandas judiciales de los ex pobladores en contra del Ejército y, más tarde, contra la inmobiliaria. Aunque logran ganar un caso en 2002, el saldo general no fue positivo: las trescientas familias demandantes recibieron menos de un millón de pesos cada una, pues los \$590.000.000 que recibieron de la inmobiliaria debieron destinarse a los costos de una demanda que se extendió por cinco largos años (Raposo et al. 2005; Lawner, 2007; Allende & Olave, 2018). En paralelo los residentes que permanecían en la Villa pudieron dar un significativo paso en 1999, cuando recibieron de forma gratuita sus títulos de dominio por parte de Bienes Nacionales (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017). Sin embargo, este centenar de familias fue disminuyendo con el paso del tiempo, debido a las presiones ejercidas por la Municipalidad y la Inmobiliaria que llegó a ofrecerles sumas millonarias por sus propiedades. La resistencia a estos embates fue apagándose lentamente y en 2015 la última habitante de Villa San Luis abandonó su vivienda (Chiara & Pulgar, 2008; Toro, 2014; Allende & Olave, 2018).

Si bien hubo más procedimientos judiciales protagonizados por los ex pobladores, la Inmobiliaria y el Ejército, el dilema patrimonial tras este conflicto se hizo explícito recién en 2017. El realizador audiovisual Jaime Díaz y el ex director de la CORMU Miguel Lawner, en compañía de otras personas, conformaron el Comité de Defensa de la Villa San Luis y levantaron la solicitud ante el Consejo de Monumentos Nacionales para declararla Monumento Histórico Nacional (Sugranyes, 2017; Allende & Olave, 2018). Así, a fines de julio del mismo año, se aprobó una declaratoria desde dicha institución para que Villa San Luis se considerara monumento, indicando los siguientes motivos: (1) es un vestigio material de un proceso de desalojo forzado colectivo en el contexto de la dictadura cívico-militar; (2) es la expresión de una política pública de integración social y participativa; (3) es el diseño de un arquitecto que obtuvo el Premio Nacional de Urbanismo, Miguel Eyquem. Entre ellos, el más relevante para el Consejo guarda relación con el primer punto, ya que la puesta en valor de este lugar fue considerada una reparación simbólica para las víctimas (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017 <sup>3</sup>).

Las reacciones de la Inmobiliaria Presidente Riesco ante la declaratoria fueron inmediatas. La imposibilidad de concretar su proyecto significaría una pérdida económica sustantiva para la empresa dado que el valor del suelo donde se emplaza la Villa es uno de los más costosos del país. A raíz de este interés es que la inmobiliaria demolió parcialmente los edificios que se mantenían en pie mientras se realizaba el litigio legal que daría a conocer la declaratoria. Los vecinos de la zona y el Comité de Defensa de la Villa denunciaron el hecho a la prensa y a las autoridades por lo que la empresa se vio en la obligación de detenerse, aunque ya había cumplido parcialmente su cometido (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017; Lawner, 2017). Meses más tarde, la inmobiliaria ofreció la construcción de un sitio de memoria entre las nuevas edificaciones para responder a la demanda del Comité de Defensa y de los ex pobladores, pero ellos rechazaron la propuesta (González, 2017; Lawner, 2017). En 2018 la Corte

---

<sup>3</sup> Entrevista a Pablo Sequel.



de Apelaciones rechazó el recurso que impuso la inmobiliaria contra el Ministerio de Educación que, hasta antes de la creación del Ministerio de las Culturas, se encargaba de las declaratorias de Monumentos Nacionales (Cerna, 2018). La demanda de la Inmobiliaria Presidente Riesco para recuperar la propiedad se mantiene en desarrollo, con el argumento de que su compra fue legítima, mientras que Villa San Luis sigue vigente como Monumento Histórico Nacional (Allende & Olave, 2018).

Todas estas demandas públicas y gestiones judiciales han ido cambiando provisoria y sucesivamente el estatuto legal de los restos de la Villa: quién es su legítimo dueño, cuál es su valor patrimonial, quiénes tienen derecho a decidir sobre su destino. Sin embargo, en el centro neurálgico de la comuna de Las Condes, lo que permanece son - todavía- las ruinas. Con sus lozas en declive y un claro estado de abandono, esta edificación en pugna continúa contrastando de forma notable con el paisaje urbano que le rodea. Su materialidad en deterioro sigue siendo una evidencia persistente de que, antes de los rascacielos espejados y el paso apurado de los oficinistas hacia sus edificios corporativos, hubo en esta misma manzana un espacio de residencia popular y un proyecto de integración urbana. ¿En qué consiste, entonces, el poder sobrecogedor de las ruinas? ¿Cómo operan estos espacios heterotópicos que rompen con el flujo y la tesitura de la dinámica urbana? <sup>4</sup> Antes de abordar la especificidad del concepto, resulta necesario hacer algunas distinciones que permiten observar la noción de ruina a la luz de otros conceptos aledaños, indagando en los modos en que estas configuraciones nos ayudan a comprender los procesos atravesados por la Villa San Luis en las últimas décadas.

## Escombros, Ruina Y Patrimonio

“Los bombardeos no produjeron simplemente ruinas. Produjeron escombros”, señala Huyssen (2007). ¿Qué operación, entonces, hace posible el tránsito entre los escombros y las ruinas? En este punto, nos interesa reflexionar acerca de la relación entre la materialidad de los vestigios del pasado y el relato que se construye en torno a ésta, estableciendo una distinción entre tres momentos diferentes de su producción simbólica: el escombros, la ruina y el patrimonio. Para el autor, hay ruinas -y no sólo escombros- cuando tiene lugar una estetización que organiza de forma perceptible los remanentes abandonados del pasado. Hablamos de «escombros», de este modo, cuando no se percibe más que la materialidad destrozada de un hito arquitectónico cuya forma anterior ya no resulta inteligible. El ámbito del escombros, en este sentido, es el dominio del olvido: como sostiene el proyecto de investigación en el que se enmarca este texto, la posibilidad de resistencia de la ruina urbana a su borramiento se correlaciona con la capacidad de los actores sociales de reactualizar esa narrativa fundacional en sus formas materiales (Márquez et al. 2019). Para que exista «ruina», entonces, es preciso que exista un relato que le devuelva su valor simbólico. Las reflexiones de Beasley Murray en este sentido resultan esclarecedoras:

Una ruina es una estructura que tiene que completarse por otros medios: a través del discurso, de la narración, de los relatos. [...] Al estar incompletas, las ruinas no pueden hablar por sí mismas y tienen que ser explicadas; requieren un suplemento que les asegure su representabilidad. Necesitan algo más. De este modo es cómo las ruinas vienen a ser la imagen misma de la dependencia de lo material

---

<sup>4</sup> Para Foucault, las heterotopías son contra-emplazamientos capaces de romper con el tiempo tradicional y yuxtaponer en un solo lugar múltiples espacios en principio incompatibles (1999).

en lo inmaterial, de la promesa narrativa de compensar la pérdida por otros medios, de la subordinación de lo real al mundo (2015, s/p).

De esta manera, la ruina implica una materialidad deteriorada pero legible, cuya condición de posibilidad radica en un trabajo en torno a la memoria. En tierras latinoamericanas, como bien han señalado Lazzara y Unruh (2009), las ruinas urbanas entrañan la convergencia, por una parte, del desgaste físico del tiempo y los desastres naturales; y por la otra, de la incidencia brutal de la violencia humana y los abusos de poder. Lejos de ser el efecto de un plácido envejecimiento material, muchos de los sitios que observamos en esta región se encuentran marcados por la impronta de los desechos de cuerpos, experiencias e ilusiones colectivas truncadas; como en la propia Villa San Luis, se acumulan “tradiciones caducas que evocan la devastación de las utopías fallidas de los proyectos políticos” (Richard, 2009, p. 3). Así, el estado de ruina siempre nos retrotrae a un pasado latente, que admite lecturas múltiples y fragmentarias.

Podemos identificar, por otra parte, una nueva progresión en el vínculo entre materialidad y relato que se establece en torno a estos vestigios urbanos. Si la ruina se caracteriza por su estado de latencia y moviliza diversos -y a veces, contradictorios- procesos de construcción de sentido, su constitución como hito patrimonial implica la definición de un marco estable en torno a su valor y significado. El proceso de patrimonialización de una ruina puede leerse, entonces, como un esfuerzo por fijar y consolidar un sentido a partir de su materialidad aún dispersa, utilizando diferentes instrumentos para hacer valer esta lectura en el ámbito público. Debemos entender esta tentativa de clausura más como una voluntad que como una operación efectiva: tal y como ha quedado expresado en la vasta discusión en torno a los sitios de memoria, existen enormes dificultades para plasmar en el espacio un conjunto de memorias que -por definición- están en permanente disputa y transformación. Los monumentos, memoriales e inscripciones connotan un “afán definitivo” que suele entrar en conflicto con una historia que no admite verdades últimas (Schindel, 2009); de forma que no se trata de un mensaje unívoco y consensuado, sino un escenario de luchas de sentido (Jelin & Langland, 2003). No obstante, aún en su carácter polémico, la noción de «patrimonio» implica un reconocimiento intersubjetivo y manifiesto de aquello que la ruina sólo puede sugerir, lo cual encuentra correlato en determinadas herramientas - jurídicas y sociales - para preservar estos sentidos<sup>5</sup>. Bajo esta clave de lectura, las luchas de las agrupaciones ciudadanas por la defensa de la Villa San Luis -recientemente constituidas como fundación- constituyen esfuerzos por instalar en la escena pública el valor histórico de esas ruinas en tanto vestigio de un proyecto político interrumpido y evidencia de un despojo violento e ilegítimo por parte del Estado a los pobladores. Si el reconocimiento patrimonial de estos elementos, a

---

<sup>5</sup> Al abordar la economía política del patrimonio, y definiendo dicho concepto como “la sombra acarreada del valor de uso, después del paso ciclónico del valor de cambio” (Déotte, 1998, p. 131), J. L. Déotte ha señalado que ni el proceso de conversión mercantil ni el proceso patrimonial requieren de pensamiento. Así, en tiempos contemporáneos, el patrimonio se habría emancipado y circularía de forma independiente a las lógicas y proyectos que alguna vez debieron justificarlo. Los museos, en la emergencia postmoderna, no responden a necesidades, sino que “proliferan, como metástasis, llenándose de colecciones diversas e inesperadas” (1998, p. 131). Aunque este texto constituye un antecedente significativo de la reflexión que aquí hacemos, nos parece que la lectura de Déotte sobreestima -quizás por el momento en el que escribe, o las coordenadas geopolíticas (europeas) desde las que lo hace- el sinsentido post-modernista: aun cuando el patrimonio ya no busca consolidar grandes proyectos como “instituir la unidad nacional” o “iluminar el pueblo” (1998, p. 131), pensamos que existe en los procesos de patrimonialización una vocación de clausura o de relato hegemónico detrás del cual sí reside el “pensamiento”. A nuestro juicio, la ruina puede constituir un momento previo a ese anudamiento, que devela la potencia divergente de sus formas materiales.

través de la declaratoria de Monumento Histórico Nacional, atenta directamente contra los intereses de otros actores -como las inmobiliarias involucradas y los agentes municipales-, es porque clausura las posibilidades en torno a la Villa: aún en su carácter abierto y controvertido, el patrimonio establece un estricto margen de acción en torno a estos edificios que limita lo que se puede hacer con ellos.

La declaratoria patrimonial de la Villa San Luis abre un escenario de posibilidades diversas que ponen en el centro el problema de la gestión de este sitio. En enero de 2018, el Consejo de Monumentos Nacionales aprobó una intervención de memoria en el sitio, lo que implica que los residuos materiales de la Villa pueden ser removidos para la construcción de un memorial, que eventualmente podría utilizar las piezas de la ruina. Como apunta P. Seguel, los valores que deberán regir este hito guardan relación con las vulneraciones de derecho que se vivieron en la etapa uno de la Villa San Luis; es decir, se deberá poner de relieve la dimensión reparatoria hacia las víctimas y visibilizar la importancia del proyecto histórico asociado al sitio.

“Ahí se abre un arco de intervenciones. Todas son posibles y probables. Se puede conservar en su estado ruinoso; se puede reparar el inmueble; se puede reconstruir el inmueble; se puede sacar todo y hacer otra cosa. El tema es que, como la gestión patrimonial, la conservación y la intervención son un área cualitativa con componentes técnicos, lo que se aplica en ese espacio son modelos de gestión para destrabar estos conflictos”.

De este modo, incluso cuando la constitución del sitio como patrimonio significa una estabilización de sus sentidos y el resguardo de una lectura en torno a éste, la diversidad de actores e intereses involucrados nos enfrenta a una arena de conflictos. Se habla, por un lado, de la posibilidad de realizar un concurso público en el que participen como jurado los distintos agentes involucrados en el caso: la Fundación Villa San Luis, los propietarios, el Consejo de Monumentos Nacionales, tal vez la Municipalidad de Las Condes. Por otra parte, podría abordarse como una política de Estado, aplicando consecuentemente los lineamientos de la Ley SERVIU (expropiación), y asumiendo el Estado las labores de reconstrucción del sitio o la creación de un museo de sitio. Un tercer escenario estaría marcado por la acción privada: la inmobiliaria que posee el terreno puede optar por no hacer nada en el sitio. O eventualmente, como una cuarta posibilidad, dicho agente privado puede rechazar las negociaciones con el Consejo y los solicitantes, ingresando un proyecto a través del Servicio de Evaluación de Impacto Ambiental, en la medida en que se trata de un sitio de afectación patrimonial<sup>6</sup>.

En resumidas cuentas, «escombro», «ruina» y «patrimonio» pueden ser entendidos como tres momentos - o tal vez tres estados- por los que pueden atravesar los fragmentos en deterioro de un, otrora, bien cultural. Su orden subsecuente indica un anudamiento progresivo entre una materialidad y su relato, de modo que, mientras en el escombro esta capacidad simbólica de articulación es casi ilegible, en el estado de patrimonio predomina una lectura oficial que busca fijar los sentidos que dicha objetualidad convoca. Este artículo presta especial atención a la categoría intermedia: la condición de ruina. Sostenemos aquí que dicha noción permite abordar estas materialidades derruidas en un estado de indeterminación particularmente productivo, puesto que, si bien en sus huellas físicas es posible identificar diversos trazos de la historia y del pasado, su dispersión y deterioro operan como una resistencia a la clausura definitiva de un relato monolítico.

---

<sup>6</sup> Entrevista a Pablo Seguel.

Nos detendremos, a continuación, en algunos aspectos conceptuales de la noción de ruina, analizando desde las especificidades de la Villa San Luis sus potencialidades para convocar la memoria y alterar la continuidad de la ciudad hegemónica. A partir de este análisis, será posible situar las intervenciones artísticas que han puesto atención en la Villa San Luis en los últimos años, dando cuenta del papel que desempeñan en los procesos contemporáneos de memoria y agencia política.

## **Las Ruinas Como Puesta En Crisis De La Ciudad Contemporánea**

Diversos autores han apuntado al vínculo íntimo entre la ruina y la nostalgia. En su materialidad presente, la ruina admite la supervivencia desarticulada de ciertos trazos del pasado que parecen brillar desde otro tiempo. Se trata, en esta medida, de una convergencia de temporalidades y espacialidades otras que, aunque se encuentran latentes resultan, al mismo tiempo, inaccesibles y esquivas. Esa resistencia que ofrece el pasado inscrito en la ruina entraña una añoranza marcada por la imposibilidad: como señala A. Huysen, las ruinas de la modernidad se encuentran atravesadas por la nostalgia de un futuro diferente (2007), es decir, por la posibilidad de imaginar otros devenires que hoy aparecen como truncados. El autor apelará a ella bajo la noción de nostalgia reflexiva: no una melancolía pasiva sino un gesto crítico, que pone en tela de juicio las configuraciones del presente.

El caso que examinamos en este artículo profundiza, desde sus especificidades locales, el sentido de esta nostalgia del futuro, desplegando una forma de nostalgia reflexiva activada por la mirada crítica. La Villa Ministro Carlos Cortés no nos remite simplemente a edificaciones en deterioro, sino más bien a los cimientos de un proyecto que nunca desplegó toda su potencia. En línea, nuevamente, con lo que ha planteado Beasley Murray a propósito del Hospital Ochagavía (2015), observamos que la Villa -en tanto hito urbano icónico del programa de la Unidad Popular- “se presenta como un reproche silencioso, como un recordatorio insistente de lo que pudo haber sido” (Beasley Murray, 2015, s/p). De este modo, se trata de unas ruinas en las que no se añora una materialidad derruida y sus usos extintos, sino la ilusión interrumpida de un proyecto de sociedad que fue apagado por la fuerza. Nos invita, entonces, a visitar las bases conceptuales de la noción de ruina desde unas coordenadas políticas y culturales muy particulares.

Por una parte, la Villa San Luis -como también así Ochagavía- añade complejidad a los preceptos de la ruina moderna, y su correspondiente referencia al relato teleológico de la racionalidad. El concepto de ruina, tal y como aparece en la obra de Benjamin (2011) y de quienes lo sucedieron en estas reflexiones, se encuentra unido indisolublemente al paradigma moderno: al volver la vista al pasado, el Ángel de la Historia benjaminiano descubre los destrozos que ha dejado el progreso a su paso, y contempla atónito las ruinas de dicho vendaval (Márquez et al. 2019). La ruina, por tanto, constituye un espacio privilegiado para observar el curso del tiempo moderno, siempre proyectado hacia el futuro, así como también los efectos de su avance implacable. “En la continuidad de su disolución -afirma Trigg, en su “Estética de la decadencia”-, la ruina nos recompensa con una profunda perspectiva, y crea así un espacio en el que el fin de la racionalidad converge. Pensar junto a la ruina significa reconocer su capacidad de evaluar el progreso” (2006, p. xix). En este sentido, si las ruinas del primer mundo permiten observar el epílogo de la modernidad, cabe preguntarse por los modos en que se reordenan las lógicas y los tiempos en las ruinas de contextos culturales que no pueden explicarse del todo desde dicha narrativa lineal. ¿Qué convergencias tienen lugar en las ruinas donde la modernidad no fue sino un sitio en obras, donde la historia se ha escrito más bien en líneas espirales,

---

<sup>7</sup> La traducción es nuestra.

y donde los discursos de la razón convivieron siempre con otros registros? La experiencia de la Villa San Luis puede entregarnos una perspectiva sugerente, pues invita a observar el devenir de otros modos de flujo temporal, que no responden directamente a un vector lineal y progresista; y de otros códigos lógicos, en los que la norma escrita es desoída desde los poderes fácticos y la racionalidad puede explicar apenas una fracción de los acontecimientos. Nuevamente en la clave de lo apuntado por Beasley Murray para Ochagavía, esta utopía inconclusa es, en esta coyuntura marcada por los desencuentros simbólicos y las batallas legales, “una estructura que se niega obstinadamente a que la sobrepasen o sobrescriban”, y que “parece resistir cualquier tentativa de finalización, de articular su significado dentro de un proyecto hegemónico” (2015, s/p).

Como hemos esbozado anteriormente, sostenemos que las ruinas de la Villa San Luis operan como un bache estético que hace tambalear la pretendida continuidad de la ciudad contemporánea, y sus consabidos discursos enfocados en el progreso capitalista. En tanto quiebre sensorial -visible, audible y experimentable- del entorno donde se emplaza, el sitio semiabandonado que es hoy este proyecto pone en crisis a la ciudad hegemónica en al menos tres niveles: (a) en tanto desafía a la ciudad segregada que expulsa a los pobres a las periferias; (b) en tanto se rebela frente a la ciudad sin memoria; y (c) en tanto se resiste a los “procesos capitalistas de acumulación y devastación” (Villalobos-Ruminott, 2017) que caracterizan el paisaje urbano contemporáneo. Examinaremos brevemente estas tres dimensiones.

En primer lugar, la persistencia durante todos estos años de los vestigios de la Villa San Luis en una zona estratégica de una de las comunas más caras de Chile, opera a contracorriente de los procesos de construcción de la ciudad de Santiago de las últimas décadas, que se han caracterizado por una creciente segregación social. Esta ciudad segmentada no es una articulación fortuita de los sujetos en la urbe, sino el producto deliberado de una política dictatorial de relocalizaciones: a fines de los años setenta, en el marco del régimen autoritario de A. Pinochet, los sectores urbano-marginales deben someterse a las diversas fuerzas neoliberales que los desplazan y transforman radicalmente su lugar en la ciudad. El desplazamiento masivo de los pobladores durante aquellos años, producto del proceso de erradicación de campamentos, de la política de reforma comunal y de la Política Nacional de Desarrollo Urbano, “ha configurado -desde un punto de vista socioespacial- la concentración de la pobreza urbana en áreas previamente escogidas, preferentemente en entornos periféricos, desarticuladas del resto de la ciudad y, por ende, de la sociedad” (Morales & Rojas, 1986, p. 137). Aun cuando esta condición segregada es inherente a la ciudad desde su propia fundación, es durante la dictadura (1973-1989) que se disuelven los instrumentos de planificación urbana y “que la ciudad es desgajada y mutilada de aquellos fragmentos que la hacían más urbana, más diversa y heterogénea” (Márquez, 2017, p. 232). Se consolida, de este modo, la brecha entre las comunas ricas y las comunas pobres, con todas las consecuencias sociopolíticas que dicha distribución por clases acarrea. Es así como la Villa San Luis, en tanto proyecto revolucionario que integraba a los sectores vulnerables en el corazón del sector oriente santiaguino, cuestiona la desigualdad en el valor del suelo urbano y desoye las leyes del mercado: su supervivencia ruinosa se nos presenta como un terco remanente de la utopía socialista que antecedió a las políticas dictatoriales de la segregación, rebelándose a éstas desde el propio corazón de Las Condes.

En segundo lugar, las ruinas de la Villa nos sitúan frente a la necesidad de la memoria política. En este caso, no estamos solamente ante el efecto de las presiones neoliberales sobre el suelo del sector oriente de Santiago: se trató de un desplazamiento forzoso, que puso fin a la residencia de los pobladores en estos terrenos por medio de una violencia indiscutible. Durante esas noches de 1976, las familias que habitaban el complejo habitacional recibieron una carta, lanzada por debajo de sus puertas, donde se notificaba el término de su

“ocupación ilegal” y la consecuente reubicación en nuevas dependencias. Se exigió por altoparlantes el abandono inmediato de los departamentos por parte de los moradores, despertando a niños y ancianos y montándolos en camiones hacia destinos inciertos. “20 familias quedaron en una cancha de fútbol en el paradero 37 de Santa Rosa, ocho en medio del camino a San José de Maipo, cuatro en un basural en las inmediaciones de Lo Curro y unas ochenta en Renca”, afirma el revista Ercilla del 10 de enero de 1977 (Lawner, 2007). De este modo, tal y como queda expresado en la declaratoria de este sitio como Monumento Histórico Nacional (2017), los restos de la Villa San Luis permiten recordar a la sociedad que en dicho lugar la dictadura llevó a cabo un desalojo forzado de los pobladores, despojando violentamente a sus legítimos moradores de sus viviendas. Es por ello que, en el marco de la política reparatoria del Estado, el debate en torno al destino final de estos terrenos gira en torno a la construcción de un sitio de memoria, ya sea en forma de monumento, museo u otra modalidad de arte público.

Hay un tercer nivel en el que estas ruinas significan un quiebre con el relato oficial de la ciudad: así como supone la irrupción de un sujeto social “otro” en el territorio de las élites, e introduce la memoria de un pasado histórico que ha quedado invisibilizado, las materialidades que restan de la Villa San Luis dan cuenta también de un estilo de vida que el capitalismo voraz parece estar aniquilando. Frente a la escala humana de unas edificaciones que promovían la trama vecinal y la vida de barrio, el entorno de la Villa San Luis ha sido absorbido por enormes edificios corporativos que imponen sus ritmos y sus flujos acelerados. Las fotografías de los últimos habitantes del conjunto en su vida cotidiana nos devuelven imágenes que contrastan con la imponencia de las torres: unas cuantas gallinas domésticas deambulando por los patios comunes; adornos navideños y dieciocheros colgando de marcos y ventanas; una terraza exterior con cajas y sillones; un jardín de maceteros en la caja de escalera (Contreras, 2014). Esta estética popular, que hace manifiesto el uso y la ocupación diaria del espacio, pone en escena un tipo de habitar que no resulta admisible para el proyecto imperante en la ciudad contemporánea. En tiempos en que la vivienda es un bien de inversión especulativa, el derecho a la ciudad parece vaciarse de sentido y resignarse a su ejercicio ocasional. Proliferan, en cambio, los tabloneros de aglomerado que cubren las manzanas de una ciudad en obra permanente: esta “arquitectura involuntaria de la destrucción” -en términos de Villalobos-Ruminott- subraya el hecho de que la segregación exponencial es subsidiaria del hambre capitalista. Se produce, así, una “intensificación de la devastación en nombre de un habitar cuya promesa se sostiene sobre la puesta en riesgo del mismo habitar” (Villalobos- Ruminott, 2017, p. 16).

No es casualidad que uno de los actores centrales en las disputas recientes en torno a la Villa San Luis sea una inmobiliaria, y que a lo largo del proceso judicial su capacidad para imponer una agenda -incluso a través de resquicios y triquiñuelas- resulte aplastadora frente a las agencias ciudadanas que se han movilizad para proteger el espacio. Como sugiere A. Stoler, la noción de ruina debe entenderse tanto en términos de un estado de las cosas (un sustantivo) como en términos de un proceso que las afecta (un verbo); y ese proceso no solamente es el efecto del deterioro natural que ocurre con el paso del tiempo. La “ruinación” es también “un proyecto político que deja residuos en ciertas personas y lugares, relaciones y cosas” (Stoler, 2008, p. 196), y que debe concebirse como la intervención activa de diversos entramados de poder. El destino contemporáneo de la Villa se encuentra marcado por la acción deliberada de ruina por parte de agentes públicos y privados, desde las presiones y hostigamientos -primero de los militares, luego de las inmobiliarias- efectuados para expulsar a los habitantes; hasta el inicio de su demolición parcial que encuentra un momento icónico en 1997, cuando el propio edil de la comuna de Las Condes -un Joaquín Lavín de casco y retroexcavadora- inaugura la destrucción del inmueble en un televisado espectáculo (Lawner, 2007). No obstante, frente a la ruina implacable de la Villa San Luis se ejercen resistencias múltiples: las de los

pobladores que a pesar del acoso se negaron por largos años a abandonar sus departamentos (Toro, 2014); y las de la propia materialidad del inmueble, cuya solidez ejemplar dificultó seriamente las faenas de demolición, contrastando con el estrepitoso anegamiento -en esos mismos días de 1997-, de las viviendas sociales Copeva.

## **Formas Provisorias De Conjurar El Pasado**

Este artículo plantea que, en su capacidad de suspender la continuidad del tiempo/ espacio urbano, la ruina introduce un quiebre sensorial que pone en crisis el relato hegemónico de la ciudad contemporánea. Su diferencia, sin embargo, no siempre es percibida y significada por quienes la circundan de forma cotidiana: a menudo la ruina se encuentra oculta a plena vista en medio del ritmo acelerado de la urbe. Examinaremos a continuación una serie de intervenciones u obras artísticas recientes que trabajan en torno a la Villa San Luis, desplegando estrategias visuales diversas para devolver visibilidad y legibilidad a sus residuos materiales. Como la propia idea de ruina, estas propuestas plásticas y performáticas operan en un territorio abierto a significaciones múltiples, marcadas por la indeterminación y la potencia de aquello que se sugiere y se connota. Lejos de amarrar un relato unívoco, estas producciones artísticas exploran desde una dimensión sensible el poder evocativo de la ruina, restituyendo por medio de recursos estéticos el valor singular de un espacio amenazado por el avance de la urbe.

En cierta medida, las ruinas y las artes pueden ser comprendidas como categorías análogas, puesto que ambas trabajan alrededor de lo que N. García Canclini ha llamado la “inminencia”. Para el autor, parte del atractivo del arte radica en que “anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (2011, p. 12). Desde sus herramientas enraizadas en lo sensible, las artes escapan de los hechos duros y de las producciones ocluidas: necesariamente dejan espacio a la interpretación y la duda; a la experiencia subjetiva de sus espectadores; a las ambigüedades que connotan desde la indeterminación. Citando a Borges, García Canclini nos habla de la “inminencia de una revelación” que insinúa sin llegar a nombrar. Inminencia que, sin embargo, no acaba de producirse. En razón de lo que hemos sostenido en líneas anteriores, también la ruina se mueve en este registro incierto, donde los pedazos rotos dejan entrever los destellos de un pasado que no termina nunca de completarse. “Las obras no simplemente ‘suspenden’ la realidad -agrega García Canclini, en una descripción que bien podría aludir a las ruinas, y sobre todo a las de la Villa San Luis-; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser” (2011, p.12). Si continuamos en la senda del autor, podemos incluso establecer cierta correspondencia entre el par de conceptos «ruina» e «inminencia» con otro binomio que opera como contrapunto: «patrimonio» y «exminencia». “Los profesionales del patrimonio se ocupan de lo que llamaremos la exminencia” -dice el citado autor-. Si el arte y la ruina se sitúan en el ámbito de lo inasible, el dominio del patrimonio cobra la forma de una apropiación; de un ejercicio de montaje y edición de los sentidos que portan los objetos, los cuales “congelan la proyección virtual de las tentativas y las reducen a obras” (2011, p. 111).

Los vestigios de la Villa San Luis permiten observar con claridad el parentesco entre arte y ruinas, en tanto su materialidad derruida hace posible reconstituir en la imaginación aquel espacio clave para el proyecto socialista antes de que fuera lapidariamente silenciado. A través de sus diversos soportes y formatos, las propuestas artísticas contemporáneas que han abordado el caso de la Villa San Luis operan, entonces, sobre esta doble condición contingente: en tanto la propia ruina es un territorio abierto a narrativas fragmentarias y múltiples, y en tanto los medios artísticos utilizados exploran lo sensible como un proceder que sugiere sin certezas. En la última década, es posible identificar alrededor de una decena de proyectos artísticos de diferente naturaleza que giran en torno a la

Villa San Luis; muchos de los cuales han intentado construir condiciones de visibilidad para esta historia inconclusa. En 2008, en el marco de su tesis de Magíster en Artes Visuales, Lucrecia Conget realizó dos intervenciones en los blocks deshabitados que apuntaban a iluminar - real y metafóricamente- estas estructuras en abandono, como un modo de devolver relevancia a un conjunto de edificios que se “encuentra sumido en las sombras en comparación a los imponentes y luminosos edificios que, de a poco, la están desplazando” (Conget, 2010, p. 60). Así, tras ingresar clandestinamente una noche, la artista instaló una luz de emergencia en lo más alto del block, la cual tras un par de horas había desaparecido: ello le sirvió de evidencia de que, aun tratándose de un inmueble abandonado, tenían lugar allí diversas prácticas que daban cuenta de éste como un espacio vivo (Fig. 1). También apela a la estrategia de la iluminación la instalación de Valentina Henríquez, titulada precisamente “Villa San Luis” (2013, Galería Macchina): a partir de un registro fotográfico de las materialidades remanentes de este proyecto emblemático de la Unidad Popular, la artista elabora un conjunto de cajas de luz construidas en base a cajones de tomates; proporciona, de este modo, un nuevo marco para restituir la atención a este espacio desapercibido en el medio de la ciudad vertiginosa (Fig. 2).



Figura 1. Intervención en Villa San Luis de Lucrecia Conget (2008). Fotografía: Claudia Lee.



Por su parte, los trabajos - aún en construcción- de Tamara Contreras utilizan la expresión abstracta para problematizar la visibilidad y la legibilidad de la Villa San Luis. La artista, activamente involucrada en la Fundación de defensa de la Villa, inició sus indagaciones en torno a este sitio mientras cursaba la carrera de artes visuales, generando un significativo archivo fotográfico que documenta minuciosamente los últimos años de ocupación de los inmuebles por parte de los pobladores, ofreciendo un lugar privilegiado al registro de la vida cotidiana de sus habitantes. Parte de estas fotografías fueron expuestas en el Museo de la Memoria y en la exposición “El derrumbe de un sueño” (2018, Espacio O), y pronto serán publicadas en formato de libro. Formada inicialmente en la pintura abstracta, Tamara ha encontrado un modo de proyectar estas inquietudes en torno a la Villa desde dicho lenguaje visual: una vibrante paleta de colores recrea estas icónicas fotografías del sitio, ofreciendo nuevos ángulos de mirada para una estructura que, como un destino inevitable, nos remite al desplome de los emblemáticos blocks (Figs. 3, 4, 5 y 6).



Figura 2. Villa San Luis de Valentina Henríquez (2013). Fotografía: Valentina Henríquez.



Figura 3. Villa San Luis. Fotografia: Tamara Contreras Landeros.



Figura 4. Obra en proceso de Tamara Contreras Landeros.



Figura 5. Villa San Luis. Fotografia: Tamara Contreras Landeros.



Figura 6. Obra en proceso de Tamara Contreras Landeros.

La producción artística en torno a este sitio, en el marco de la ya mencionada doble contingencia, ofrece una entrada singular a los modos en que la ruina rompe con la continuidad espacio-temporal de la ciudad pretendida. Nos detendremos brevemente en algunas iniciativas de artistas que dan cuenta de este quiebre en las tres dimensiones mencionadas en el apartado anterior, que sintetizaremos aquí como "la ciudad segregada", "la ciudad sin memoria" y "la ciudad deshabitada de la especulación capitalista". Sostenemos que las aproximaciones desde las artes visuales constituyen modos sugerentes de elaborar un relato a partir de los retazos materiales disponibles en el sitio, a través de imágenes y gestos que devuelven la atención a aquello que puede pasar desapercibido. Lejos de la vocación definitiva de los monumentos, memoriales y sitios de memoria, estas propuestas artísticas suelen consistir en intervenciones efímeras que trabajan, precisamente, en los intersticios.



Figura 7. "Escala" de Manuela Flores (2014).

(1) La ciudad segregada. En 2014, Manuela Flores recibió una invitación a participar de una exposición colectiva en el Parque Araucano, convocada por YAP- MoMA (Young Architects Program del MoMA PS1). Se le asignó, por tanto, uno de los veintitantos módulos que disponía el pabellón transitorio: aprovechando su emplazamiento estratégico, la artista instaló una escalera roja que iba más allá del techo y permitía reencontrarse con el lugar desdibujado por los monótonos módulos. Herramienta básica para cualquier construcción -dice la artista-, esta escalera de cinco metros de altura ofrecía una vista panorámica al centro empresarial que rodea el Parque Araucano, distinguiéndose al fondo los restos abandonados de los blocks de la Villa San Luis <sup>8</sup> (Figs. 7 y 8). Los peldaños rotulados con años significativos de esta historia de utopía y despojo se presentan ante el espectador en un orden saltado e ilegible, como los propios escombros de los edificios se acumulan en estratos desorganizados y densos. De este modo, a través de un gesto sencillo, la artista ofrece una suerte de prótesis para la mirada, que permite poner en crisis el relato en torno al paisaje urbano que ha prevalecido en el presente: tras las operaciones inmobiliarias y empresariales que configuran la ciudad contemporánea, quedan los resabios de un proyecto social que buscaba integrar a los sujetos a sus dinámicas nucleares, y que incluso soñó con incorporar el Parque Araucano a este centro cívico del proyecto socialista.



Figura 8. “Escala” de Manuela Flores (2014).

<sup>8</sup> <http://escuelaarte.uc.cl/index.php/alumnos-y-exalumnos/polyhedron/artistas-polyhedron/183-manuela-flores>

(2) La ciudad sin memoria. Aunque el colectivo *Ejercicios Impermanentes* ha concentrado sus intervenciones en los sitios eriazos de la ciudad de Valparaíso -donde residen sus creadoras, las artistas Elisa Assler, Anamaria Briede y la arquitecta Manuela Tromben-, la oportunidad de exhibir su trabajo en la Sala de Arte de Las Condes sirvió de gatillo para la realización de una experiencia en la ciudad de Santiago. Mientras trabajó como arquitecta en la construcción del edificio de CorpArtes, Manuela observaba los contrastes de los edificios corporativos y este sitio derruido que correspondía a las ruinas de la Villa San Luis. Se trataba de un espacio invisible, a pesar de estar en el centro de este álgido punto urbano: nadie se daba cuenta de que estaba ahí. Esta curiosidad fue el punto de partida de una investigación que les reveló la historia del proyecto de viviendas sociales cuyos dueños fueron desalojados por la dictadura militar. La performance “Cien Metros de Silencio” (2017) apela a los recursos del ritual para intervenir el espacio de la ruina, llevando a cabo un homenaje a aquellas familias que fueron despojadas de sus viviendas: desenrollando cien metros de tela blanca de 1,4 m de ancho alrededor del lote 18 de la Villa, el colectivo ensaya un modo peculiar de subrayar este territorio desapercibido, a partir de la materialidad de la tela y las posibilidades plásticas de sus propios cuerpos (Figs. 9 y 10). De este modo, merodeando el sentido y la propia ruina (a la que nunca ingresaron), las artistas exploran las posibilidades del lenguaje poético para romper con el olvido de esta historia truncada. El registro audiovisual, cuyas cuidadas tomas en blanco y negro remarcan el contraste entre la materialidad de la ruina y la presencia excepcional de la tela que la enmarca, está lleno de imágenes sugerentes: los modos en que la línea blanca se proyecta en los edificios espejados; el aparecer y desaparecer de los cuerpos con la Villa como telón de fondo; y finalmente, el desenlace fatídico de un paisaje de derrumbe: retroexcavadoras, escombros, estructuras que ceden. Alejándose de los recursos panfletarios y explícitos, *Ejercicios Impermanentes* realiza este homenaje valiéndose del silencio y de los contrastes, dando lugar a una acción efímera que sin embargo logró estar en el momento y lugar indicado: una semana después de esta intervención artística, tal y como observamos en el epílogo del video de registro, se inicia la demolición parcial de la Villa y se da curso a la declaratoria patrimonial del sitio como Monumento Histórico.



Figura 9. “Cien metros de silencio” de Colectivo Ejercicios Impermanentes (2017).

Figura 10. “Cien metros de silencio” de Colectivo Ejercicios Impermanentes (2017).



(3) La ciudad deshabitada. Al observar el registro de la intervención artística de Valentina Utz en la Villa San Luis (2009), nos encontramos con un paisaje urbano que hoy - casi diez años después - ha desaparecido. Los extintos blocks de este proyecto de vivienda social se encuentran, por aquel entonces, atiborrados de desechos de diversa índole, dando cuenta de la vigencia de ciertas prácticas de ocupación del espacio que con el tiempo se volvieron cada vez más inaccesibles. La artista convierte esta basura en el insumo principal de su performance: utilizando los marcos desnudos de las ventanas del block como vitrina, Utz dispone conjuntos de objetos desechados de modo que resulten visibles desde la distancia. Cada marco aloja, de esta forma, un tipo particular de desperdicio, agrupado por criterios formales o funcionales: una serie de botellas plásticas ordenadas por color, unos retazos de cajas de cartón, una colección de bolsas de basura, fragmentos de plástico naranja (Fig. 11). Estas operaciones intentan llamar la atención acerca de lo que la artista nombra como “el cambio de barrio”: en uno de los suelos más costosos de la ciudad, apropiado por la dinámica de las grandes empresas, hubo un proyecto de vivienda que resiste convertido en vertedero ilegal. Así, en esta acción observable desde la vía pública, los recursos sensibles del arte permiten poner en escena otros usos posibles de un terreno que ha sido apoderado por el mercado inmobiliario: formas de un habitar popular que hoy se encuentra relegado a la noche, la sombra y la clandestinidad.



Figura 11. Fotograma de “Villa San Luis” de Valentina Utz en colaboración con Matías Klenner (2009). Registro: Matías Klenner.



## Conclusiones

Hemos observado, a partir de una serie de obras artísticas que toman las ruinas de la Villa San Luis como objeto de indagación, cómo se despliegan en la ciudad diversas interrupciones sensibles que ponen en suspenso la continuidad de la ciudad hegemónica.

Las artes y las ruinas operan a través de la inminencia: lejos de tranquilizarnos con certezas, se mueven en el plano de lo indeterminado y de lo ambiguo; de aquello que se convoca pero no se nombra de forma explícita. Como ha apuntado Trigg (2006), las ruinas (y, podríamos agregar, el arte) no pertenecen a nadie: multiplican las temporalidades, dislocan las categorías sensoriales; subrayan la discontinuidad y la no linealidad del tiempo. Es por ello que podemos entenderlos, siguiendo a M. Foucault, como la expresión de una “heterotopía” (1999).

Las ruinas de la Villa San Luis, suspendidas en el medio de intensas disputas sociales, políticas y judiciales, conforman un escenario en el que convergen y colisionan diversos proyectos de ciudad. Su condición de ruina, en tanto categoría intermedia que une de forma inestable materialidad y relato, nos permite reflexionar acerca de los modos en que las utopías políticas del pasado coexisten con las narrativas modernizantes de la actualidad, y las formas en que otras memorias y otros modos de habitar subsisten en la trama urbana contemporánea. En este texto, quisimos entregar algunas luces acerca de la productividad de aquella doble contingencia del arte sobre la ruina; aunque nuestras claves de lectura no pueden sino ser también contingentes, esperamos que estas reflexiones puedan abrir nuevas aristas del problema, que pongan la dimensión sensible en el centro del análisis.

## Referencias

ALLENDE, F., & Olave, S. (2018). **El despojo de la Villa San Luis de Las Condes**. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.

BEASLEY MURRAY, J. (agosto de 2015). La utopía en ruinas: el hospital Ochagavía. En **Actores, demandas e intersecciones**. Trabajo presentado en el I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA), Santiago, Chile.

BENJAMIN, W. (2011). **Libro de los Pasajes**. Madrid: Akal.

CERNA, T. (24 de julio de 2018). Suprema rechaza recurso y declara la Villa San Luis de Las Condes como monumento histórico. **Emol**. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2018/07/24/914451/Suprema-declara-la-Villa-San-Luis-en-Las-Condes-como-monumento-historico.html>. Link visitado en 06/04/2022.

CHIARA, M., & PULGAR, C. (2008). Villa San Luis de Las Condes: Lugar de memoria y olvido. **Revista de Arquitectura**, 18, 28-40. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2008.28163>

CONGET, L. (2010). **Parpadeos. Estrategias de actualización y resignificación de archivo.** Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Artes Visuales. Universidad de Chile.

Consejo de Monumentos Nacionales (2017). Acta sesión ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales, miércoles 28 de junio de 2017. Recuperado de [http://www.monumentos.cl/sites/default/files/20170628\\_ord\\_acta\\_env\\_def\\_0.pdf](http://www.monumentos.cl/sites/default/files/20170628_ord_acta_env_def_0.pdf)

CONTRERAS, T. (2014). **Villa San Luis.** Las Condes. Santiago de Chile: Autoedición.

DÉOTTE, J. L. (1998). **Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo.** Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

FOUCAULT, M. (1999). *Espacios Otros. Estudios de Comunicación y Política*, 9, 15-26.

GÁMEZ, V. (2006). El pensamiento urbanístico de la CORMU (1965-1976). *Urbano*, 9(13), 9-18.

GARCÍA CANCLINI, N. (2011). **La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia.** Buenos Aires: Katz Editores. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcb0>

GONZÁLEZ, V. (29 de junio de 2017). Tras ser declarada Monumento Nacional, Las Condes frena demolición de Villa San Luis. **El Mercurio**, C-6.

GROSS, P. (1991). Santiago de Chile (1925-1990): planificación urbana y modelos políticos. **Revista de Estudios Urbano Regionales**, 17(52/53), 27-52.

HUYSEN, A. (2007). *La nostalgia de las ruinas* (traductora sarlo, b.). **Punto de vista: revista de cultura**, 87, 36-42.

JELIN, E., & LANGLAND, V. (2003). *Las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente.* En **Monumentos, memoriales y marcas territoriales** (pp.1-18). Madrid: Siglo XXI.

LAWNER, M. (2007). **Demolición de la Villa San Luis de Las Condes: Historia de dos despojos.** Copenhague: Centro de Estudios Nacionales de Desarrollo Alternativo.

LAWNER, M. (2013). **Expediente Santo Domingo: La demolición de un sueño.** Recuperado de [http://www.londres38.cl/1937/articles-95140\\_recurso\\_2.pdf](http://www.londres38.cl/1937/articles-95140_recurso_2.pdf) . Link visitado en 06/04/2022.

LAWNER, M. (2017). Villa San Luis o la destrucción de la memoria. Demolida la obra de un Premio Nacional de Arquitectura. **La voz de la Chimba**, 41, 33-34.

LAZZARA, M., & Unruh, V. (2009). Telling Ruins. En **Telling Ruins in Latin America** (pp. 1-9). Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230623279>

MÁRQUEZ, F. (2017). **Relatos de una ciudad trizada**. *Santiago de Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.

MÁRQUEZ, F., Bustamante, J., Nuevo, A., & Pinochet, C. (2019). **Ruinas urbanas. Réplicas de memoria en la ciudad**. MS.

MONTEALEGRE, P. (2010). **Jardín para el pueblo. El imaginario de la Unidad Popular en el Parque O'Higgins**. Tesis de maestría inédita. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales de la Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile.

MORALES, E., & ROJAS, S. (1986). Relocalización socioespacial de la pobreza. Política estatal y presión popular, 1979-1985. Santiago: FLACSO, Documento de Trabajo.

PAVEZ, M. (2015). Cronología de la VI Exposición, Concurso Remodelación Santiago Centro 1972 y otros destacados 1965-1976. En M. Pavez. (Ed.), **Diseño Urbano Inclusivo para Santiago Centro. Concurso Internacional 1972, Santiago de Chile** (pp. 148-155). Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

RAPOSO, A., RAPOSO, G., & VALENCIA, M. (2005). Hacia la remodelación democrática del espacio habitacional urbano. Un ensayo de interpretación crítica de la obra Arquitectónica y Urbanística de CORMU en Santiago, 1966-1976, Vol I. **Diseño Urbano y Paisaje**, 2(5), 1-26.

RAPOSO, A., & Valencia, M. (2009). Práctica política del diseño urbano. Notas sobre la vida institucional y labor de la Corporación de Mejoramiento Urbano, CORMU. 1966-76. **Revista INVI**, 19(49), 110-141.

RICHARD, N. (2009). Sites of Memory, Emptying Remembrance. En M. Lazzara & V. Unruh (Eds.), **Telling Ruins in Latin America** (pp. 175-182). Nueva York: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9780230623279\\_15](https://doi.org/10.1057/9780230623279_15)

SÁNCHEZ, E. (2017). Entre la ciudad de la “participación popular” (1950-1973) y los “promotores inmobiliarios” (1978-2010). *El caso Villa San Luis en Las Condes, Santiago de Chile*. **Revista CIS**, 14(23), 57-76.

SCHINDEL, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. **Política y cultura**, 31, 65-87.

SIEBERT, F. (2015). El megaproyecto urbano que pretendía cambiar la calidad de vida del centro de Santiago a inicios de los 70's. **Universidad de Chile**. Recuperado de <https://www.uchile.cl/noticias/116303/el-megaproyecto-urbano-que-pretendia-cambiar-el-centro-de-santiago>. Link visitado em 06/04/2022.

STOLER, A. (2008). Imperial debris: Reflections on Ruins and Ruination, **Cultural Anthropology**, 23(2), 191–219. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2008.00007.x>

SUGRANYES, A. (2017). Villa San Luis. Primer paso para restablecer la justicia. **La voz de la Chimba**, 40, 2-3.

RAPOSO, A. (Ed.) (2001). **Espacio urbano e ideología: El paradigma de la corporación de la vivienda en la arquitectura habitacional chilena. 1953-1976**. Santiago: Universidad Central – Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Centro de Estudios de la Vivienda.

TORO, I. (19 de mayo de 2014). Villa San Luis: La caída del último bastión de Allende en Las Condes. **The Clinic**, recuperado de <https://www.theclinic.cl/2014/05/19/villa-san-luis-la-caida-del-ultimo-bastion-de-allende-en-las-condes/> Link visitado en 06/04/2022.

TRIGG, D. (2006). **The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason**. Nueva York: Peter Lang.

Unidad Popular. (1970). **Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende**. Santiago: Instituto Geográfico Militar.

VILLALOBOS-RUMINOTT, S. (2017). Arquitectura y nihilismo. Notas sobre neoliberalismo y devastación. En A. Saavedra & L. Alarcón (Eds.), **Galería Metropolitana. 2011-2017** (pp.16-19). Santiago: Galería Metropolitana.

## Sobre los autores:

**Carla Pinochet Cobos** es antropóloga social de la Universidad de Chile y doctora en Antropología de la cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Se desempeña como investigadora y docente en torno a dos áreas de especialización: la antropología de los procesos artísticos contemporáneos y los estudios sobre prácticas culturales en América Latina. En la actualidad, es académica del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado e investigadora responsable del proyecto FONDECYT de Iniciación N°11170319

Orcid: [orcid.org/0000-0002-8188-2572](https://orcid.org/0000-0002-8188-2572)

**Constanza Tobar** es antropóloga social de la Universidad de Chile y actualmente cursa el magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su experiencia en investigación se ha ligado a las artes y la cultura, particularmente en museología, educación artística y trabajo artístico. Se desempeñó como asistente de investigación del proyecto FONDECYT de Iniciación N° 1170319— «Prácticas de ocio y trabajo cognitivo. Un estudio de los sectores creativos, artísticos e intelectuales» (2017-2020). Actualmente forma parte del área de investigación de Fundación Nube y trabaja en un proyecto FONDART en el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago.

Orcid: [orcid.org/0000-0001-7929-5873](https://orcid.org/0000-0001-7929-5873)

Recibido en 27-10-2021

## Cómo citar:

Pinochet Cobos, Carla; Tobar, Constanza. (2022). Formas provisionarias de conjurar el pasado. Ruinas e intervenciones artísticas en la Villa San Luis de Las Condes. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p. 227-251, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63792>.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.



# Ocupar Ruínas e Demolições

## Occupying Ruins and Demolitions

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

Universidade Federal de Goiás (UFG) Goiânia GO, Brasil

### RESUMO

Conjunto de imagens organizadas para criar lugar, abrigar e revelar procedimentos de uma pesquisa artística em contínua transformação e ruína, apontando para a dimensão fragmentada de corpos, matérias e gestos instauradores de processos de criação artística realizados entre 2007 e 2017, diretamente nas paredes, chão e outras superfícies de casas em demolição.

### PALAVRAS-CHAVE

Processos de criação, intervenção, ruína, demolição, lugar.

### ABSTRACT

Set of images organized to make place, house and reveal procedures of an artistic research in continuous transformation and ruin, pointing to the fragmented dimension of bodies, materials and instaurating gestures of artistic creation processes carried out between 2007 and 2017, directly on the walls, floor and other surfaces of demolishing houses.

### KEYWORDS

Creation processes, intervention, ruin, demolition, place.

A obsessão por ruínas e demolições me conduziu a investigações em edificações arquitetônicas que se encontravam em estado de desocupação, no momento entre a não presença das pessoas e a iminência da sua destruição, que é anterior ao desaparecimento da construção das nossas vistas.

Entre 2007 e 2017, de forma provisória, ocupei um grande número de edificações para realizar intervenções que emergiram de urgências temporais atuantes nas diversas etapas de uma demolição. Ao ocupar e permanecer no interior de casas prestes a serem derrubadas, pude observar a força empregada para demolir, a rapidez da dissolução das estruturas construídas e a quantidade de material derrubado em curto período de tempo. As demolições, quando observadas sob tais vias, evidenciam as gestualidades brutais que operam para a modificação acelerada de matérias e de espaços, quase sempre de modo agressivo e de forma urgente.

Os ambientes em demolição são espécies de canteiros de obras em excessiva e intensa transformação. Nesses lugares, o que resta das edificações após consecutivos “assaltos” de telhas, vigas, janelas, portas, ferragens, grades, pisos, etc. pode ser compreendido como um desenho estrutural, que coloca em evidência e deixa à vista pilares, pilastras, lajes e outras armações de concreto. Na casa aberta e cheia de buracos, o que passamos a ver é algo de sua ossatura, na qual a incidência da luz do sol atravessa os inúmeros vãos, incidindo em paredes e demais superfícies repletas de rasgos, fazendo surgir outros desenhos que são transitórios, que se formam e se modificam com o passar das horas e dos dias.

Acompanhei o trabalho de pedreiros e a utilização de ferramentas, equipamentos e maquinários utilizados para demolir. Como artista infiltrado em casas em processo de desmanche e em proximidade de trabalhadores e das operações realizadas por eles, eu era, no entanto, um pedreiro inútil; um operário às avessas cujas ações eram carregadas de ineficiência produtiva.

Como operário ineficiente, busquei, no entanto, abrir fissuras nas atividades corriqueiras e produtivas dos dias, ao lidar com a instauração de procedimentos artísticos que foram realizados no próprio espaço destas casas. As rotinas de trabalho por mim instauradas nestes locais se constituem como tentativas de fazer emergir ações, intervenções, desenhos e outros processos de criação artísticas de ordem experimental, pois que possibilitaram gerar, diretamente nas edificações e em mim mesmo, estados e modos de construir em meio à destruição do lugar.



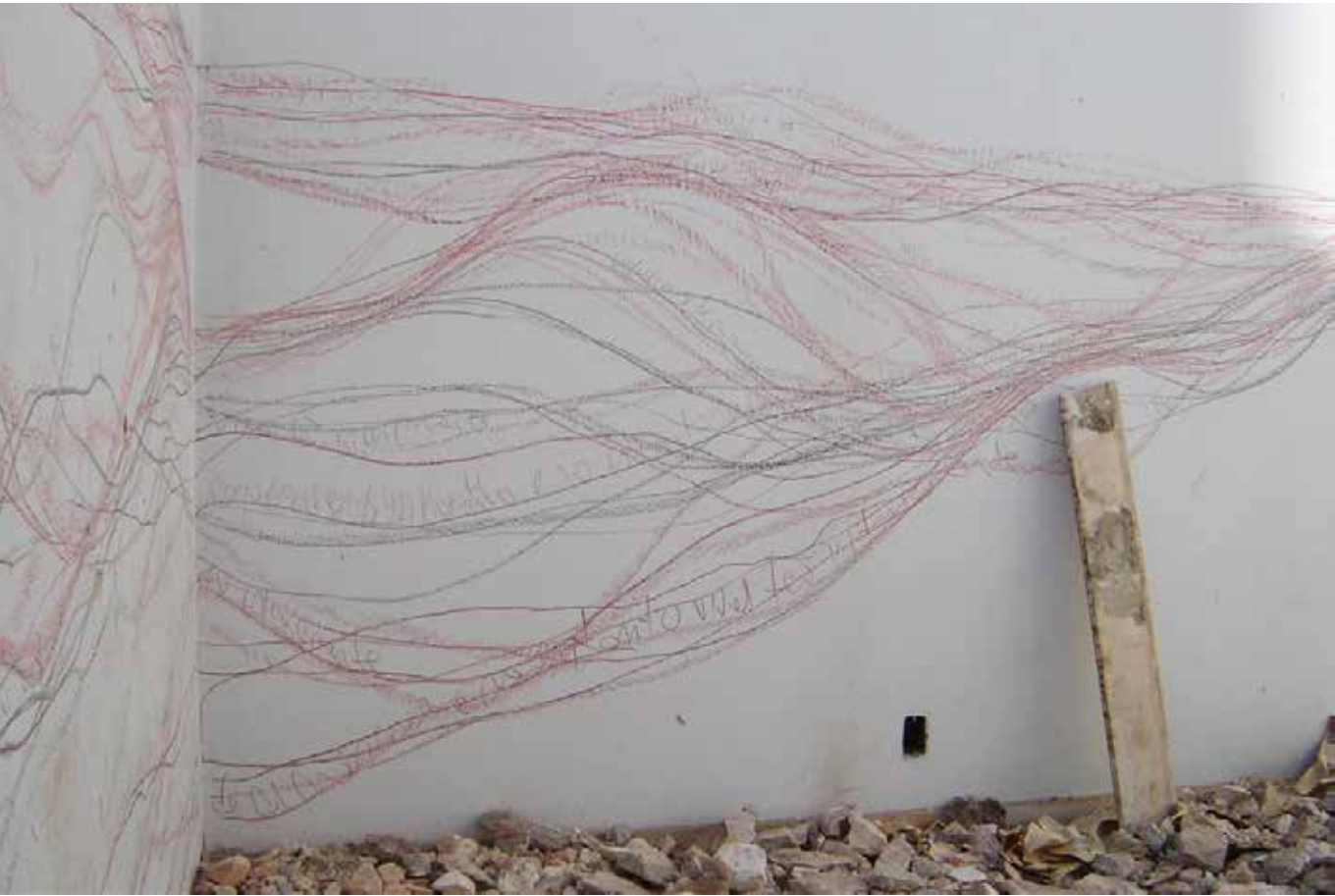






pedra  
das  
galerias  
ondas,  
Ocha  
pedra de todas















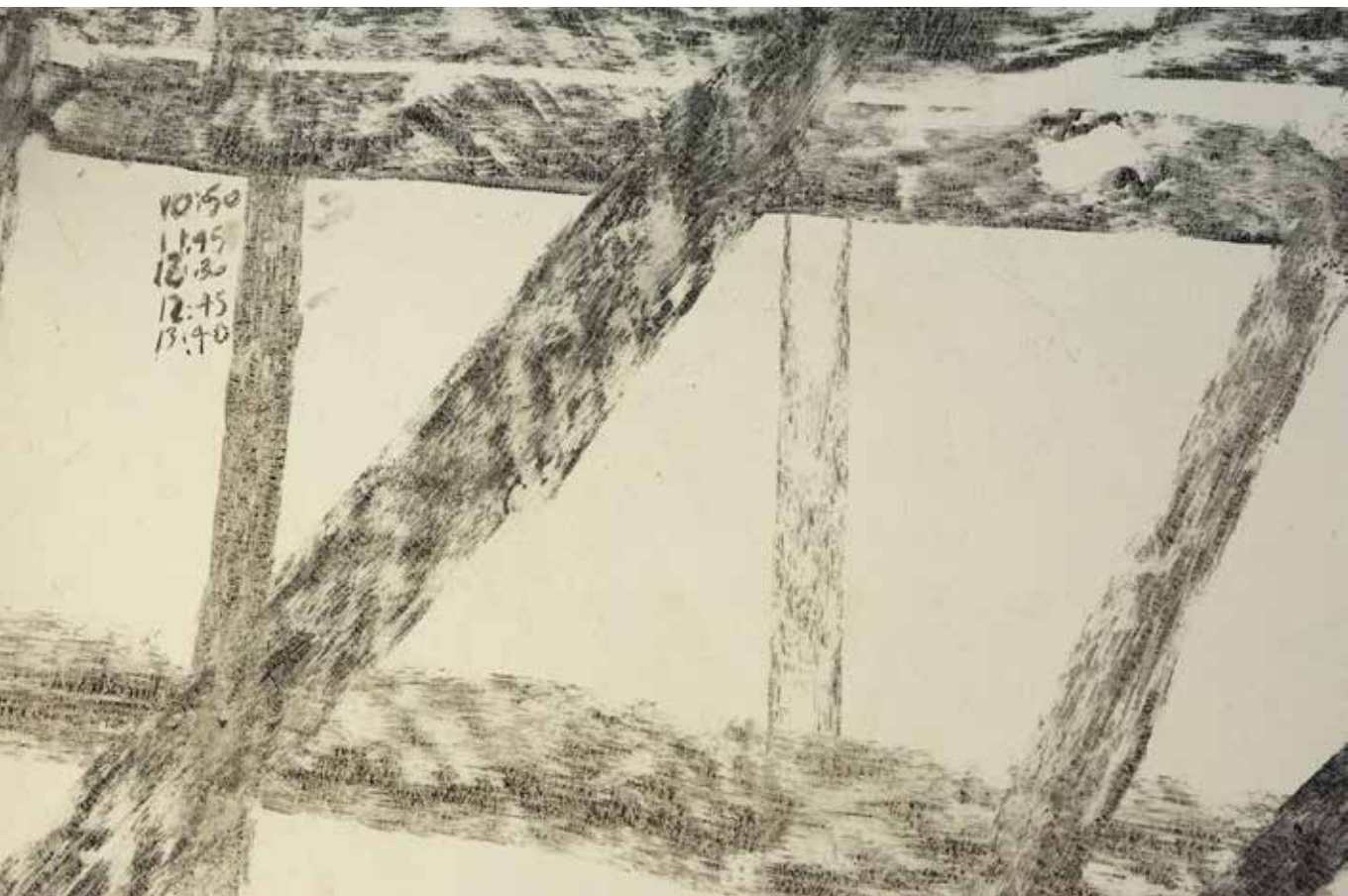




O TEMPO  
MINHA  
RIQUEZA  
O TEMPO  
MINHA  
RUINA

























## Sobre a autora

**Glayson Arcanjo**, Belo Horizonte-MG, 1975. Vive e trabalha em Goiânia-GO. Artista visual com pesquisa sobre procedimentos artísticos contemporâneos com ênfase nos processos de criação em desenho. Professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Doutor em Artes, com tese intitulada "Em Demolição: notas sobre desenho, processo e lugar". Integrante dos grupos de pesquisa Entrópicos; NEDEC e Âmbar. Tem participado de encontros e residências artísticas, exposições individuais e mostras coletivas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3472855896398496>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5591-9896>

Recebido em: 04-10-2021 / Aprovado em: 10-03-2022

## Como citar

Sampaio, Glayson A. (2022). Ocupar Ruínas e Demolições. Revista Estado Da Arte, v.3, n.1, p. 252-277, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63465>





# Por una Antropología de los escombros. El Estallido Social en Plaza Dignidad, Santiago de Chile

For Anthropology from the debris. The Social Revolt In Plaza Dignidad, Santiago de Chile

FRANCISCA MÁRQUEZ

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

## RESUMEN

Este trabajo es un abordaje teórico y etnográfico sobre la ciudad derruida y los escombros dejados por el reciente estallido social en Plaza Dignidad de Santiago de Chile. Para avanzar hacia una definición antropológica de los escombros, queremos preguntarnos: ¿cuáles son los escombros del estallido y qué espacio ocupan al interior de la ciudad? ¿De qué nos hablan y qué historias contienen, esconden y desestabilizan esas pieles agrietadas y fisuradas? ¿Por qué razones ellas se transforman en campo de disputa, en campo de olvido, de incomodidad y de fascinación? A través del registro etnográfico y fotográfico de las materialidades de la revuelta, el análisis se organiza en torno a cuatro dimensiones: “Piel y patina de las memorias envolventes”; “Ambivalencia de la forma y el destrozo”; “Fantasmas y fetiche”; “Afectos y topofilias en la distopía”. Se concluye que sean cuales sean los artefactos derruidos, ellos siempre — como las materialidades residuales que son — desordenan y desconciertan a nuestra ciudad, obligándola a releer y rescribir sus formas significadas. Allí reside posiblemente, la secreta fascinación de los escombros del estallido en Santiago.

## PALABRAS CLAVE

Antropología, ciudad, escombros, espacio público, estallido social

## ABSTRACT

This work is a theoretical and ethnographic approach about the city in ruins and the debris left by recent social protests in Plaza Dignidad in Santiago de Chile. In order to move towards an anthropological definition of the debris, we should ask ourselves, what is the debris after the protests and what place does it inhabit inside the city? What can it tell us and what accounts do these cracked and fissured remains contain, hide and destabilize? Why have they become a field of dispute, a field of forgetfulness, discomfort and fascination? Through the ethnographic and photographic records of post — revolt materialities, the analysis is organized into four dimensions: Skin and patina of the environmental memories; Ambivalence of form and destruction; Ghosts and fetish; Affections and topophilia in dystopia. It is concluded that whatever the ruined artifacts may be, they are always — like the residual materials they are — disorganizing and disconcerting the city, forcing it to reread and rewrite its significant forms. Herein may lie a secret fascination in the debris following the detonation of our city.

## KEYWORDS

Anthropology; city; debris; public space; social revolt

## Introducción

El reciente estallido social ocurrido en Santiago de Chile a partir de octubre de 2019 es analizado a través de la observación y conceptualización de las prácticas culturales que lo acompañan, así como de los escombros y vestigios que estas dejan tras de sí. De este modo, el ejercicio etnográfico busca confrontar el sutil y a veces violento lenguaje de los procesos de movilización social con los procesos de ruinización y desplazamientos de materiales que ellos producen en su entorno. De allí la importancia de situarse en el cruce entre la producción histórica de los escombros y la experiencia de quienes los producen, los observan, ocupan, admiran y temen. Los escombros y los objetos derruidos, en este sentido, son leídos como la expresión material del lazo social que nos amarra y desamarra al tiempo pretérito (Déotte, 1998); pero también la expresión material de pugnas, desórdenes y voluntades que se encubren en el presente de nuestra sociedad contemporánea.

Para avanzar hacia una definición antropológica de los escombros, queremos preguntarnos, ¿cuáles son los escombros del estallido y qué espacio ocupan al interior de la ciudad? ¿De qué nos hablan y qué historias contienen, esconden y desestabilizan esas pieles agrietadas y fisuradas? ¿Por qué razones ellas se transforman en campo de disputa, en campo de olvido, de incomodidad o de fascinación?

Una primera premisa de esta investigación señala que, en tanto manifestación de la actividad humana, los escombros dejados por el estallido social desordenan y desestabilizan los preceptos del progreso urbano (Gordillo, 2018). En su obstinación iterativa sobre la cultura y la naturaleza, la memoria y el olvido, el escombros molesta e incomoda (Prats, 1997) porque introduce el desorden y la desorganización como principio de posibilidad (Balandier, 2003). Mas aun, la disputa y confrontación que los escombros generan provienen justamente del caos que ellos auguran en esta génesis inacabada e imprevisible de todo proceso de destrucción y reconstrucción en la ciudad contemporánea.

Una segunda premisa señala que la clave de este proceso de desestabilización no está en la condición de artefacto ruinoso o derruido que el estallido social deja tras de sí, sino en los procesos iterativos de desplazamiento del escombros al artefacto reconstruido y del artefacto reconstruido al escombros. En este proceso de destrucción y reconstrucción iterativa, se movilizan y entrelazan agencias históricas y culturalmente situadas. Es en esta temporalidad de la historia y de la memoria, que la especificidad de la destrucción de un sistema que se quiere borrar, hace su aparición. En este ir y venir, tanto la historia como la cultura participan desde una densidad significativa, dejando espacio para la participación de la imaginación, la magia de la mimesis y los sentidos sobre esta materialidad (Taussig, 2002). De allí la importancia de observar los escombros del estallido social como aquellos nodos/confluencia e hitos/referentes urbanos (Lynch, 1965) críticos donde convergen los cuerpos, los bienes, los dioses, el arte, las leyes, los antepasados, los animales, las creencias y las ideologías (Ingold, 2000).

La figura del escombros, de manera similar a la ruina, es la forma estética encarnada en objetos concretos que permiten dar cuenta de la síntesis nunca acabada de lo “transitorio y lo eterno” en el marco de la modernidad desbordada a la manera del Angelus Novus del pintor Paul Klee<sup>1</sup>. La figura del escombros permite entonces interrogarnos acerca del misterioso modo por el cual formas sociales fragmentadas conviven y se desplazan,

---

<sup>1</sup> Angelus Novus, dibujo del pintor suizo Paul Klee (1920) adquirido posteriormente por el filósofo alemán Walter Benjamin. El título de la obra remite a una leyenda judía originaria del Talmud y sirvió de inspiración a Benjamin para su teoría del “Ángel de la historia”, una visión del devenir histórico como un ciclo incesante de desesperación. El filósofo Giorgio Agamben identifica al ángel con el hombre moderno, quien al perder contacto con su pasado es incapaz de encontrar su lugar en la historia.



**Imagen 1.** Escombros metro Baquedano: "Aquí torturan". Santiago, octubre 2019. Fuente: Alvaro Hoppe, 2019.

posibilitando otras, nuevas totalidades sociales que se imponen a la suma de las partes, de manera precaria, voluble y siempre inestable. La forma, trizada, roída, frágil y desplazada de su sitio original, aparece como un modo de estructuración de lo social y de su inteligibilidad. Sin embargo, como señala Simmel a propósito de la ciudad de Roma (2005/1898), a mayor multiplicación de las formas, mayor riesgo (y temor) de fragmentación y desintegración. De allí entonces, la permanente búsqueda y aspiración a la síntesis totalizante como experiencia social. En esta aspiración nunca alcanzada, el sociólogo sitúa la tragedia de la cultura moderna<sup>2</sup>. El escombros – fierro, cemento, ladrillo, piedra, tierra – permitirá, entonces, avanzar hacia la lectura de este enigma del desplazamiento y de la desestabilización a la que se someten, no sin resistencias, las sociedades en situación de crisis y de revuelta social como la ocurrida desde octubre de 2019 en Chile.

---

<sup>2</sup> El sociólogo alemán Georg Simmel (1858–1918) lee la forma social a través de una serie de metáforas. Como sociólogo formalista incorpora la figura de la ruina en el contexto del nacimiento y efervescencia de la gran metrópoli y la puesta en escena de la modernidad. El escombros o el fragmento para Simmel no tiene aún una forma acabada, y como tal carece de belleza y sentido de la totalidad

El texto, que nace de una investigación etnográfica, se basa en el estudio de Plaza Baquedano<sup>3</sup>, más recientemente rebautizada por los movimientos sociales, como Plaza Dignidad. Desde el estallido social, la plaza se transformará en el lugar de las reivindicaciones en contra el abuso del modelo social y económico imperante. Tras meses de ocupación y toma, poco queda de la plaza de la monumentalidad patria, escenario para próceres de la Nación. La tesis que aquí se desarrolla señala que el escombros del estallido social no solo confronta la forma urbana, la contradice y tensiona, también la completa en sus narrativas subalternas. Este estudio lee la arquitectura y objetos derruidos como una expresión material y metafórica de las formas de resistencia a la vida social y estética urbana contemporánea. Durante los meses del estallido social y hasta antes de la pandemia del Covid-19, Plaza Dignidad con sus escombros y su desorden, asemejaba a una gran cancha donde la diversidad de expresiones y prácticas políticas, de comercio, juego y de sociabilidad se sucedían a lo largo de los días<sup>4</sup>. Hoy ella luce como una gran explanada de tierra, ruinoso, pero vaciada de escombros y de las masivas manifestaciones sociales.

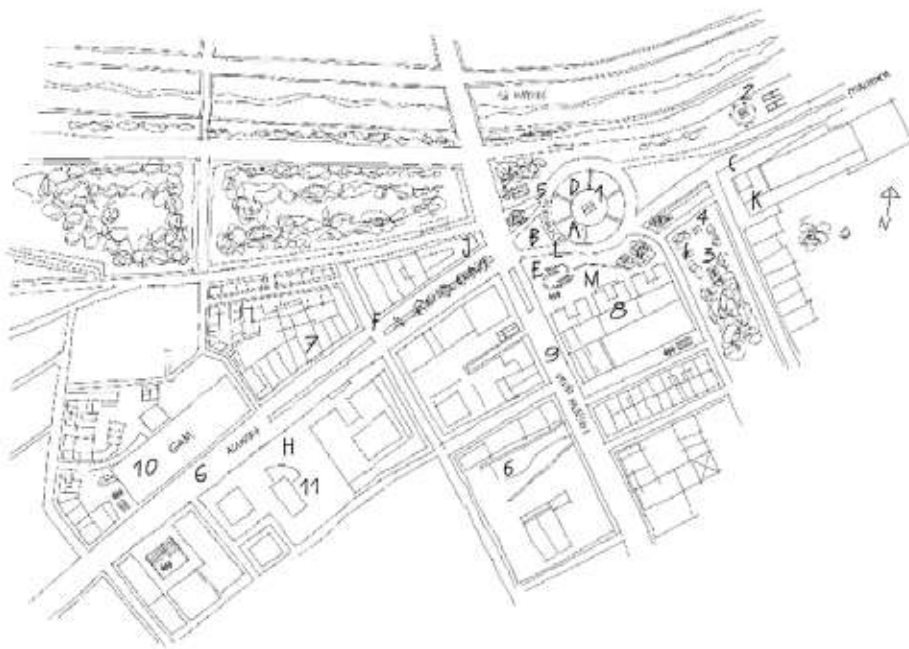
La etnografía, esto es, la observación participante en el lugar de la plaza, fue realizada entre los días 18 de octubre 2019 al 29 de febrero 2020. El trabajo de observación y registro se ejecutó durante las movilizaciones de los días viernes y todas las mañanas de los días sábados posteriores a las masivas manifestaciones. Durante los viernes, se observaron y registraron en el cuaderno de campo, fundamentalmente las prácticas y los cuerpos en su ocupación del espacio público. Las mañanas siguientes, en cambio, la observación y registro se abocó a las materialidades derruidas, a los escombros y al registro de los vestigios materiales dejados por las manifestaciones. En un esfuerzo por desperudir la mirada de la tentación de dominar lo que mira (Rivera-Cusicanqui, 2013), la etnografía observa desde el extrañamiento y la observación flotante, siempre abierta a lo nuevo. Desde la caminata y el recorrido, la observación permite constatar que la plaza va perdiendo progresivamente su forma, sus tiendas, sus pavimentos, sus olores y sus límites (Márquez, 2019). Con la escultura del General Baquedano como el epicentro, tras el estallido, las fronteras de la antigua plaza parecen haberse expandido, obligando a extender también el radio del recorrido y registro etnográfico: al oriente la plaza y las manifestaciones se extenderán hacia el muro-pizarrón del abandonado edificio de la Telefónica; al poniente, hasta el muro-pizarrón del Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM; al norte, al Parque Forestal y la Fuente Alemana; al sur hasta el parque Bustamante, el monumento a Manuel Rodríguez y el metro Baquedano. En la Imagen 2 se explicita el radio de observación etnográfica, los hitos monumentales y las prácticas sociales desarrolladas en este espacio durante los meses de las manifestaciones sociales.

En este radio expandido de Plaza Dignidad, la observación etnográfica y el registro visual abordan: a) los desplazamientos y prácticas de transeúntes, vecinos, manifestantes y Fuerzas Especiales de Carabineros; b) las materialidades de la revuelta, escombros, graffitis e intervenciones artísticas. El análisis de esta información etnográfica y visual se organiza en cuatro dimensiones: 1) Piel y pátina de las memorias envolventes; 2) Ambivalencia de la forma y el destrozado; 3) Fantasmas y fetiche; 4) Afectos y topofilias en la distopía. En cada una de estas

---

<sup>3</sup> El origen de esta plaza hay que rastrearlo a fines del siglo XIX cuando, por orden del intendente Benjamín Vicuña Mackenna, se construye la Plaza de La Serena en el vértice donde el río Mapocho se separaba del brazo seco de La Cañada. A 400 años del descubrimiento de América, la plaza es rebautizada con el nombre de Plaza Colón; para el primer Centenario de la República, en 1910, y la donación del monumento al Genio de la Libertad por arte de la colonia italiana, pasa a llamarse Plaza Italia. En 1928, con la llegada del monumento al general Baquedano comienza la confusión nominal, Plaza Italia o Plaza Baquedano (Márquez, 2017).

<sup>4</sup> En un ejercicio metafórico podríamos decir que existe una cierta similitud entre Plaza Dignidad y la antigua cancha incaica, espacio público de la ciudad prehispánica andina donde todas las expresiones de la vida activa tenían lugar de forma simultánea y en aparente desorden: la política, el poder, el juego, el mercado, el ritual, la administración.



- 1 Monumento General Manuel Baquedano
- 2 Obelisco Presidente Manuel Balmaceda
- 3 Monumento Manuel Rodríguez
- 4 Busto José Martí (arrancado)
- 5 Monumento al Genio de la Libertad
- 6 Museo Violeta Parra
- 7 Cine Arte Alameda
- 8 Edificios Turri
- 9 Restaurantes
- 10 Centro Cultural Gabriela Mistral-GAM
- 11 Monumento a los Mártires de Carabineros

- A Toma y ocupación del Monumento General Manuel Baquedano
- B Museo a cielo abierto Colectivo Originario
- C Pizarrón del Estallido Social, muros edificio Telefónica
- D Cancha pichangas y Ring para boxeo
- E Jardín de la Resistencia en el Metro Baquedano
- F Animita Mauricio Fredes (calle Irene Morales s/Alameda)
- G Pizarrón del Estallido Social, muros del GAM
- H Juego de Skate sobre los blindajes al Monumento a los Mártires de Carabineros
- I Rucos de personas en situación de calle
- J Galería CIMA y registro vía streaming de la Plaza y manifestaciones
- K Proyecciones de frases alusivas a las manifestaciones sobre fachada edificio Telefónica
- L Brigadas de salud y cuidado a los manifestantes heridos
- M Carros y puestos venta informales de alimentos y bebidas durante las manifestaciones

Imagen 2. Plaza Dignidad, hitos monumentales y prácticas sociales. Fuente: Elaboración Alvaro Gueny.

dimensiones se releva el carácter histórico y político de los gestos, así como de los escombros dejados por el estallido social. Finalmente, lo que interesa es comprender cómo los escombros y la materialidad derruida desordenan los preceptos y desestabilizan las certezas. La plaza, durante estos meses del estallido, se llena de fragmentos y piezas que exhiben en toda su crudeza, la fisura, el quiebre, el hollín y el polvo. Y como objetos desventrados, ellas muestran su esqueleto a mal traer, operando como metáfora del profundo malestar que corroee las estructuras de la sociedad.

A modo de conclusión, se reflexiona acerca del desorden de la plaza derruida, lo que hace de ella un espacio heterotópico, desestabilizado y en inacabada génesis, pero un espacio y un escenario al fin, quizás. La plaza y sus escombros nos anuncian así una antropología del desorden y la desestabilización del fragmento, como posibilidad y deseo de una totalidad nunca acabada, nunca definitivamente naturalizada, siempre en construcción. Observar lo que se destruye y transforma en escombros es en cierto modo, un ejercicio de develamiento de las memorias ocultas que resisten al olvido y a las certezas<sup>5</sup>. El tiempo dirá si ellos darán pie a las ruinas, comprendidas como esa materialidad fetichizada por la memoria, la ausencia y los procesos de patrimonialización<sup>6</sup>.

## **Piel y pátina de las memorias envolventes**

Lo que empezó como una protesta en contra del aumento del precio del transporte público se convirtió pocos días después en una revuelta popular sin precedente en contra de las políticas neoliberales en Chile<sup>7</sup>. Es así como el viernes 18 de octubre del 2019, la ciudad de Santiago arde, Plaza Italia se llena de escombros, la ciudad se llena de gritos, sonidos secos y metálicos que como tambores de guerra saturan el aire y el paisaje nocturno. Cuerpos que se agolpan en las calles y se descuelgan de las ventanas, en ese sonido persistente de las cacerolas y las cucharas metálicas que no cesan. Tal como se hiciera en tiempos de la Unidad Popular (1970-1973) o la dictadura militar (1973-1989)<sup>8</sup>, pero por razones muy distintas, el Cacerolazo<sup>9</sup> hace su trabajo en el paisaje sonoro.

Barricadas encendidas en cada esquina para las cuales todo sirve, árboles, sillas, rejas, carteles, la ciudad comienza a ser despojada de sus capas, de sus pieles lustrosas y fluorescentes. Sus calles se llenan de escombros, sus

---

<sup>5</sup> Estos escombros no son los únicos de la historia chilena, también están aquellos escombros de la violencia política y las fosas comunes que dejara tras de sí el golpe militar en el Patio 29 del Cementerio General (1973) o los escombros de la utopía socialista por una ciudad más justa, como fue el proyecto de Villa San Luis de las Condes (1970 - 1973). Hoy, ambos espacios, más que escombros, son ruinas que se disputan por su patrimonialización resistiendo así al borramiento del olvido y a la presión inmobiliaria de las grandes corporaciones.

<sup>6</sup> Coincidimos en la distinción entre ruinas y escombros de Gastón Gordillo (2018), quien adjudica a la ruina la hipertrofia de su significación, reificando el cúmulo de escombros hasta transformarlos en un fetiche que contiene las nostalgias de las ausencias. Esta es la razón por la cual este artículo no define como ruinas los objetos destruidos en la revuelta social; pero más que establecer una jerarquía entre ruinas y escombros según la cual los escombros serían un tipo inferior de materia (Márquez et al., 2019), lo que interesa aquí es comprender el escombros como la promesa aún inacabada de un proceso de transformación social.

<sup>7</sup> El 14 de octubre de 2019, un grupo de jóvenes estudiantes secundarios protestaba contra el aumento del precio del transporte público. Con el llamado a “evadir, no pagar, como otra forma de luchar”, cuatro días después, los jóvenes dieron inicio a un estallido social sin precedente. Tras cuatro meses de manifestaciones, decenas de muertos y más de 400 mutilados oculares, el estallido social quedó en suspenso por la pandemia Covid-19, dejando pendiente el plebiscito para la aprobación o rechazo de una nueva Constitución para Chile.

<sup>8</sup> Durante la Unidad Popular (1970 - 1973) el caceroleo se realiza en protesta al gobierno y la falta de alimentos en el mercado; durante la dictadura militar en cambio, el caceroleo es una señal de protesta a la falta de libertades cívicas, la represión y violación a los derechos humanos.

<sup>9</sup> #Cacerolazo, Ana Tijoux (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=tVaTuVNN7Zs>



**Imagen 3.** Plaza Dignidad, con las wenufoye, banderas mapuche y Estrella mapuche dibujada en el pavimento. Al fondo el monumento al General Baquedano cubierto de lienzos. Fuente: Alvaro Hoppe, 2020.

esculturas se fisuran, se cubren de lienzos, graffitis y polvo; mucho polvo cubre la ciudad de edificios espejados, metro moderno, país oasis como pocas semanas antes señalara el presidente Sebastián Piñera.

La mañana siguiente al estallido del 18 de octubre, la ciudad asemeja el paso de un huracán, “lo que vemos, lo que nos mira”, presencia silenciosa de escombros y “una sospecha de algo que falta ser visto [...] la sospecha de una latencia” (Didi-Huberman, 1997, p. 35). Desde esa noche y durante cuatro meses, las revueltas no cesarán. Los escombros, las cenizas, los fierros retorcidos, las farmacias y supermercados saqueados, los bancos incendiados, los monumentos tumbados, la plaza derruida se instalan en el habitar la ciudad. Cada día, la ciudad neoliberal va perdiendo su forma, sus tiendas, sus pavimentos, sus olores, sus bullicios, porque ya no hay transporte, no hay quien la limpie, ni las manos ni las máquinas alcanzarían. La materia no cesa de perder su forma original, para volver una y otra vez a sorprendernos con un nuevo color, un nuevo enjambre, un nuevo fragmento. La mente entonces queda en segundo plano, cualquier reflexión se asoma solo después de que la experiencia y el cuerpo alertan del paisaje polvoriento, derruido y distópico.

Y, sin embargo, cada mañana, al menos durante las semanas siguientes al estallido, batallones de barrenderos y camiones municipales se afanan desde muy temprano en barrerla e incluso lavarla. A ese gesto cotidiano de limpieza le seguirán jóvenes vestidos de blanco que, entre cánticos y aleluyas a su dios, contribuirán con pintura blanca a borrar los graffitis y murales que otros jóvenes, tan jóvenes como ellos, han plasmado en los muros y monumentos. A las pinturas blancas, hechas en general a mediodía del domingo como un ritual del culto, le seguirán otros borramientos: grises, verdes y rojos. Estos, no obstante, serán de madrugada y nadie admitirá su autoría. En un esfuerzo de limpiar la memoria y devolverle a la plaza y a su entorno, el aura monumental, las paredes se llenan de borramientos. Gestos que, sin embargo, no impiden ver las capas y pastiches de los muros burdamente embadurnados. La sospecha de pieles superpuestas se delata al recorrer la plaza y perdernos en su polvoriento material. Muros que invitan a hundir las uñas para arrancar la gruesa pintura sobre el papel y el graffiti, hasta desgarralos para descubrir lo que allí se oculta (Baudrillard y Nouvel, 2007; Didi-Huberman, 1997). Pero en un gesto de porfía, cada día esos mismos muros y monumentos volverán a vestirse y travestirse, con nuevos graffitis, nuevas consignas, nuevos lienzos, wipalás, wenufoye, hasta que, como dictan los mismos muros y banderas: la dignidad se haga costumbre.

### **Ambivalencia de la forma y el destrozo**

¿Tienen ojos los escombros? ¿Desde dónde miran o son mirados? Y si los tienen, porque ciertamente respiran y crujen, ¿de qué nos hablan? En su siempre inacabada monocromía, los escombros, monumentos, esculturas y edificios derruidos desdibujan la ciudad del sueño higienista para remitirnos a un lenguaje del material siempre en proceso de formación, latencia y aparente agonía. En los escombros de nuestra ciudad, tras el estallido, nuevos símbolos significantes liberan a la materialidad de su funcionalidad y estética para subvertir lo viejo e imponer nuevos significados y nuevas bellezas a la experiencia urbana. En esta puesta en escena de la materialidad ruinosa, una compleja y nueva forma de existencia se levanta ante nuestros ojos y bajo nuestros pies. La hipertrofia del derrumbe, de la materialidad trizada en este nodo e hito urbano que es la plaza, habla de la ambigüedad del gesto. En efecto, el destrozo que nos informa el escombros o la grieta no es solo borramiento, es también toma de posición. El paisaje de la plaza arruinada nos remite a un cierto espesor significativo que la aleja de su simple funcionalidad técnica, para convertirse en el signo de un texto complejo que habrá que desentrañar e interrogar para poder interpretarlo, (re)pensarlo y develar su espesor significativo. Como las sillas del restaurante saqueado que luego se transformarán en material de barricadas; o los bancos de madera de las iglesias que luego arderán como hogueras; o las tapas de alcantarillado que manos hábiles transformarán en escudos para los jóvenes de la primera línea.

Y están también, por doquier, los muros-pizarrones que, como un cadáver exquisito<sup>10</sup>, invitan a ser leídos por los transeúntes que por allí pasan. Juegos de palabras y frases sueltas descolgadas de un dintel, de una ventana, de un pasamanos, de un peldaño, de un vidrio trizado. Y tal como ocurre en estos juegos de palabras, una imagen lleva a la otra, como un hilo de conversación cuyo final dependerá de la agilidad de la mirada, de la resistencia del caminante y lector, de la secuencia de frases, palabras y trazos que provoquen la imaginación.

---

<sup>10</sup> El cadáver exquisito nace a inicios del siglo XX entre los surrealistas; se juega entre personas que escriben o dibujan una composición en secuencia; cada persona solo puede ver el final de lo que escribió el jugador anterior. La creación, en especial la poética, es anónima y grupal, intuitiva, espontánea y lúdica, a veces realizada bajo la influencia de psicotrópicos que permiten revelar el inconsciente, la angustia, el deseo y afectos grupales.





**Imagen 4.** Muros del Centro Cultural Gabriela Mistral. Fuente: Alvaro Hoppe, 2019.

Lectura colectiva y solitaria la de los muros, que se ofrece espontánea y sorpresivamente a la vuelta de la esquina, desde la furia y el ingenio del grito del manifestante, porque siempre hay espacio pa' escribir: Evade/ no estamos en guerra, estamos unidos / sin transar, sin temer, el pueblo va a vencer / Renuncia Piñera/ No + Abusos/ A.C.A.B./ A.O.A.B./ Carne es muerte, tortura y violación, hazte vegano/ Platón dijo: Ladrón que roba.../ 18 muertos/ Nueva Constitución / ¿Y José Huenante?/ Asamblea Constituyente/ 2.419 detenidos/ Justicia para las víctimas de la represión/ Wallmapu libre/ Alien/ -Democracia representativa + Democracia participativa/ Convocatoria constitucional ahora; / Chile despertó/ Cuida al Piño/ La calle no calla, debate que estalla/ Somos el río volviendo a su cauce / La poesía construye el mundo/ Más weones que matar a su propia gente/ Los patipelaos expli- carán a los niños que no estamos en guerra/ Mami si hoy no vuelvo, me mataron los pacos/ La comida viene de la tierra. No al TPP/ Eliminaron el ramo de historia, así que tuvimos que escribir la historia de nuevo/ ¿Delincuencia? ¡Delincuencia es la vuestra! Asquerosos/ Democracia chilena. Dictadura del capital/ Sename evade niños y niñas/ Recuerda que somos + cuídate, grita si te agarran: nombre y RUT/ Maldición gitana se marcha toda la semana/ No son 30 pesos/ Tu

fascismo nos calla a balazos/ Si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr/ Pacto social digno. No violencia activa/ Una evasión liceana puede despertar a un puma herido/ Repudio a la prensa evasora de la realidad/ No me asusta la amenaza, patrones de la miseria/ Si ves una detención graba con celular/ Ríos y montañas libres/ ¿Estaban buenas las pizzas mientras tu país ardía?/ ¡Traiga su cacerala!/ Soberanía de los recursos naturales/ Autodeterminación pueblos originarios/ Florecer<sup>11</sup>.

## Fantasmas y fetiche

Caminar por los escombros y materialidades derruidas de la plaza y su entorno es ciertamente una experiencia que tiene algo de fantasmagórico. Ya sea por el polvo y los peñascos, los lienzos o graffitis, cada edificio se viste de un aura y una pátina que lo distingue y separa de la memoria que creíamos tener del entorno arquitectónico y urbano de este céntrico lugar de la ciudad. A medio camino entre la materialidad derruida (la cosa) y sus significados (objetos), la materialidad quemada y fragmentada nos invita a pre-guntarnos por el carácter de fetiche que en ella se encarna (Mena, 2011). Esto es, nos invita a entrar en las complejidades y transformaciones del valor de uso de esta plaza monumental y reflexionar acerca de la manera en que nos relacionamos y vinculamos con esa materialidad. El espesor significativo con que monumentos, muros y edificios son cubiertos cada día de revuelta, nos obliga a interrogarlos más allá de sí mismos e incluso más allá de sus funcionalidades primeras (Márquez, 2019). Es lo que ocurre con el descabezamiento de Pedro de Valdivia y su cabeza colgada de la mano de Caupolicán<sup>12</sup>. Aquí, el objeto-monumento y fetiche ingresa en la esfera del escombros como signo de una transgresión de la regla que asigna a cada cosa un uso apropiado (Marx, 2014). Violenta desfetichización que permite mostrar este desplazamiento, o para ser más textuales, descabezamiento del sistema de reglas que fijan las normas de uso de un objeto. Un sistema de uso tan rígido culturalmente, que la simple transferencia de un objeto de una esfera a otra basta para hacerlo irreconocible e inquietante (Agamben, 2006). Como los juguetes, las esculturas pueden también ser desmembradas, saqueadas, reducidas a fragmentos para así perder su pedagogía original, y quizás ser usadas como de campo de batalla o simplemente como escenarios de los más inverosímiles tours fantasmagóricos. El secreto mejor guardado por la industria del patrimonio nos señala Gordillo (2018) es que sus ruinas son escombros que han sido fetichizados. En Chile, la revuelta social los ha delatado. Estas disputas son un buen ejemplo de cómo el fetiche y sus desplazamientos significativos están históricamente situados y, por ende, irremediablemente participan de campos de intereses en pugna.

---

<sup>11</sup> Escritos de los muros de calle Vicuña Mackenna, vereda oriente, entre Providencia y Arturo Buhle, epicentro de enfrentamientos entre los jóvenes de la primera línea y las Fuerzas Especiales de Carabineros, 19/11/2019.

<sup>12</sup> Algo similar, pero a la vez diferente, ocurre con la transformación de la estación del metro Baquedano en espacio de tortura (ver Figura 1), revelándonos que la fantasmagoría de los centros de tortura (Santos, 2019) permea aun los lugares más impensados de la ciudad. El estallido social enseña que ya no se necesitan casas de tortura para que los espacios espectrales reaparezcan en cada esquina, en cada barricada, en cada lugar saqueado, en cada metro quemado. La ciudad se nos llenó de lugares en los que se viven experiencias límites de detención, tortura, heridas de muerte y ceguera. Las imágenes del pasado y del presente son elocuentes, estos lugares donde se ejerce la violencia política son siempre lugares permeados de ambigüedad y contradicciones.



**Imagen 5.** Fachada de edificio y graffitis, se lee: Paco/policia torturador; A.C.A.B.; Paco Bastardo; Paco asesino; Aquí viven ancianos y niños. Fuente: Alvaro Hoppe, 2019.

Así también una mañana soleada de diciembre, cuando tres tótems<sup>13</sup> de madera tallados por artistas y artesanos del Colectivo Originario son instalados en el ángulo poniente de la Plaza Dignidad. Tres figuras que representan al pueblo diaguita, selk'nam y mapuche<sup>14</sup> (ver Imagen 6). En un desafiante gesto de decolonialidad, las tres esculturas darán la espalda al General Baquedano para mirar hacia el poniente y el centro histórico de la ciudad. Allí se inaugura el Museo a Cielo Abierto para recordar a la ciudad la diversidad de sus orígenes. A la espalda de los tótems, el general Baquedano, el presidente Balmaceda, el monumento el Genio de la Libertad y el guerrillero Manuel

<sup>13</sup> Tótem les llamarán los artesanos, aunque estrictamente corresponderían más a esculturas que al tótem comprendido como la naturaleza, animal, planta, que actúa como símbolo o emblema colectivo y al que una tribu o un individuo venera y otorga un valor protector en tanto antepasado. La instalación de estas esculturas o tótem en un espacio tan violento como la plaza no estuvo exenta de debate al interior de las comunidades.

<sup>14</sup> El tótem mapuche representa a una domamamüll o mujer de madera, en mapudungun

Rodríguez<sup>15</sup>, recordándonos así que la historia se escribe a múltiples voces. Meses más tardes, el día 8 de marzo 2020, en ocasión de la conmemoración del Movimiento de Mujeres (8M), más de un millón de mujeres se congregan en Plaza Dignidad. Como un conjuro a la historia, entre la escultura del general Baquedano y los tótem aborígenes, ellas escribirán sobre el pavimento y con grandes letras blancas: HISTORICAS.

El 19 de marzo del 2020, sin embargo, a cinco meses del inicio del estallido social, Plaza Dignidad amanece “limpia”, con sus polvorientos jardines regados y barridos. En un contexto de crisis sanitaria y cuarentena, aprovechando la oscuridad de la madrugada, los tres totems son arrancados de cuajo de la plaza. El monumento del general Baquedano es limpiado de consignas políticas y pintado de color café. La plaza amanece cercada con vallas y resguardada por carros policiales. Con los tótems desaparecidos y los vestigios de fierros retorcidos, tierra removida y trozos de madera, la plaza se viste de presencia espectral.

Mil veces restaurada y patrimonializada, la plaza constituye un buen ejemplo de este proceso de reificación del lugar y sus objetos, ordenando y controlando nuestra experiencia de ser-en-el-mundo (Agamben, 2006). Buen ejemplo también de cómo el fetiche no tiene una sola lectura posible y cómo el exceso de historia monumental, como señala Nietzsche (2006/1874), es también la negación de su crítica. La disputa que los tótems provocan en la narrativa-mo- numental-patria deja ver la tensión por la definición de lo que merece ser recordado y resguardado. En la plaza polvorienta, sin embargo, la condición ch'ixi permanece; esto es, en lengua aymara, la tonalidad mestiza, mezclada, pero nunca monocromática. En el gris del tierral y en el desorden de los cuerpos y las almas que la habitan, la plaza porfía en su condición champurria, mestiza y desobediente.

## **Afectos y topofilias de la ruina**

Decíamos, al inicio de este ensayo que, tras el estallido social de octubre, la ciudad de Santiago, así como muchas otras a lo largo de Chile, se nos aparece y exhibe en obra. Con sus calles, monumentos y edificios rayados, saqueados, vandalizados, la ciudad de la revuelta desafía todo intento de orden urbano. Así como los monumentos y edificios no brillan imponentes, tampoco las veredas se dejan recorrer tranquilas y a paso firme. Por el contrario, las calles y los espacios públicos hay que caminarlos a paso lento, no vaya a ser que, en la premura, gane el tropiezo. La ciudad de los escombros se vuelve caminable, obligatoriamente caminable, porque ni el metro que ardió, ni los buses seriamente averiados, logran trasladar a los miles de pasajeros transformados de un día al otro, en peatones.

Los escombros de la revuelta nos obligan entonces a ser cuerpos sintientes, perceptuales, para dejar que la cinestesia opere y oriente en el desorden. En esa caminata cuidadosa por los escombros, los cuerpos se reconocen, hablan, se ayudan, se sonríen, entre miradas cómplices y cansadas. Si no fuese por esa conversación, caminar por un campo de escombros podría significar caminar por un campo de desolación, de vacío y pérdida. Las atmósferas y paisajes creados por los supermercados, bancos y estaciones de metros destruidos expresan misterio, tormento, violencia y extrañeza. Calles desoladas, sembradas de peñascos y escombros donde, sin embargo, el afecto y la emoción se despiertan y se transmiten (Navarro-Yashin, 2009; Stoetze, 2018). Es el desasosiego, a ratos insoportable, que suscitan estos lugares derruidos y que, no obstante, continúan sirviendo como escenarios de vida (Simmel, 1988).

---

<sup>15</sup> Habría que agregar el busto arrancado de José Martí por la autoridad municipal.



**Imagen 6.** Contramonumento en Plaza Dignidad en conmemoración a los pueblos originarios. Fuente: Alvaro Hoppe, 2019.

Los vidrios quebrados y las veredas rotas como estorbos estéticos y del “tiempo homogéneo” de la ideología del progreso (Gordillo, 2018), irrumpen nuestro deambular por la ciudad obligándonos a salir de nosotros mismos y así reconfigurar los hábitos y resetear las emociones. Son los escombros del estallido que increpan y compelen a leer la forma histórica material y fenomenológica de aquellos objetos, arquitecturas y paisajes que creíamos dados. Asimismo, la vida como la caminata continúan. En este aprovechar y valerse de los escombros inútiles (Ginsberg, 2004), nuevos significados y afectos comenzarán a encontrar su lugar para desplegarse.

Es el caso del Jardín de la Resistencia, un jardín de plantas medicinales en el centro de los escombros del metro Baquedano, a un costado del monumento al mismo general. Entre peñascos, casquetes de balines, residuos de bombas lacrimógenas y basura, un grupo de jóvenes mantiene un bello y verde jardín. Por cada caído, una hierba

medicinal o una planta aromática que lo conmemora. Sobre los troncos de dos ceibos quemados<sup>16</sup>, banderines y globos oculares de género completan el santuario. Desde hace un tiempo, un hombre acampa junto al jardín, entre pequeñas ratas que juegan distraídas, lo cuida, lo riega y con orgullo acoge a quien quiera visitarlo y admirar la abundante cosecha de tomates y los brotes del ceibo que tímidamente renacen.

Un jardín que crece y asombra entre los escombros, invitando a descender para contemplarlo y oler sus aromas. La distopía transformada en un paisaje amablemente verde convierte las formas y las texturas de la ausencia, de la incompletitud y el vacío, en la celebración de la vida. Como en este jardín, adornado con cintas de colores, enaguas blancas bordadas con los nombres de las mujeres muertas o los ojos de los mutilados, entre los escombros de la plaza se crean nuevas formas de evocación, afectivas y no discursivas. Son las figuras fantasmagóricas que rondan por el entorno (Espinoza, 2019; Gordillo, 2018) obligándonos a aprender a convivir con ellas. Tal como señala Navaro-Yashin (2009), los objetos derruidos liberan energías emotivas; en especial, para quienes habitan u ocupan los entornos. En estos términos, todo proceso de ruina o ruina (Errázuriz y Greene, 2018), entendido como material o artefacto objeto de destrucción o violencia, gatilla subjetividades y afectos residuales.

En los términos de Yi-Fu Tuan (2007), diremos que los espacios plagados de vestigios y escombros despiertan complejas topofilias, esto es, lazos afectivos entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Lazos y topofilias diferenciadas que se traducen también en prácticas diferenciadas hacia el lugar. En efecto, mientras las autoridades y la prensa limpian la plaza distópica, quienes acuden a las manifestaciones celebran y aplauden la escultura caída, el peñasco bien lanzado, la molotov certera o la canción de Víctor Jara y Los Prisioneros sonando estruendosas sobre la plaza polvorienta, hasta altas horas de la madrugada. En estos términos, el ensamblaje afectivo con los escombros de la revuelta social —sea para negarlos o reafirmarlos— también expresa deseos de apropiación, de soberanía, de nostalgia y, sobre todo, de un futuro mejor.

## Conclusiones

A lo largo de estas evidencias etnográficas, la pregunta por el después y el futuro de la plaza se impone. ¿Cuál es la plaza y la sociedad posible de construir desde este cúmulo de escombros? ¿Cómo y quiénes definen lo que es merecedor de ser resguardado y conservado? ¿Cómo hacemos memoria de este estallido y su malestar? ¿Cómo respetamos y escuchamos las expresiones artísticas y performáticas que han cubierto las plazas y ciudades, durante estos días de manifestaciones?

Sean cuales sean las respuestas, lo cierto es que la planificación y el diseño de nuestros espacios públicos ya no podrán ser atribución solo de expertos y técnicos sentados en una oficina gubernamental o inmobiliaria. Lo que se requiere es repensar nuestra ciudad y su plaza en función de estos gestos y voces del malestar. La ruina o ruina de la plaza es resultado de la intervención activa de agencias y diversos entramados de poder. Ruina o ruina y escombros que responden, por tanto, a “un proyecto político que deja residuos en las personas y lugares, relaciones y cosas” (Stoler, 2008, p. 196). Una brocha con pintura blanca, verde o café, como las que hemos visto cubrir monumentos y expresiones gráficas de las calles, no borrarán ese entramado ni las demandas por las transformaciones sociales.

---

<sup>16</sup> El ceibo es un árbol de origen sudamericano. Para los aborígenes su flor, de color coral y forma de cresta de gallo, representaba la valentía y la fortaleza ante los invasores y el sufrimiento.



**Imagen 7.** Monumento al General Baquedano ocupado y adornado con banderas mapuches – wipalas y un gran ojo ensangrentado en homenaje a los mutilados durante la revuelta social. Fuente: Alvaro Hoppe, 2020.

Sean cuales sean los escombros, estos siempre –como materialidades residuales que son– desordenan y desconciertan a nuestras ciudades, y debieran ser comprendidos como una invitación a repensar y reescribir sus formas significadas. Para ello es menester aprender primero a leer y a escuchar los muros, los escombros y los monumentos, como libros o pizarrones que contienen los manifiestos de la sociedad que queremos.

Cuatro reflexiones a propósito de las huellas del estallido se desprenden de una antropología del escombros en Plaza Dignidad:

Uno, el respeto a las capas de la memoria: ciertamente todo uso, toda recuperación y reincorporación al orden social implica una relectura de lo abyecto, de aquello que hizo merecer el derrumbe a esa materialidad. El modo cómo esto suceda es un proceso que requerirá de una lectura situada histórica y culturalmente. En una era del temor y negación de la memoria, los escombros abren la posibilidad de recordar (Gavilán, 2008; Lazzara, 2007); ellos inscriben la experiencia en una materialidad donde aún podemos reconocer lo sucedido, porque los escombros de los edificios y monumentos saqueados operan como testigos de la fragilidad del tiempo y de la experiencia humana, la plaza polvorienta es inseparable de los sujetos que testimonian y estuvieron donde los hechos (le) sucedieron

(Márquez, 2019; Sarlo, 2005). Los escombros en estos términos son la arena política, el centro del conflicto desde donde construir un nuevo espacio común, porque ¿cómo sería posible honrar los rostros caídos sin reconocer los escombros que los apilaron en la historia? (Guerra, 2016) La reconstrucción, la restauración no es posible sin antes la “destrucción”, advierte Benjamin (2011), pero ello no puede dejarnos atados a la derrota por la amenaza de que el horror se repita.

Dos, encantarse con la ambigüedad de la forma: en estos días de revuelta hemos aprendido que lo abyecto y distópico puede volverse tan parte de nuestro paisaje, que resulta difícil pensarse sin ello. Con esto no se niega el poder destabilizador del escombros, del peñasco extraído de la vereda por jóvenes encapuchados. Los escombros, lejos de tranquilizarnos con certezas, se mueven en el plano de lo indeterminado y de lo ambiguo; de aquello que se convoca, pero no se nombra de forma explícita. Los escombros no pertenecen a nadie porque nos hablan de tiempos múltiples, circulares y superpuestos como capas (Augé, 2003). Aceptar que la plaza permanezca polvorienta y escombrosa es abrirse también al encanto del desplazamiento, de la fricción de la paradoja y las heterotopías, para que desde allí se construya un acuerdo de ocupación diversa y champurrea, donde todxs quepamos. Más que lo derruido como objeto, lo que interesa –al menos por ahora– es repensar la naturaleza de un lugar siempre en obra, en construcción y explorar sus implicaciones afectivas y políticas para con ello, apostar por una lectura de lo derruido como el campo siempre paradójico del movimiento incesante de una sociedad viva.

Tres, aprender a hablar con los fantasmas: los escombros que acechan siempre miran para atrás, pero a la vez tienen esa capacidad de invertir el orden, de introducirnos en el caos y el desorden de la desestabilización del progreso, en este ir y venir entre naturaleza y cultura; fuerza devastadora, pero nunca resuelta. El caos, nos señala Georges Balandier (2003), es el enigma que viene desde tiempos muy lejanos; como cuando los mitos trataban de mostrar que todas las cosas son el resultado de génesis sucesivas. Los edificios derruidos, en estos términos, con sus fisuras y pátinas, nos hablan de tiempos pretéritos y de la génesis de caídas, hundimientos y muertos. Como materialidad derruida, ella nos remite a la transformación de un cuerpo en otro, deteriorado e imperfecto, pérdida de una totalidad y de un origen: son los restos/escombros de algo que no volverá a ser más que en su reconstrucción ilusoria, mimética, fantasmagórica y subsidiaria del modelo original. En este sentido, lo derruido anuncia la convergencia de un pasado y un presente; vestigios incompletos de un pretérito que es irrecuperable y al mismo tiempo “ineliminable” (Sarlo, 2005). En ese desorden, lo fantasmagórico y espectral hacen su aparición, porque los fantasmas siempre regresan. La reaparición del fantasma, su regreso desde el olvido tiene que ver con que se sepa lo que realmente ocurrió. Un espectro es siempre denuncia, nos advierte José Santos (2019). Por eso, los fantasmas siempre nos asedian y habrá que aprender a exorcizarlos, a mirarlos a la cara o como hacen los mexicanos, a bailar con ellos. Pero ver el fantasma no es suficiente, hay que escucharlo y seguirlo en sus notas disgregadas, darle la palabra (Santos, 2019).

Cuatro, cultivar los afectos y topofilias: la pregunta que parece relevante para este momento de la historia de Chile es la pregunta por aquellas densidades y constelaciones significantes que permitan el paso del escombros a la sociedad que queremos. Ese desplazamiento iterativo y de gran densidad significativa es lo que nos convoca a la construcción de una antropología comprensiva de la memoria y de los afectos en los lugares, como modo de resistencia a la ciudad de la vorágine y del olvido. Sin desconocer una cierta historicidad a la materia, en tanto habla de campos de intereses, fricciones y pugnas, habrá que aprender a reconocer y cultivar los cuerpos, las multitudes y los lazos emocionales que ellas construyen, porque ellas como memorias eidéticas que son, aportarán la vida necesaria a esa materialidad derruida siempre plástica y a la vez heterotópica.





**Imagen 8.** Bandera de Chile. Fuente, Alvaro Hoppe, 2019.

En síntesis, porque sabemos que la memoria histórica se reactiva y a la vez se reelabora en las crisis y ciclos de rebelión (Rivera–Cusicanqui, 2019), en estos momentos no queda sino aprender a auscultar el lenguaje simbólico de lo “no dicho” por los escombros de la revuelta social. Preguntarse por los gestos colectivos, las identificaciones de clase, de género, de generaciones y de idearios como los cimientos desde donde transitar el camino para repensar la poética contenida en los escombros de Plaza Dignidad.

## Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2006). Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia: Pretextos.

Augé, M. (2003). Le temps en ruines. París: Galilée.

Balandier, G. (2003/1988). El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Barcelona: Gedisa Editorial.

Baudrillard, J. y Nouvel J. (2007). Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (2011). Libro de los pasajes. Madrid: Akal.

Déotte, J. L. (1998). Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Didi-Huberman, G. (1997). Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.

Simmel, G. (1988). Sobre la aventura. Ensayos filosóficos. Barcelona: Homo Sociológicus, Ediciones Península. Simmel, G. (2005/1898). Roma, Florencia, Venecia, Barcelona: Gedisa.

STOLER, A.L. (2008). Imperial debris: Reflections on ruins and ruination. *Cultural Anthropology* 23(2), 191-219. Libro completo publicado por Duke University Press, London y Durnham, 2013, link con acceso en 20 /05/22, disponible en [https://www.researchgate.net/publication/298522997\\_Imperial\\_debris\\_Reflections\\_on\\_ruins\\_and\\_ruination](https://www.researchgate.net/publication/298522997_Imperial_debris_Reflections_on_ruins_and_ruination)

Taussig, M. (2002). Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio del terror y la curación, Trad. Hernando Valencia. Cauca: Universidad del Cauca.

Santos, J. (2019). Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile. Santiago de Chile: Colección Idea, Usach.

Stoetze, B. (2018). Ruderal ecologies: Rethinking nature, migration and the urban landscape in Berlin. *Cultural Anthropology*, 33(2), 295–323. <https://doi.org/10.14506/ca33.2.09>

Tuan, Y. (2007/1984). Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno. Barcelona: Melusina.

## Sobre el Autor

**Francisca Márquez** es Antropóloga y Doctora en Sociología de L'Université Catholique de Louvain La Neuve, Bélgica. Actualmente se desempeña como académica del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado. Fue Presidenta Nacional del Colegio de Antropólogos de Chile. Ha dirigido diversas investigaciones del Fondo de Ciencias y Tecnología en Chile y publicado sobre identidades urbanas, imaginarios, patrimonio y desigualdad en ciudades de América Latina. Actualmente investiga sobre ruinas y escombros urbanos en Latinoamérica. Entre sus libros: "El Diario de Francisca. Septiembre de 1973" (2019); "Patrimonio. Contranarrativas urbanas" (2019); "[Relatos de una] Ciudad trizada. Santiago de Chile" (2017) y "Las ciudades de Georg Simmel. Lecturas contemporáneas" (2011).

e-mail: [fmarquezb@gmail.com](mailto:fmarquezb@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9479-0001>

Recibido en 27-10-2021

## Cómo citar

Márquez, Francisca. (2022) Por una Antropología de los escombros. El Estallido Social en Plaza Dignidad, Santiago de Chile. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p.279-297, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63793>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Relembrando Francesco Careri

## Remembering Francesco Careri

AURORA BERNARDINI

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP Brasil

### RESUMO

O texto "Relembrando Francesco Careri" apresenta uma breve biografia de Francesco Careri e focaliza dois de seus dois livros publicados no Brasil: "Walkscapes- o caminhar como prática estética" e "Caminhar e parar". Em minha síntese, entre os tópicos citados, podem se destacar: o grupo Stalker, o projeto Alba, a Casa de Todos, Visitando São Paulo, Projeto Nova Babilônia, Urbanismo Unitário, Espaço estático e Espaço dinâmico.

### PALAVRAS-CHAVE

Francesco Careri, biografia, *Walkscapes- o caminhar como prática estética*, *Caminhar e parar*.

### ABSTRACT

Our text Remembering Francesco Careri presents a short biography of the author and focuses his two books published in Brazil: "Walkscapes - o caminhar como prática estética" and "Caminhar e parar". In our synthesis some topics are mentioned, as the Stalker group, the Alba project, Everybody's House, Visiting São Paulo, New Babylon project, Unitary Urbanism, Static and dynamic

### KEYWORDS

Francesco Careri, biography, *Walkscapes- o caminhar como prática estética*, *Caminhar e parar*.

Em 5 de julho de 2016, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, Francesco Careri, arquiteto, artista e professor universitário, proferiu uma palestra, seguida de debates, sobre uma série de questões tratadas em seus dois livros traduzidos ao português. Tento aqui uma síntese de seus relatos que foram, em parte, publicados na revista on-line Sibila, em 20 de julho de 2016. Acrescento, no final do texto, uma série de considerações de caráter mais pessoal e a síntese de conceitos de seus dois livros até agora publicados aqui: "Walkscapes – O caminhar como prática estética" e "Caminhar e parar". A primeira consideração é que, mesmo nos debates, Careri foi brilhante. Um exemplo: tendo traduzido para o português seu segundo livro, fiquei curiosa e perguntei quanto à solução que ele, como arquiteto, daria para as novas construções a serem feitas nas favelas brasileiras, em particular, as de São Paulo, que ele havia visitado. Ele pensou um pouco e me deu uma resposta que sintetizava, numa palavra, o empenho social, a solidariedade humana, a desburocratização e a eficiência: "Mutirão".

## **Quem é Francesco Careri**

Em princípio, Careri não se considera nem arquiteto, nem artista, nem professor. Careri informa que se apresenta às populações nômades, aos emigrados e aos refugiados que se estabeleceram e ou passaram pela periferia de Roma, onde ele atuou com seu grupo denominado "Stalker" e, com suas sucessivas turmas peripatéticas de alunos, como poeta. "Aos poetas não se pede nada e dos poetas ninguém espera nada" – diz ele. Isso – acrescenta – ajuda a quebrar inicialmente o gelo com esses povos deslocados. Algumas intervenções, ou melhor, interações, com essas comunidades deram muito certo, como as descritas nos livros mencionados, e – mesmo que depois tenha havido intervenção (agora sim!) das autoridades constituídas (leia-se policiais) – a semente plantada deu frutos, e Careri foi e continua a ser convidado mundo afora para falar sobre suas experiências.

Ao lhe perguntarem como se colocam ditas experiências face à arquitetura contemporânea, ele simplesmente desmistificou-a, dizendo que, na maioria das cidades de qualquer país, as obras de arquitetura visam apenas ao ganho imobiliário, via a participação (a assinatura) de algum arquiteto para qualquer tipo de projeto realizado em escritório, a maioria das vezes, sem que esses arquitetos e a equipe que se vale de seu nome jamais tenham estudado atentamente o lugar edificado e suas adjacências, que, segundo ele, é o que realmente importa. Mas, principalmente, insiste Careri, esse estudo implica interação. Vejamos aqui um pouco de seu itinerário.

## **Livros e itinerários**

Desde 1966 até hoje Francesco Careri reuniu alguns de seus trabalhos no livro "Caminhar e parar" (versão brasileira: Editora G. Gili, São Paulo, trad. Aurora Bernardini), que dá continuidade ao livro anterior "Walkscapes – O caminhar como prática estética", publicado três anos antes pela mesma editora e reimpresso várias vezes, na tradução de Frederico Bonaldo.

Sobre esse primeiro livro, escreve o autor:

Eu não tinha ideia que um livro pudesse fazer com que eu viajasse tanto. Particularmente, pela América do Sul [...]. Atravessando Bogotá, Santiago do Chile, São Paulo, Salvador da Bahia, Tacla, entendi que não sei caminhar na quadrícula colonial e que, para ir em transurbância, tenho de buscar os pontos em que a grelha se rompe, perder-me ao longo dos rios, circum-navegar as novas zonas residenciais, imergir-me nos labirintos das favelas [...] (CARERI, 2015, p. 170).

Mas não são viagens quaisquer: são – como quer o autor – mergulhos em zonas não oficiais, não turísticas – onde geralmente as pessoas têm receio de caminhar. É dessas viagens que trata o segundo livro, assim apresentado pelo autor:

A obra "Caminhar e parar" retoma o discurso a partir de onde termina meu primeiro livro, desde a volta [que demos pelos subúrbios] de Roma, empreendida com o grupo Stalker, em 1995, e desde sua primeira parada no Campo Boario, em 1999. Passa, em seguida, à metáfora do navegar, à deriva e aos portos, para pausar e aprofundar a história de Caim e Abel, relacionando-a com o gesto do Ka, símbolo da errância eterna que vai ao encontro do Outro [Será o mesmo Ka de Valímír Klébnikov? – pergunto eu]. Vai em peregrinação pela morte de Constant e pela releitura crítica de seu "Urbanismo Urbano Unitário", vai à procura da New Babylon (Nova Babilônia), relatando os anos passados nas cidades dos Rom [Ciganos], de seu apartheid nos novos campos de concentração, mas também de Pidgin City, o mundo das ocupações que dizem respeito à habitação, onde o informal volta a ser um recurso, e a autoconstrução, uma saída praticável, onde podem ser construídos novos espaços na escala 1:1, a partir das capacidades construtivas, das lutas e dos desejos dos habitantes. Desse ponto, parte para a América do Sul a escola mais avançada para a grande cidade informal que virá, caminhando por Santiago do Chile, Bogotá e São Paulo, entre brancos de memória, amnésias de censura, labirintos espontâneos e retórica da segurança. Encerra-se numa homenagem patética a Patrick Geddes, com um artigo sobre a urbanística itinerante, e sobre o percurso peripatético de Artes Cívicas, onde se aprende a perder tempo para ganhar espaço, a caminhar e a tropeçar, a entrar em lugares onde parar para fazer arquitetura, a cumprimentar ao chegar e ao despedir-se. Há um glossário de palavras [no fim] que me ajudam a transmitir isso tudo, um manifesto de cabeça para baixo (CARERI, 2017, p. 8-9).

## Andréi Tarkóvski

Uma das ideias que norteiam este segundo livro foi inspirada ao autor pelo cineasta russo Andréi Tarkóvski que, em 1979, realizou um dos filmes metafísicos mais importantes e mais interessantes do século: "Stalker", que inspirou seu primeiro grupo de estudos peripatéticos. Para quem não assistiu, aqui vai o resumo do filme que Careri nos fornece:

A 'Zona' onde se desenrola o filme de Tarkóvski é um território em que a Natureza, depois de uma aterrissagem de extraterrestres, tomou seu próprio rumo, sua própria evolução: é um território mutante. É uma região cercada e controlada pelos militares e submetida ao estudo dos cientistas. Os únicos frequentadores desse novo universo mutante são os Stalkers, estranhos personagens míticos que conhecem seus lugares de acesso e por eles penetram abusivamente, por ser a Zona o único lugar onde é possível ter esperança. No filme, um Stalker conduz duas pessoas que personificam as duas formas do Conhecimento, a Científica, representada pelo físico, e a Humanista, representada pelo escritor. Eles caminham, sem seguir nenhuma senda, por uma paisagem em contínuo devir, sem passado nem futuro.

Uma natureza em que a paisagem por onde se acabou de passar já foi transformada em uma nova paisagem, onde também nossa presença é causa de novas mudanças e onde, para caminhar, é preciso ter uma estratégia ou, – ao menos – um ritual. O Stalker os guia até o quarto onde os desejos se cumprem, só que não se pode ir lá diretamente. É preciso tomar tempo para chegar lá, deve-se atravessar a Zona, deve-se ser ‘digno daquilo que acontece’ (CARERI, 2017, pp. 13-14).

## O grupo Stalker

Pois bem, desde 1990, sob a orientação de Careri, é fundado, em Roma, o *Stalker*, um grupo que reúne estudantes, arquitetos e artistas, que assume o caminhar como seu “mais importante instrumento de ação” e que, com o passar dos anos, irá adquirindo outros nomes: *Stalker/Osservatorio*; *Primaveraromana*; *Laboratorio di Arti Civiche (LAC)*; *Stalker Walking School*; *Space Experiments* etc.

Um dos primeiros empreendimentos do grupo é, em 1995, dar a volta, a pé, pelas zonas abandonadas de Roma, aquelas áreas – muitas delas – esquecidas depois do mundial de futebol de 1990, que formam o “negativo da cidade contemporânea”, refugio e recurso, ao mesmo tempo. Os habitantes desses lugares, mais ou menos clandestinos: pastores /pescadores /camponeses /albaneses /poloneses etc, recebem quase sempre cordialmente os visitantes e os ajudam a conhecer suas “propriedades”. Mas penetrar nessas zonas não deixa de exigir do grupo certa habilidade, quando não ousadia, e como a lei é “não voltar atrás”, os estudantes – especialmente – começam a provar sua têmpera, a se descobrir, a forjar seu futuro caráter.

Após a exploração dos territórios, vem o trabalho de interação. A experiência realizada pelo grupo Stalker, nesse sentido, em 2005, é no Campo Boario, o ex-matadouro de Roma, habitado, na época, por 1500 ciganos italianos, os Rom Kalderash, *experts* em trabalhos com metal. Mas a eles se juntaram outras gentes, de outras culturas: norte-africanos, senegaleses e curdos, sendo que – com a ajuda do grupo Stalker – estes últimos ocuparam, no ex-matadouro, a antiga casa do ex-veterinário, tendo-lhe dado o nome de Ararat, na entrada do Campo Boario. Aqui vai a descrição da experiência:

Em poucos meses, a grande praça de asfalto é transformada em um campo de jogos, com uma lousa na qual se podem desenhar, com liberdade total, ações de interação com a comunidade, para produzir um espaço público fundado no acolhimento e na solidariedade. Entre 1999 e 2002 vige o “Teatro dos Grandes Jogos Coletivos”: a “Carteira de Não Identidade”, distribuída a todos os habitantes para o *Clandestino Day*, o “Almoço Boario”, uma grande mesa circular onde a comida curda se mistura com o *gulash* cigano e com as algas japonesas do artista Asako Iwama; o *Global Game*, onde são lançadas duas mil bolas de futebol sobre as quais se podem escrever os testemunhos da vida no Campo Boario; o *Transborderline*, espaço espiralado, símbolo de uma fronteira permeável e habitável, mais tarde instalado ilegalmente no confinamento entre Itália e Eslovênia; o *Tapete Voador*, um forro itinerante que reproduz, em corda e cobre, as *muqarnas* da capela Palatina de Palermo, e outros jogos e ações sem nome que não deixaram rastros, mas contribuíram para a emancipação desse espaço [...] (CARERI, 2017, pp. 26-27).

Hoje o Ararat – onde foi organizado o workshop “de Cartônia à Praça Kurdistan” e que empresta o nome da montanha sagrada para os curdos – é etapa obrigatória para todos os refugiados curdos que transitam pela Europa:



mais de três mil já passaram por lá. O asfalto foi transformado em Ortoboario, um jardim de girassóis e de árvores frutíferas e na grande praça, a cada ano, celebra-se o *Newroz*, a festa de ano novo curdo, durante a qual se dança em círculos concêntricos em volta de uma fogueira alta, lembrança essa do rechaço do invasor assírio-babilônio, ocorrido em tempos imemoriais e da atual luta de libertação de cinquenta milhões de curdos, repartidos entre quatro nações em guerra, o maior povo existente sem Estado.

Foram necessárias muitas passagens e um grande dispêndio de energia para ter acesso ao Campo Boario, para encontrar a maneira conveniente para se relacionar com seus habitantes, superar as barreiras culturais e pôr-se à disposição daquilo que era difícil de compreender; vencer receios e complexos para encontrar a serenidade de não julgar, de não querer determinar e de não criar certezas. Foi necessário encarar as coisas como habitante, compartilhar a condição de ocupante ilegal, assumir a responsabilidade cotidiana, compreender e observar os equilíbrios e as regras, mas também as visões. Este lugar, com efeito, parece capaz de autorregulação e inventividade, sem as quais já teria explodido, há tempo. Não há leis nem regras escritas e mesmo que tudo pareça abandonado a si próprio, na realidade cada situação é fruto de um acordo. Em todo lugar há confins invisíveis, nunca traçados, mas, assim mesmo, prontos a se modificarem a todo momento. Tudo se mantém num equilíbrio instável e parece que, desde sempre, a história desse lugar em que ninguém é proprietário e em que ninguém tem verdadeiros direitos tenha sido uma sequência de acordos temporários capazes de englobar, sem nunca produzir graves traumas, cada chegada e cada partida, cada confinamento e cada possibilidade de passagem.

## Projeto e recusa

Por que, então, não voltar àquela comunidade [tão bem sucedida] na cidade de Alba (no Piemonte) – propõe o autor – constituída pelos ciganos (Sintos) piemonteses aos quais Pinot Gallizio havia doado um terreno e Constant – o idealizador da New Babylon e amigo pessoal de Careri –, um projeto: a ideia de não impor aos nômades um urbanismo sedentário, mas – ao contrário – de tomar como modelo o estilo de vida deles, para propor ao mundo inteiro como habitar o espaço?

A resposta foi negativa.

Diz Careri:

A história tomou outro rumo. A revolução não chegou, e aquela sociedade multicultural que devia ter construído uma Nova Babilônia se encontra, hoje, entre os refugos das zonas mais periféricas de nossas cidades e de nossos pensamentos. O campo dos nômades de Alba não chegou a ser, para os situacionistas, um “terreno de jogo e de participação.” O Urbanismo Unitário, que havia encontrado ali um campo concreto onde jogar, não jogou. Apesar dos proclamas para uma arte coletiva a ser aplicada ao espaço urbano, os situacionistas não conseguiram encontrar um terreno comum, onde poderiam experimentar as capacidades excepcionais de seus membros isolados: as do construtor de redes de Asger Jorn – artesão habilidoso e diretor de tantos times interdisciplinares a serem apresentados; as de construtor de sentido de Guy Debord, capaz de carregar de significados políticos e filosóficos os aspectos que, um após o outro, iriam surgir do campo; as de construtor de espaços de Constant, capaz de traduzir em poesia tridimensional as qualidades do espaço nômade; as de construtor de relações de Pinot Gallizio, capaz de tecer fios entre a realidade concreta do campo dos nômades e o mundo político e cultural de Alba. O Urbanismo Unitário não sobreviveu às expulsões,

às demissões e às vaidades egoístas de seus membros, tomados individualmente. Hoje aquelas capacidades seriam ainda fundamentais para transformar espaços complexos das cidades atuais, como também aqueles conceitos de antibrevê e antiautoridade que não foram implementados justamente ali, em Alba, onde teriam servido para ativar processos criativos de transformação coletiva. De lá para cá, os campos nômades tornaram-se lugares-símbolo da recusa do Outro. Passou-se meio século e estamos sempre aí, nas margens do rio Tanaro, a nos perguntar como imaginar um outro modo de viver, para todos e não apenas para os Rom: para nós também; como projetar o instável, o transitório, o incerto; como subtrair o projeto desse espaço aos tecnocratas de partido, aos aproveitadores, ou – pior – às delegacias (CARERI, 2017, pp. 44-45)?

## **Careri e sua turma não desistem**

Resume Careri:

Desde 2006, com Stalker, nós mergulhamos inteiramente nas múltiplas formas do habitar forçado do universo nômade. Percorremos a pé o inteiro curso do rio Tibre, visitamos dezenas de instalações, favelas, casas de chapas de metal, de papelão, de tijolos, tendas, arraiais ocupados, vilarejos dentro de fábricas abandonadas, áreas de trânsito, campos autorizados a se tornarem favelas – sem água, sem luz, sem esgoto – campos de containers onde crescem, superpovoadas, inteiras gerações sem documentos nem identidade e, por fim, a resposta tecnicamente mais avançada, imaginada pelas instituições para enfrentar a “emergência dos nômades”: as famigeradas ‘vilas da solidariedade’, aclamadas por todas as forças políticas como sendo a única solução para o ‘problema Rom’. São as novas ‘cidades para os nômades’ que serão exportadas para o resto da Itália e talvez para a Europa, sua “cidade à parte”, seu apartheid: estados de exceção que segregam e estão fora da lei, pois são criados com legislações de emergência e em derrogação às leis e aos standards habitacionais. Essas vilas da solidariedade encontram-se afastadas e são invisíveis da cidade, desenhadas como estreitas fileiras de containers sobrepovoados, com cercas metálicas em volta do espaço. Telecâmeras e vídeos de vigia com circuito fechado, com ingresso vigiado 24 horas por dia, impossibilidade de entrada, mesmo para parentes próximos. Os habitantes desse novo campo de concentração não levam números marcados no braço, mas após terem sido fotografados e fichados, recebem um DAST, documento que serve para entrar e sair dos campos com horários estabelecidos, não antes das 6 horas, não depois das 22 horas. Quem recusa esses campos, ou se subtrai ao fichamento, procurando um caminho alternativo, transforma-se definitivamente em “clandestino”, podendo ser preso, sem processo e sem ter cometido reato algum, num C.T.E. (Centro de Identificação e Expulsão) e – quem sabe – repatriado para uma pátria que jamais conheceu (a maioria deles nasceu e cresceu na Itália). Ao entrar nesse mundo, compreendo quanto são equívocas as palavras “campo” e “nômades”, um alibi para prender nos “campos de parada” aqueles que teriam desejado continuar sendo nômades ou seminômades, como os Sintos e os Rom Kalderash, e para nomadizar, numa vida constantemente precária, quem jamais havia sido nômade, e – ao contrário – possuía uma casa como muitos dos prófugos das guerras dos Balcãs, aos quais sempre será negado o direito a uma casa (CARERI, 2017, pp. 46-48).

Alternativa: a “casa de todos”.

Como alternativa aos campos de containers do apartheid da solidariedade, em julho de 2008, juntamente com os Rom do Casilino 900, (em Roma) construímos a *Savorengo Ker*, que na língua *romani* significa ‘a casa de todos’, uma pequena casa em madeira, que custa um terço do que custa um container, pensada, projetada e idealizada diretamente por quem teria desejado ali morar. Uma casa-manifesto que quer significar que os Rom não são mais nômades, que eles querem uma casa e que eles sabem se organizar entre si e trabalhar para construí-la. Uma casa não somente para os Rom, mas para todas aquelas pessoas que se encontram hoje em emergência habitacional e às quais é negada a possibilidade de uma terra onde construir, de modo estável, sua própria vida. A construção da casa é um dos momentos mais altos de compartilhamento entre nossas culturas, um momento de convívio, de jogo e de participação, um mês de utopia coletiva vivida e habitada profundamente por todos. A coisa mais importante que aprendemos é que o espaço de integração se produz através de um ato de criação coletiva, no canteiro de obras, construindo, juntos, a própria casa, jantando, à noite, diante do fogo, raciocinando, em conjunto, sobre o que construir no dia seguinte, numa comunhão de competência e aspirações. Cada um coloca as próprias diversas competências à disposição do outro. Experimentamos e demonstramos, nos fatos, que as boas relações de vizinhança, de patamar, de condomínio, e de quarteirão podem se construir trabalhando lado a lado, e que a cidade pode ser construída passando, um ao outro, pregos e martelo (CARERI, 2017, pp. 48-49).

Careri prossegue:

Depois de algum tempo, a prefeitura de uma cidade de província propõe-nos participar da realização de um campo de nômades utilizando nosso modelo de casa. Respondemos que *Savorengo Ker* era um símbolo que pretendia anular a própria ideia de campo, era o início de um processo que teria feito com que o campo evoluísse para um bairro intercultural e, aquele bairro, em uma cidade. Não um campo feito com clones da *Savorengo Ker* no lugar dos containers, mas casas diferentes, nascidas das relações com os habitantes, uma *New Babylon* de desejos habitacionais que é preciso fazer emergir, juntamente com os Rom, num processo de escuta e de transformação recíproca. *Savorengo Ker* foi queimada por desconhecidos em dezembro de 2008, o Casilino 900 foi despejado em janeiro de 2010, os seus habitantes moram, hoje, nas vilas da solidariedade. Mas *Savorengo Ker* foi uma extraordinária experiência neobabilonesa (CARERI, 2017, pp. 49-50).

## Visitando São Paulo

Careri procurou, nas viagens que tem empreendido, visitar lugares que possuíssem características próximas àquelas por ele visitadas em Roma ou em Alba, e que tivessem construções edificadas em regime de mutirão ou de autoconstrução, ou que permitissem idealizá-las. Quais lugares melhores senão os aterros em que surgiram as

favelas? Bogotá e São Paulo são um exemplo disso. Em São Paulo (Figura 1) escolheu a Comunidade de São Francisco, na terceira maior favela de São Paulo, a de São Francisco, que então contava com mais de 50 mil habitantes.

Vejamos do que se trata.

Quando em 2012 Careri, primeiramente, veio para São Paulo, estava com uma visita já programada à favela de São Francisco, localizada na Zona Leste. De acordo com os dados da Prefeitura de 2011, uma série de melhorias haviam sido propostas para esta favela tornar-se uma “cidade”. Embora a maioria delas não tenham saído do papel, as expectativas, quando Careri a visitou, eram grandes – em particular, a da criação de um hospital para a comunidade, visto o mais próximo achar-se a uma hora de distância, de carro.

O arquiteto veio para a primeira “Jornada da Habitação”, para participar do evento-caminhada que também fazia parte da mostra *São Paulo is calling*, organizada por Stefano Boeri. A Jornada era acompanhada por três arquitetas do Laboratório de Artes Cívicas (LAC) da Universidade de Roma, uma representante do grupo italiano Metropoliz, uma arquiteta da SEHAB e líderes da Comunidade de São Francisco. Da caminhada, além dos líderes e de Careri, participaram uns duzentos membros da comunidade, em geral jovens, que vestiam camisetas brancas com corações vermelhos pintados à mão e que gritavam o slogan: “Hospital! Hospital!”.

Mais tarde, a esse bordão foi acrescentado um outro: “Labirinto! Labirinto!”, porque Careri assim chamou, poeticamente, o emaranhado de ruelas que subiam o morro da favela e por onde ele fez questão de seguir com o pessoal, até chegar ao local onde a população desejava que fosse construído o hospital e onde haveria uma espécie de ritual marcando a conclusão da marcha.

De atalho em atalho, subiram, desceram, e passaram pelas casas do Promorar, para depois margear as bordas de um aterro que se esperava transformar em um grande parque interno, até chegarem à zona do Mutirão, iniciativa – esta – muito prezada por Careri que, em Roma, onde fora praticada por seu grupo, era chamada de “construção assistida”.

## **E a continuidade?**

Diz Careri:

Pergunto por que não se dá continuidade a esse programa e me respondem que, em termos de organização, atuar assim para cada casa é ação que exige excessivo empenho e que essa tipologia consome ainda muito solo e tem densidade demasiado baixa. Compreendo que quando se quer construir casas para três milhões de habitantes em vinte anos não se pode dispersar demasiada energia. Porém o tema da densidade não me convence: as construções chegam até o terceiro piso e os pátios, os quintais e as ruelas para pedestres são bem apertados. Nunca me convenceu o fato de que o baixo consome solo e que o alto, só por ser alto, o preserva: muitos dos novos e elevados blocos de construções têm à sua volta enormes recintos para carros e espaços de socialização que, muitas vezes, ficam inutilizados (CARERI, 2017, p. 89).



Figura 1: Favela em São Paulo. A autoria Gabriel de Andrade Fernandes.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_favelas\\_da\\_cidade\\_de\\_S%C3%A3o\\_Paulo#/media/Ficheiro:Ocupa%C3%A7%C3%A3o\\_perif%C3%A9rica\\_irregular\\_em\\_S%C3%A3o\\_Paulo,\\_SP,\\_Brasil.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_favelas_da_cidade_de_S%C3%A3o_Paulo#/media/Ficheiro:Ocupa%C3%A7%C3%A3o_perif%C3%A9rica_irregular_em_S%C3%A3o_Paulo,_SP,_Brasil.jpg) Link visitado em 10-03-2022

## Penúltima etapa da visita à favela

A penúltima etapa, à qual chegaram sempre pelos “labirintos” da favela, era a dos Novos Prédios (Figura 2), num dos quais morava o líder Jerônimo. Assim a descreve Careri:

Em descida, ao longo de escadas e escadinhas que passam apertadas por entre as casas, das quais dá para ver, ao longe, o parque [idealizado] onde nos encontrávamos uma hora antes. O pessoal da caminhada, engrossado por outros participantes que se juntaram espontaneamente, começa a andar em uma longa fila indiana, dançando – na descida – todos de pé, retos, se dirigindo para a casa do Jerônimo. Isso me lembra o vídeo que me mostrou Paula Berenstein Jacques, uma professora da Bahia, no qual enquadra as pernas de um menino descendo as escadas da favela. O livro que ela escreveu chama-se “Estética da ginga”. A estética das favelas [através da obra de Hélio Oiticica] e fala das favelas como rizoma e labirinto, onde se anda gingando. (CARERI, 2017, p. 91).

A zona dos Novos Prédios não entusiasma o visitante:

A arquitetura conseguiu que fosse dado um passo importante na escala social. Isso é reforçado pela cerca de ferro que separa a favela dos prédios, um muro entre iguais que coloca diferenças que antes não existiam. Aquela cerca deve defender a quem? Posso estar enganado, mas o recinto protege apenas o estacionamento. Mas vale a pena diferenciar-se dos próprios irmãos para defender seu carro? Tenho a impressão de que este modelo venha diretamente dos condomínios de classe média, do tipo ‘Minha casa, minha vida’, que têm os mesmos dispositivos de segurança, mas que têm prédios com mais de vinte andares, logo, também o elevador, com vista ainda mais do alto. Mas todos eles gostam desses prédios populares, com certeza, são uma espécie de monumentos à casa, pequenos palácios renascentistas, que se elevam num tecido medieval, pontos de referência visual e social. A mim parecem uma ameaça para o labirinto, sementes de sua destruição. A grande oportunidade que oferecem as *slums* do mundo inteiro creio que seja justamente a possibilidade de um projeto indeterminado e labiríntico, como na Nova Babilônia de Constant e penso que homologá-los com a arquitetura da cidade formal seja uma ocasião desperdiçada, se não um crime. (CARERI, 2017, pp. 92-93).

Esses tipos de propostas criativas de Careri, Constant e de outros artistas e arquitetos, mencionados ou não, são uma tentativa generosa de fazer com que, em nosso mundo futuro, haja uma maior compreensão (leia-se interação) entre seus habitantes, sejam eles autóctones ou de fronteiras diferentes, compreensão essa que, em nosso mundo de agora, está cada vez mais ausente.



Figura 2: Novos prédios na favela do Jardim São Francisco.

## Apêndice: alguns conceitos dos projetos mencionados

Passo, agora, a dar algumas explicações sobre projetos e termos que apareceram no texto apresentado.

### Projeto da Nova Babilônia – Constant

O Projeto “**Nova Babilônia**” era composto por um conjunto de intervenções urbanas experimentais constituídas por megaestruturas desenvolvidas por Constant Nieuwenhuijs (conhecido simplesmente como Constant). Estas “urbanidades experimentais” utilizavam gigantescas estruturas espaciais cujos elementos diagonais e tensionáveis foram inspirados pelas inovações estruturais surgidas ao longo da Revolução Industrial, como as apresentadas no Pavilhão Francês na Exposição de Bruxelas em 1958, pelo engenheiro francês René

Sarger. Nova Babilônia foi concebida como uma construção contínua sobre pilares, dotada de um extenso sistema multifuncional de espaços para se dormir, se divertir, realizar múltiplas atividades em áreas suspensas; enquanto, no nível térreo, poderiam multiplicar-se os espaços livres para o tráfego e para outras atividades públicas.

Constant afirmava que para sua execução deveriam ser utilizados materiais ultraleves e facilmente montáveis, tendo o objetivo de produzir uma arquitetura suave e espaçada. A cidade teria, segundo seus cálculos, “100% de espaço construído, mas 200% de espaço livre, ao contrário dos 80% de espaço construído e 20% de espaço livre das cidades em geral”. Seria dotada de grandes terraços ao ar livre, acessados por elevadores e escadas. Nestes terraços-plataforma se localizariam os espaços esportivos, os aeroportos, heliportos, jardins-suspensos etc. A articulação da cidade em níveis diferenciados, espaços contíguos e intercomunicáveis, possibilitaria para os moradores uma variação de ambientes e espacialidades muito ricos, e fomentaria assim a deriva.

Nova Babilônia seria caracterizada por espaços em constante transformação, um produto variável de uma atividade lúdica generalizada, um “estado de espontaneidade”. As megaestruturas desta cidade-conceito seriam conectadas bem acima do solo, possibilitando serem também instaladas em cidades existentes de modo que pudessem “entrar e sair da cidade antiga a qualquer momento”. Constant considerava que esse tipo de megaestrutura poderia ser pensado para qualquer cidade, utilizando o potencial de seus espaços vazios aéreos. Influenciado pela psicogeografia, imaginava uma ambiência que pudesse ser constantemente remodelada pelo andar de seus habitantes, pelas suas descobertas psicogeográficas. O estranhamento, conceito fundamental da arte, seria inevitável: “deixar o espaço te impressionar, exercitar a obra, tomar posse do lugar”. Propunha “soltar a arquitetura nas mãos de quem a usa”, deixando frestas e permitindo sua identificação pessoal, num “cotidiano que não se pode jamais domesticar”. Nova Babilônia oferecia uma imagem benevolente de um futuro em que a tecnologia e o processo urbanizador constituiriam uma fonte de prosperidade e liberdade. Uma cidade nômade, feita de habitações temporárias, permanentemente remodelada pelo andar de seus habitantes, estruturada em grandes redes que se sobrepõem de maneira ilimitada sobre as cidades existentes. Esses eram alguns dos delírios de Constant.

## Urbanismo unitário

A fundação teórica dessas iniciativas poético-construcionistas tinha um nome: “*urbanismo unitário*”. Para sua concretização deveria haver uma utilização sistemática de todo o conjunto das artes e tecnologias disponíveis e demais recursos que contribuíssem para produzir uma composição holística do meio ambiente: “Qualquer construção futura deverá ser precedida de uma profunda investigação das relações entre espaço e sentimento, como forma e estado de ânimo”. Constant idealizava uma arquitetura que fosse capaz de transformar as concepções dominantes de tempo e espaço, e que fosse ao mesmo tempo um instrumento de conhecimento, um meio de ação, uma “arquitetura modificável, maleável e carregada com os desejos de seus habitantes”. A principal atividade dos habitantes desse território sensório-democrático seria a contínua deriva, um contínuo deambular que provocaria “um estranhamento meio-ambiental implacável, profundo e delirante” (Figura 3).



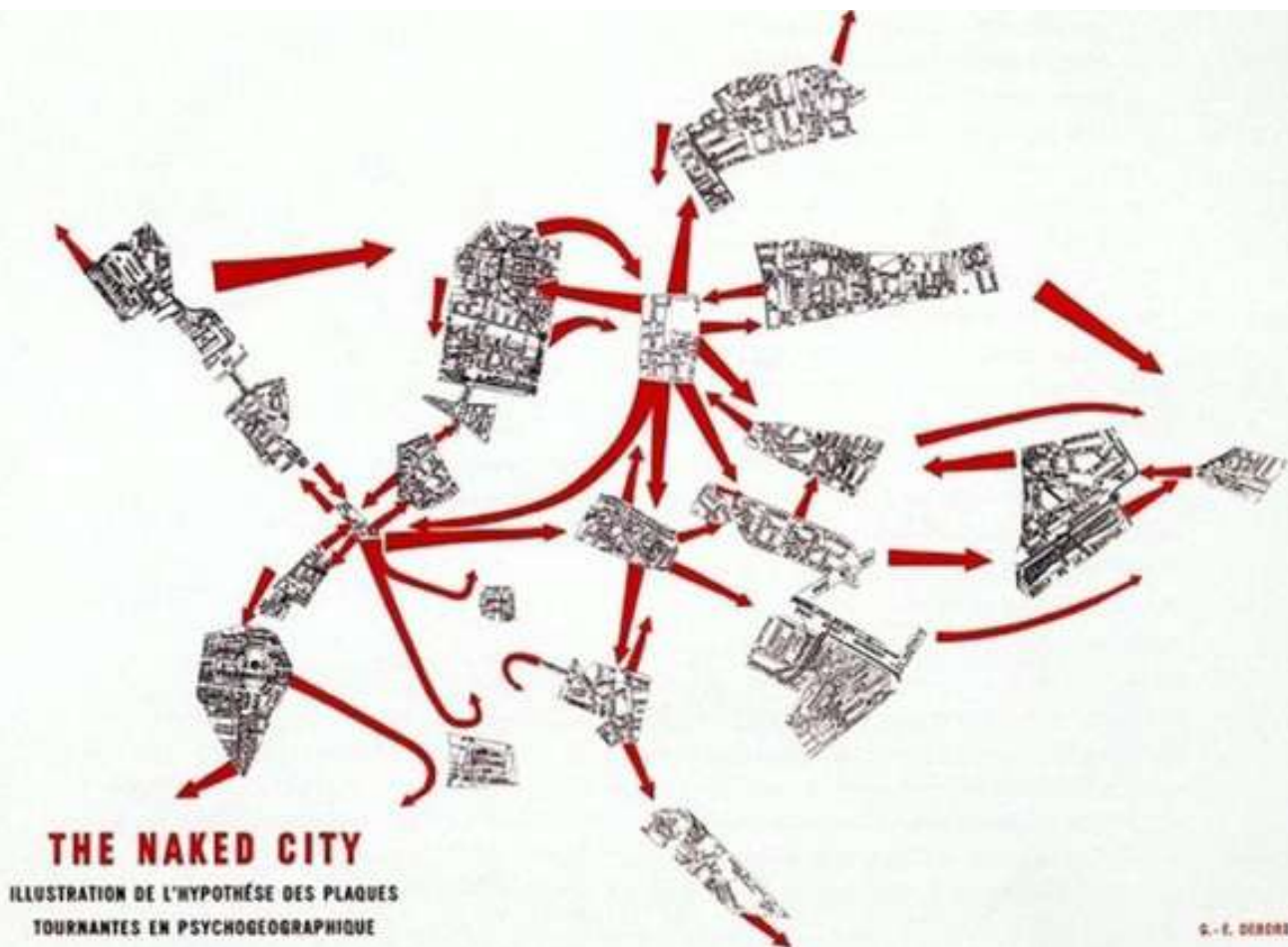


Figura 3 The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes por Guy Debord, 1957.

O urbanismo unitário define-se primeiramente pelo emprego do conjunto das artes e das técnicas, como meios concorrendo a uma composição integral do meio ambiente. É preciso encarar este conjunto como infinitamente mais vasto do que o antigo império da arquitetura sobre as artes tradicionais, ou que a atual aplicação ocasional ao urbanismo anárquico de técnicas especializadas, ou de investigações científicas como a ecologia. O urbanismo unitário deverá dominar quer, por exemplo, o meio sonoro, quer a distribuição de diferentes tipos de bebidas ou de alimentação. Deverá abranger a criação de novas formas e o desvio de formas conhecidas da arquitetura ou do urbanismo – igualmente o desvio da poesia ou do cinema antigos. A arte integral, de que tanto se falou, não se podia realizar senão ao nível do urbanismo. Mas ela já não poderá corresponder a nenhuma das definições tradicionais da estética. Em cada uma das suas cidades experimentais, o urbanismo unitário atuará através de certo número de campos de força, que podemos momentaneamente designar pelo termo clássico de bairro. Cada bairro poderá tender a uma harmonia precisa, e em ruptura com as harmonias vizinhas; ou então poderá jogar sobre um máximo de ruptura de harmonia interna. (DEBORD, 2003)

## A deriva situacionista segundo Careri

É ainda hoje, quem sabe, o instrumento mais eficaz para enfrentar as contradições do mundo, entrando nelas sem opor resistência e sem perder energia, mas se valendo da energia potencial que oferecem os fenômenos em curso para sulcar novos territórios, para entrar neles desimpedidos, sem preconceitos, prontos a acolher o que sucede, prontos a mudar de direção quando o vento muda. A deriva é um dispositivo que não se opõe ao devir, mas o deixa acontecer e desdobrar-se, acompanhando-o para seus próprios fins: atravessar o mar, um território fluido em perpétuo movimento – e, portanto, um território do “aqui e agora”, como tantas vezes são os fenômenos urbanos – obtendo potência e secundando a energia do vento, daquela pura força imaterial que, quando para, deixa de existir (CARERI, 2017, p. 32).

## Espaço estático e espaço dinâmico

Para Constant, uma ambiguidade fundamental deveria ser esclarecida, determinar com clareza a diferença entre um “espaço estático” e um espaço “dinâmico”.

O espaço estático, segundo suas palavras, era: “o espaço óbvio para a sociedade utilitarista, um espaço baseado diretamente no princípio de orientação funcional”. A imperatividade do trabalho na sociedade moderna era vista por Constant como diretriz fundamental para a organização dos espaços urbanos; ideias como a maximização dos deslocamentos entre local de moradia e o local de trabalho etc. De certa forma, levando em conta o discurso moderno, muitas proposições urbanas obedeciam naturalmente a este modelo de ordem e projeto. Inúmeras concepções urbanísticas modernistas partem desse princípio de orientação.

Já o espaço dinâmico advém de um pensamento associado aos preceitos situacionistas de uma sociedade lúdica. Para o ideal urbano-experimental de Constant, uma construção estática do espaço é incompatível com as contínuas mudanças de comportamento de uma sociedade. As atividades lúdicas conduzem, conseqüentemente, a uma inevitavelmente dinamização do espaço.

O principal habitante do espaço dinâmico seria o *homo ludens*, definição situacionista para o homem que “atua sobre o seu entorno, interrompe, muda, intensifica seu microcontexto imediato”. Mais do que um espaço de trabalho, o espaço dinâmico era considerado objeto de jogo, e isso impulsionava a demanda pela mobilidade e variabilidade de suas ambiências e estruturas. Contrários aos rápidos deslocamentos, tornava-se imperativo intensificar o uso do espaço, potencializando o jogo, a aventura e a exploração. No entanto, ela deveria ir além do labirinto, pois nele a escolha de apenas um caminho correto único torna o horizonte prático de sua experiência limitado. O labirinto deveria ser continuamente modificável, dotado de um número infinito de saídas em movimento: um labirinto dinâmico. (ROCHA, 2016)

## Referências bibliográficas

CARERI, Francesco. *Walkscapes – O caminhar como prática estética* (Trad. Frederico Bonaldo) São Paulo: Editora G. Gili 2015.

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar* ( trad. Aurora Bernardini). São Paulo: Editora G. Gili. 2017.

ROCHA, Bruno Massara. (2016) *Movimento internacional situacionista* em **Territórios**. Disponível em <[http://www.territorios.org/teoria/H\\_C\\_situacionista.html](http://www.territorios.org/teoria/H_C_situacionista.html)>. Acesso em 12 fev. 2022.

DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência Situacionista Internacional. em **Conferência de fundação da internacional situacionista**. Cosio d'Arroscia, 2003.

## Sobre a autora

Aurora Fornoni Bernardini é tradutora, escritora, pesquisadora e professora titular de Literatura e Língua Russa na Universidade de São Paulo. Bernardini é responsável pelo desenvolvimento de precursoras pesquisas (e traduções) no Brasil acerca dos futurismos italiano e russo e por verter ao português importantes obras como *Ka* de Velimir Khlébnikov, *O deserto dos tártaros* de Dino Buzzati, *O exército de cavalaria* de Isaac Bábel (em parceria com Homero Freitas de Andrade), *Indícios Flutuantes* de Marina Tsvetáieva, dentre outras.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0643870323205203>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>

Recebido em: 06-04-2022

## Como citar

Bernardini, Aurora (2022). Relembrando Francesco. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p. 299-313, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-65335>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Progetto CIRCO - Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità

Circo Project - Essential House for Civic Recreation and Hospitality

FRANCESCO CARERI

Università di Roma, Roma Itália

FABRIZIO FINUCCI

per il Laboratorio CIRCO<sup>1</sup> - Università di Roma, Roma Itália

## RIASSUNTO

Il progetto CIRCO prevede di recuperare il patrimonio di edifici abbandonati nella periferia di Roma e di trasformarli in una rete metropolitana di condomini interculturali basati sull'ospitalità. Si studiano e si pianificano diverse modalità di azione, come quelle dei *city maker* e una serie di funzioni di tipo *Project Financing*.

## PAROLE CHIAVE

CIRCO, condomini interculturali, modalità d'azione, city makers, Project Financing.

## ABSTRACT

CIRCO project proposes to transform abandoned edifications in suburban Rome into a metropolitan net of intercultural condominiums based on the principle of Hospitality. Diverse actions and functions are implied in the project, among them those of city makers and Project Planning.

## KEYWORDS

CIRCO, intercultural condominiums, actions, functions, city makers, Project Financing.

---

<sup>1</sup> CIRCO (<https://laboratoriocirco.wordpress.com/>) è una ricerca elaborata in seno al Laboratorio di Progettazione Metodologica e Urbana della Laurea Magistrale in Progettazione Urbana del Dipartimento di Architettura di Roma TRE. Il gruppo di lavoro è composto da Francesco Careri, Fabrizio Finucci, Chiara Luchetti, Alberto Marzo, Sara Monaco, Enrico Perini, Serena Olcuire e Maria Rocco. E nel primo anno di ricerche avevano anche partecipato Giulia Marzocchi, Giorgio Sokoll. Vedi <https://laboratoriocirco.wordpress.com>

## Verso una città ospitale

Alla parola Roma, immediatamente il nostro cervello associa quella di *rovine* e subito appare alla mente l'immagine stereotipata di *genti* diverse che le abitano in modo pittoresco. E la città attuale ripropone ancora quella immagine: vite di scarto che abitano tra gli scarti, poveri, senz'altro, migranti, rom e indesiderati di ogni genere, che ricostruiscono la propria vita non più tra le antiche rovine ma tra le rovine del contemporaneo, nel nostro patrimonio abbandonato e dimenticato. Sembra che questi abitanti temporanei siano sempre rimasti là, che facciano parte del *genius loci*, antichi e nuovi romani, tutti da sempre stranieri, ciclicamente agenti della trasformazione urbana a partire da proprio quelle rovine.

È su questa semplice idea che si fonda il progetto CIRCO: trasformare il patrimonio dismesso in una rete metropolitana di condomini interculturali fondati sull'Ospitalità. L'acronimo rimanda esplicitamente all'immaginario del circo: quel luogo colorato, magico, nomade ed estraneo alla città, fiero della sua diversità, universo itinerante che si installa nei terreni di scarto e dove tutti hanno competenze e risorse da condividere in un progetto comune. Il circo è il nomade socialmente accettabile e nel clima xenofobo di oggi rievocare la sua immagine è molto utile a una diversa narrazione dei tanti Altri da sempre presenti tra le nostre culture. Il circo è desiderabile, è il diverso tra noi che ci è familiare e di cui possiamo avere non troppa paura, ne sentiamo un'arcaica necessità. È irrinunciabile, indomabile, irriducibile, è la contraddizione di cui si sente bisogno: un luogo capace di mostrare la sua alterità senza sfociare nel conflitto. Un luogo che omologato alla città perderebbe le sue energie rigeneratrici, la sua carica di provocazione, di stimolo, di innovazione. Al circo deve essere garantita la sua natura di spazio in divenire, di sperimentazione continua che invece di subire regole è capace di proporre nuove regole per tutti.

La parola chiave del progetto è Ospitalità, decisamente più inclusiva e fertile del termine accoglienza. Mentre "accoglienza" è una parola unidirezionale, che rimanda ai bisogni - a coperte, pasti caldi, assistenza legale e sanitaria - ad accudire i corpi e non le persone, "ospitalità" si basa su uno scambio reciproco, guarda all'ospite come portatore di cultura e di risorse, un *dono* immateriale che verrà ricambiato. In greco la parola ξενία<sup>2</sup> (*xenia*) indica il dono che l'ospitante fa all'ospitato in base a un sistema di regole reciproche. In tutte le culture arcaiche l'ospitalità è un atto sacro. Si deve aprire a chi bussa alla tua porta perché sotto le mentite spoglie del viandante potrebbe esserci un dio. E chi non ospita lo straniero subirà la punizione divina. Dopo essersi riposato, una volta sazio, l'ospite se ha piacere racconta di sé, da dove viene, delle terre attraversate, delle genti conosciute, ci offre il dono di conoscere il mondo. E quando l'ospite riparte, il suo ospite gli offre un dono che porterà con sé nel prosieguo del viaggio, *la xenia* di un'amicizia che sarà per sempre, anche nelle future generazioni. Nel racconto di Virgilio, quando Enea il troiano giunge a Roma da rifugiato, tra le rovine del Palatino (c'erano già rovine prima che ci fosse Roma!) incontra il greco Evandro, re pastore arcadico, a cui è stretto dal legame della *xenia*. La fondazione di Roma avviene tra le rovine, con stranieri che rispettano le regole dell'ospitalità.

---

<sup>2</sup> Il progetto Circo è stato preceduto da due camminate organizzate da Stalker: *Tra le Rovine del Contemporaneo* (2016), tre giorni di cammino per testimoniare le nuove costose architetture degli archistar lasciate incompiute nel territorio romano, e *Xeneide – il dono dell'Altro. Miti, Pratiche, poetiche dell'ospitalità* (2017) tre giorni di cammino per ripercorrere le tracce di Enea sul tema dell'ospitalità dello straniero.

## Rovine e condomini interculturali

La prima urgenza del Laboratorio CIRCO è stata la mappatura degli scarti, ossia del patrimonio abbandonato, dismesso o sottoutilizzato, per operare una rete che si sviluppasse non solo nelle periferie ma includesse anche il centro storico, i margini interni, le campagne urbane. Ne abbiamo trovati quasi 200 e li abbiamo divisi secondo diverse categorie e poi pubblicati su una mappa collaborativa<sup>3</sup>. Questi immobili sono ovunque, alcuni intrappolati in cantieri perenni, altri ultimati ma poi abbandonati, alcuni semplicemente sottoutilizzati, altri decisamente in rovina. La proposta non è di demolirli e di ricostruirli, ma di attivare cantieri sperimentali per recuperarli come luoghi ibridi, porosi, inclusivi, inediti. Mettere insieme spazi abbandonati con chi ha bisogno di spazi, trasformare i problemi in risorse reciproche. L'idea infatti non prevede solamente di produrre spazi abitativi ma luoghi polifunzionali al servizio dei quartieri dove si potrebbero sviluppare microimprese popolari di comunità, attività di portierato sociale, e tutte quelle funzioni, sostenibili dal punto di vista economico, sociale e ambientale, volte alla ricostruzione del tessuto sociale, a rilanciare il tessuto produttivo e a fornire nuovi servizi alla collettività.

Nella nostra esplorazione delle rovine e dei loro usi informali abbiamo incontrato le occupazioni abitative, esperienze che offrono ottimi modelli di condomini interculturali. Questi luoghi sono infatti capaci di mettere insieme sinergicamente diverse declinazioni della povertà urbana e di abitanti transitori che tra loro hanno sviluppato interessanti forme di coabitazione e di reciprocità. Esattamente il contrario di quello che fa il sistema dell'accoglienza che categorizza le persone secondo provenienza, diritti e genere spazializzandoli in differenti contenitori omogenei ed ermetici, spesso disumani e infantilizzanti. Nelle occupazioni incontriamo non solo chi è da anni in liste di attesa per la casa popolare, spesso famiglie e anziani singoli, ma anche chi ha progetti di vita e desideri diversi e che non è considerato da nessuna politica abitativa: rifugiati e richiedenti asilo allontanati dal sistema di accoglienza istituzionale; quelli che hanno esaurito i termini temporali senza riuscire a mettersi in regola; i cosiddetti *dublinati* che l'Europa rimanda indietro a causa del trattato di Dublino; i migranti economici in transito, che preferiscono non essere registrati in Italia e cercano di raggiungere il nord Europa, e quelli che hanno relazioni e lavoro in Italia ma sono costretti alla clandestinità perché ai loro paesi non è riconosciuto l'asilo. E insieme a loro può co-abitare una vasta quantità di persone diverse che favorirebbero ibridazione e mixité socioculturale: anziani e studenti fuorisede altrimenti costretti ad affittare stanze ad altissimi prezzi di mercato; gli "expat", cervelli in fuga che quando tornano vanno a sovraffollare case di amici e parenti; lavoratori stagionali che hanno bisogno di un tetto solo per alcuni mesi all'anno o alcuni giorni a settimana; le mille forme di precariato, artisti, attivisti, volontariato sociale, fino a turisti interessati a fare una vacanza diversa abitando una strana casa in cui mettere a disposizione le proprie competenze.

---

<sup>3</sup> Vedi sezione mappe nel blog: <https://laboratoriocirco.wordpress.com/2018/04/07/mappe/>

## **Strumenti, fattibilità economica, gestore sociale**

Il modello di città proposto da CIRCO trova in alcuni riferimenti normativi recenti la possibilità di divenire un modello concreto. Ad esempio, nelle indicazioni della LR 7/2017 (Rigenerazione Urbana) e in particolare alle Disposizioni sul diritto all'Abitare di cui al Capo III del piano casa (LR 21/2009 – edilizia pubblica e sociale), tuttora vigente, sono previsti “alberghi sociali” e percorsi sperimentali per affrontare le problematiche connesse all'emergenza abitativa, attraverso lo sviluppo di forme di coabitazione in edifici di proprietà pubblica; la possibilità per la Regione Lazio di acquisire, per i piani di recupero, immobili rimasti inutilizzati per più di cinque anni e/o in evidente stato di degrado; e indicazioni per promuovere l'edilizia residenziale sociale intesa come alloggi realizzati o recuperati da operatori pubblici e privati, con il concorso di enti locali, aziende pubbliche, fondazioni no profit, imprese sociali e di altri soggetti senza scopo di lucro. In questo quadro, si prefigurano margini di movimento e innovative modalità di produzione dello spazio pubblico, progettualità sociali ibride che si stanno riorientando verso servizi alternativi e nuovo welfare.

Il progetto CIRCO tenta di fare propri questi strumenti, integrandoli e proponendone di nuovi. È infatti emersa negli ultimi anni una nuova generazione di attori urbani, capace di inquadrare la propria visione d'impresa coniugando l'uso del capitale territoriale fisso pubblico, la creazione di valore sociale, la circolarità economica, la capacità di intercettare diversi finanziamenti pubblici, l'uso di strumenti innovativi di finanziamento, l'accesso al credito e gli strumenti della finanza etica, la gestione, la trasformazione, la riqualificazione urbana e, infine, un nuovo modello di welfare. Recentemente ridefinito *gestore sociale*, questo soggetto di natura imprenditoriale, organizza la produzione e la gestione, si fa garante dei rapporti contrattuali con la pubblica amministrazione, svolge azione sinergica e di coordinamento con gli altri city makers. Il progetto CIRCO si basa sull'attivazione territoriale e l'innescio di queste pratiche, o alla loro sollecitazione quando già presenti in forma latente. Gli strumenti (formali o informali) per la costituzione di brani della società civile in *city makers* sono, oggi, molto più disponibili, soprattutto se si confronta il contesto attuale con la stagione della riqualificazione urbana complessa che basava il coinvolgimento della società civile in termini poco più che consultivi. Associazione, cooperative, imprese, rami della pubblica amministrazione, singoli cittadini e altri nuovi soggetti, possono sinergicamente contribuire al progetto di riuso degli scarti urbani.



## **Mixité economico-funzionale**

La strategia di CIRCO si fonda nella scelta delle caratteristiche economiche delle funzioni e delle attività da inserire. Oltre alla mixité sociale è necessaria infatti una complessa mixité economico-funzionale, ossia una compresenza di funzioni e spazi a regime economico differenziato. L'obiettivo è quello di una circolarità economica che consenta al progetto (a regime) di autosostenersi nel tempo, facendo in modo che le diverse funzioni agiscano economicamente all'interno di un unico sistema. Alla base c'è l'idea di un contesto in cui gli abitanti abbiano possibilità e mezzi per auto-organizzare e gestire l'erogazione di servizi a carattere sociale, anche in forma congiunta con il terzo settore e i gestori sociali (sportelli legali, ambulatori, ma anche sale lettura, spazi culturali espositivi, etc.). Questo tipo di attività tende ad autosostenersi con difficoltà, in quanto, non suscettibile di una tariffazione (se non minima) o comunque non in grado di coprire i costi del servizio erogato. Prendendo in prestito una parte del lessico dal mondo del project financing, queste funzioni sono economicamente "fredde", ovvero, i costi della loro gestione non possono essere recuperati direttamente e non generano profitti. Ciò avviene o perché le modalità fruttive dello spazio/servizio, al fine di garantirne una valenza sociale, non permettono l'applicazione di eventuali tariffe o canoni, oppure perché quest'ultimi, se presenti, sono molto più contenuti rispetto a servizi equivalenti offerti dal mercato. Contemporaneamente, possono essere inserite funzioni che, al contrario, prevedano canoni o tariffe a prezzi di mercato. Queste funzioni, definite "calde", permetterebbero (se ben gestite e se il mercato lo consente) di coprire i costi, remunerare il lavoro prestato dai vari soggetti coinvolti e di generare degli utili. Nell'ottica circolare dei progetti CIRCO, se i gestori sono corresponsabili e partecipi delle finalità del processo sociale in corso, è ipotizzabile che (proprio perché afferenti al mondo delle imprese sociali) reinseriscano una parte degli utili a sostegno delle funzioni precedentemente definite fredde. Vi sono poi funzioni "tiepide", ovvero, capaci di generare redditività al limite dell'auto-mantenimento, che possono prevedere servizi erogati a canoni più bassi rispetto a quelli di mercato, oppure, possono praticare un'alternanza fra fasce di utenti (a mercato o "social") in relazione al tipo di servizio. Una composizione funzionale capace di portare a compensazione le diseconomie legate agli aspetti più sociali dello spazio, grazie al surplus prodotto dalle funzioni più redditizie, può rappresentare un meccanismo virtuoso per la gestione di un modello di welfare. Pertanto, se nella costruzione del programma funzionale di un progetto CIRCO, l'analisi del contesto e l'interlocuzione con gli attori territoriali sono aspetti determinanti, non si dovrebbe prescindere dal coniugare tali analisi con un pensiero creativo preventivo, finalizzato alla diversificazione e all'integrazione delle funzioni, in modo da generare un mix funzionale che permetta al sistema di auto-sostenersi.

## Flessibilità, approccio per fasi e aspetti normogenerativi

Un ulteriore miglioramento del profilo economico di CIRCO può ottenersi con un lavoro sulla gestione degli spazi secondo due orientamenti: la temporaneità e la progressività. Relativamente al primo punto, si segnala come molti dei progetti di rigenerazione a fini sociali sono strutturati intorno a spazi flessibili, facilmente convertibili a usi diversi, caratterizzati dalla temporaneità d'uso. Questo aspetto permette sia l'ampliamento dello spettro dei servizi e delle attività da svolgere sia di una gestione dei tempi di fruizione del CIRCO capace di renderlo vivo nel maggior numero di ore possibili, con un conseguente aumento dei flussi di utenti. Per progressività, invece, si intende una gestione per fasi temporali. L'attivazione immediata di tutte le attività può rappresentare uno sforzo (energetico ed economico) difficile da sopportare e da recuperare nel tempo. La strategia per fasi, invece, prevede l'attivazione non contemporanea dei luoghi ma dettata dal soddisfacimento degli obiettivi generali e specifici di ogni singola fase. Le prime fasi riguarderanno l'esplorazione dell'ambito urbano, l'approccio all'edificio, la costruzione del percorso negoziale con la pubblica amministrazione, il consolidamento dei rapporti con la comunità, l'organizzazione di eventi, la costituzione e il rafforzamento delle reti, la scelta di ulteriori soggetti da coinvolgere e l'individuazione delle risorse e dei finanziamenti disponibili. Le fasi successive sono poi destinate a un ampliamento delle attività e dei servizi offerti, con un progressivo uso dello spazio che viene riqualificato attraverso un cantiere permanente, integrando finanziamenti esterni con i saldi positivi di cassa delle fasi precedenti. L'obiettivo sarà il raggiungimento dello spazio CIRCO nella sua configurazione stabile (ma sempre versatile) con tutte le attività a regime. Ogni fase sarà caratterizzata da un set di obiettivi il cui raggiungimento conduce al passaggio alle fasi successive, oppure, a una riprogrammazione delle attività.

Il progetto CIRCO è attualmente in cerca di uno spazio dove realizzare un progetto pilota, un prototipo reale dove praticare l'ospitalità attraverso un processo di medio lunga durata, dove sperimentare un'esperienza capace di ibridare i modelli spontanei e informali di rigenerazione urbana con gli strumenti normativi vigenti: un cantiere normogenerativo in grado di produrre, attraverso l'esperienza e la pratica diretta, nuove norme estendibili in diversi contesti.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Sul progetto CIRCO sono in corso di pubblicazioni: Francesco Careri, Serena Olcuire e Maria Rocco for Laboratorio CIRCO, *CIRCO at Istituto San Michele: a didactic experience to enable new urban identities*, in: S. Caramaschi, S. Marconcini, L. Marinaro, *Enabling Urban Identities. A transdisciplinary dialogue on contemporary urban landscapes*, QU3 "Quaderni di Urbanistica 3" (in corso di stampa 2020); Francesco Careri, Serena Olcuire e Maria Rocco for Laboratorio CIRCO, *CIRCO. Manifesto per un sistema diffuso di rovine dove sperimentare l'ospitalità*, in Giovanni Longobardi, Sciami, *Rassegna di Urbanistica e Architettura*. (in corso di stampa 2020); Careri F., Finucci F., Luchetti C., Marzo A., Monaco S., Olcuire S., Perini E., Rocco M. (2020). *A Project of Laboratory CIRCO in Rome: Rethinking a Public Institutes of Assistance and Charity (IPAB) in Rome*. In *Place and Technology 2020*, University of Belgrade. (in corso di stampa 2020); Careri F., Finucci F., Luchetti C., Marzo A., Monaco S., Olcuire S., Perini E., Rocco M. (2020). *From Reception to Hospitality: Cultural, Methodological and Economic Aspects of the Laboratory CIRCO in Rome*. In *Place and Technology 2020*, University of Belgrade. (in corso di stampa 2020).

## Riguardo agli Autori:

**Francesco Careri** (1966) è professore associato all'Università Roma Tre. Nel 1995 ha fondato il laboratorio di arte urbana Stalker/Osservatorio Nomade, e dal 2006 dirige il Corso di Arti Civiche, un laboratorio peripatetico fondato sull'esplorazione a piedi di aree urbane trascurate. Le sue principali pubblicazioni sono i libri *Constant. New Babylon, una Città Nomade* (Testo & Immagine, Torino 2001) e *Walkscapes. Camminare come pratica estetica* (Editoriale Gustavo Gili, Torino 2002)

**Fabrizio Finucci**: architetto, dottore di ricerca, dal 2012 è ricercatore e professore a contratto di Appraisal e valutazione economica all'Università Roma Tre. È stato visiting professor nel 2017 presso l'Universidad de Boyacá (Colombia), e nel 2019 presso l'Università di Pècs (Ungheria). Nel 2018 ha ottenuto l'abilitazione scientifica nazionale (ASN) come professore associato. La sua principale attività di ricerca riguarda la valutazione economica per piano, progetto e programma, realizzata con approcci inclusivi e dialogici. È autore di oltre 70 pubblicazioni.

Ricevuto il 27-10-2021

## Come citare

Careri, Francesco; Finucci, Fabrizio. (2022) Progetto CIRCO - Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p. 315-321, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63794>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Porto Fluviale RecHouse. Progetto di recupero edilizio e sociale degli ex-Magazzini Taburet a Roma

RecHouse River Port. Building and social recovery project of the former Taburet Warehouses in Rome

FRANCESCO CARERI  
FABRIZIO FINUCCI  
DANILO MARINELLI

Università di Roma, Roma, Italia

## RIASSUNTO

Questa è la descrizione della proposta del progetto Porto Fluviale RecHouse, per la rigenerazione di un edificio in via Porto Fluviale, nell'ex area industriale di Roma. Enti comunali, universitari, governativi e di base (ex residenti della zona) hanno collaborato al progetto, tra cui: ridurre il problema abitativo attraverso un processo di integrazione e occupazione sociale; dotare il quartiere di un nuovo spazio pubblico; utilizzare metodi di gestione innovativi; attivare un processo di partecipazione; aumentare il mix sociale come antidoto ai processi di gentrificazione in alto nella zona; migliorare la vicinanza sociale tra gruppi eterogenei.

## PAROLE CHIAVE

Porto Fluviale RecHouse; rigenerazione urbana; spazio pubblico; integrazione; mixité sociale.

## ABSTRACT

The Project Porto Fluviale RecHouse consists of the regeneration of a building in the abandoned industrial zone of Rome. Collaborators with the project are municipal, university, governmental institutions and popular representatives. Some of the goals of the Project are: reduction of the habitational problem; new ways of management; activation of a process of participation; social integration and social *mixité* against the processes of gentrification, and valorization of the social proximity among heterogeneous groups.

## KEYWORDS

Porto Fluviale RecHouse, urban regeneration; public space; integration; social *mixité*.

Porto Fluviale RecHouse è un progetto di rigenerazione urbana che prevede il recupero di uno stabile occupato a Roma in via del Porto Fluviale, al centro di una importante ex zona industriale densa di edifici dismessi e riutilizzati a fini culturali. Il progetto prevede sia il recupero filologico dell'edificio che il recupero sociale con la realizzazione di nuovi alloggi di Edilizia Residenziale Pubblica destinati agli attuali occupanti in possesso dei requisiti per l'assegnazione, nonché di spazi socio-culturali integrati per il quartiere attraverso un avviso di co-progettazione. Nel luglio 2021 il progetto è stato finanziato dal MIMS - Ministero delle infrastrutture e della mobilità sostenibili – con undici milioni provenienti dal PNRR<sup>1</sup>, ed è stato menzionato tra i quindici miglior progetti presentati per il Bando PINQuA in tutta Italia, un bando che intende finanziare progetti innovativi sulla Qualità dell'Abitare. Il progetto è stato infatti presentato dal Comune di Roma insieme ad altri due casi, Tor Bella Monaca e Cardinal Capranica, tutti redatti con il supporto tecnico scientifico di tre Università Romane, Sapienza Università di Roma, Roma Tre e Luiss<sup>2</sup>. Il progetto di Porto Fluviale è il risultato di un intenso processo di mediazione avviato dall'Assessorato all'Urbanistica del Comune di Roma con i vertici dell'Aeronautica Militare che sono i proprietari dell'area, con i soprintendenti del Mibact che hanno apposto un vincolo architettonico sull'edificio, con il Movimento per il Diritto all'Abitare che lo occupa dal 2003, con il Dipartimento di Architettura di Roma Tre che da anni ha consolidato una buona relazione con gli abitanti, con la Luiss per la sua capacità di sperimentare nuove forme di gestione dei beni comuni, e con il Municipio VIII che, avendone da sempre seguito le vicende, è interessato allo sviluppo sostenibile del quartiere e ha coinvolto nel progetto diverse associazioni e attori locali.

Porto Fluviale è un edificio molto noto in città, ed è considerato un monumento sia dalla sovrintendenza che dai movimenti di lotta per la casa<sup>3</sup>. Essendo inserito in un paesaggio urbano caratterizzato da edifici di particolare pregio architettonico, quello della ex-zona industriale di Roma, nel 2012 il Mibact lo ha vincolato come bene di interesse storico artistico perché presenta caratteri comuni a molti immobili di archeologia industriale del quartiere ostiense<sup>4</sup>. Ed è un monumento anche per i movimenti che da anni lottano per il diritto all'abitare, essendo una delle occupazioni abitative più centrali della città, e un'icona riconoscibile per le pitture murali dello street artist Blu, che

---

<sup>1</sup> Nel dimensionamento economico della richiesta di finanziamento il progetto è stato stimato per un totale € 7.982.933 di importo lavori (comprensivi di oneri per la sicurezza) e 3.017.067 di spese da Quadro Economico (Spese Tecniche e Oneri previdenziali) per una richiesta di finanziamento totale di 11.000.000 di €. L'importo lavori è distribuito sulle voci relative alla riqualificazione delle aree esterne (6,5%), Recupero di servizi alla città (15,9%), Recupero delle residenze ERP (35,6%) Costi di turnazione (10%), Opere di restauro degli elementi di pregio architettonico (27,1%), Oneri per la sicurezza (4,8%).

<sup>2</sup> Bando PINQuA (Programma Innovativo per la Qualità dell'Abitare) Ministero delle Infrastrutture (MIT), D.I. 395 del 16/09/2020. Ai progetti del Comune di Roma hanno partecipato: Valentina Cocco e Oscar Piricò della Direzione Generale, Segreteria tecnica del Comune di Roma; Eliana Cangelli e Alfonso Giancotti, Professori della Sapienza Università di Roma; Francesco Careri e Fabrizio Finucci, Professori dell'Università Roma Tre; Christian Iaione Professore della Luiss Guido Carli.

<sup>3</sup> Sulla storia dell'edificio vedi: Arnaldo Coggiati, *Vincenzo Taburet*, in "Strenna dei Romanisti", MMDCCVIII, 21 aprile 1955, pp. 310-315; Paola Brunori, Francesca Carboni, *Ai margini di Roma Capitale - Appunti sull'architettura del quartiere Ostiense*, in Manlio Vendittelli, *Roma capitale. Roma comune. La storia della città dall'unità ad oggi*, Gangemi, Roma 1985, pp. 553-554; Giorgio Muratore (a cura di), *Cantieri romani del Novecento*, Archivio Guido Izzi 1995; Valentina Pini e Agnese Pizzuti, *I Magazzini dell'Aeronautica Militare al Porto Fluviale*, Tesi di laurea, Relatore Prof. Alfredo Passeri (2004); Alfredo Passeri, *I magazzini dell'aeronautica militare al Porto fluviale*, in *Roma memorie della Città industriale*, a cura di Enrica Torelli Landini, Roma, 2007, pp. 161-163. Rita D'Errico, *Ostiense. Assetti proprietari e trasformazioni economico-sociali di un settore dell'Agro romano (secoli XVIII-XX)* (2007)

<sup>4</sup> Decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio del 12/11/2012, dichiarazione di interesse storico artistico ai sensi dell'art. 10, comma 1 del D.Lgs 22/01/2004 n. 42 e s.m.i. Si prevede la conservazione di tutti gli elementi di pregio e la reversibilità degli elementi tecnici e architettonici. La Proposta è stata valutata dal Mibact con parere favorevole allo studio di prefattibilità

hanno reso l'edificio famoso in tutto il mondo<sup>5</sup>. Come si afferma nella relazione di progetto, si tratta quindi di un "recupero partecipato del patrimonio artistico e sociale", i cui obiettivi sono di "recuperare un bene vincolato, rifunzionalizzando un immobile dismesso, senza consumo di suolo e in un'ottica di sostenibilità e densificazione; incrementare il patrimonio di edilizia sociale; ridurre il disagio abitativo con un processo di integrazione sociale di una occupazione abitativa; dotare il quartiere di un nuovo spazio pubblico; utilizzare modalità innovative di gestione; attivare un processo partecipativo; incrementare la mixité sociale, intesa come antidoto ai processi di gentrificazione in atto nel quartiere e di valorizzare la prossimità sociale tra gruppi eterogenei."

Al fine di applicare misure e modelli innovativi di gestione, di sostegno e di inclusione sociale, di welfare urbano e di attivazione di processi partecipativi, l'Amministrazione Capitolina ha richiesto una consulenza interdisciplinare che coinvolge l'Università Roma Tre, la Sapienza Università di Roma e la Luiss Guido Carli. Da diversi anni, infatti, sono state avviate dagli abitanti forme di collaborazione e ricerca con il vicino Dipartimento di Architettura dell'Università Roma Tre, che in occasione del presente bando ha avviato con la comunità un processo di partecipazione e di co-progettazione dell'intera Proposta che sarà approfondito in termini di gestione sociale dall'Università Luiss. La co-progettazione, l'autocensimento e la costituzione delle associazioni sono i primi risultati del processo partecipativo.

Dall'autocensimento informale effettuato in questa fase di progettazione partecipata, risulta che nell'occupazione vivono attualmente 56 nuclei familiari provenienti da 13 differenti nazionalità, in maggioranza giovani famiglie provenienti dall'America Latina e dai paesi del Maghreb. Si tratta di una comunità che, seppure portatrice di conflitti, da quasi venti anni ha sviluppato al suo interno inedite e innovative forme di convivenza interculturale e che apre al quartiere diversi spazi sociali dove organizza eventi politici e culturali, spettacoli, feste interculturali, workshop.<sup>6</sup> Il percorso di inclusione sociale e abitativo è quindi volto a consolidare e mantenere nell'edificio la comunità degli attuali abitanti accompagnandoli nel passaggio da occupanti abusivi ad assegnatari di alloggio pubblico. In caso di finanziamento, il processo prevede il passaggio dell'ex caserma di proprietà dall'Aeronautica Militare al Comune di Roma con la procedura del Federalismo Culturale, mettendo fine ad un annoso conflitto<sup>7</sup>. L'iter prevede di compilare un elenco degli attuali nuclei abitativi attraverso un censimento ufficiale

---

<sup>5</sup> Cfr: Giorgio Talocci, *Occupying and the new monuments*, DPU 2012; Camillo Boano, *DPU Summerlab as a way to defend architecture*, DPU 201; Azzurra Muzzonigro, *Porto Fluviale. Narrative of a urban adventure and a new idea of Piazza*, DPU 2013; Alberto Piccinini, *Un tuffo nel Blu*, "il Manifesto" 16.03.2013; Francesco Careri, *Tano, Blu e il Porto Fluviale*, in Giorgio de Finis, Fabio Benincasa, Andrea Facchi, "EXPLOIT. Come rovesciare il mondo dell'arte. D-Istruzioni per l'uso", Bordeaux Edizioni, Roma 2015.

<sup>6</sup> Sulla storia dell'occupazione vedi: Margherita Pisano, *Creare relazioni da abitare. Voci, narrazioni in uno scheletro urbano riabitato*. Tesi di Dottorato in Tecnica Urbanistica. Ciclo XXV. Relatore Carlo Cellamare. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Ingegneria Edile ed Ambientale. 2011; Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, *Good Buy Roma*, film documentario del 2011, in visione su <https://lambulante.org/gbr/>; Solange, *Il Fronte del Porto: la città non è in vendita*, CORE, 14.12.2011. Vedi anche; Margherita Grazioli & Carlotta Caciagli, *The right to (stay put in) the city: il caso di Porto Fluviale a Roma*, QU3 Quaderni di Urbanistica 3 n°13/2017, p. 79; Irene Di Noto e Giorgio De Finis, *R/home. Diritto all'abitare dovere capitale*, Bordeaux Edizioni, Roma 2018; Tano D'Amico, Cristiano Armati, *Guerra ai poveri. La resistenza del movimento per il Diritto all'Abitare. Roma 2009 - 2019*, RedstarPress, Roma 2019.

<sup>7</sup> Nel 2010 l'edificio era stato inserito nel piano di alienazione e valorizzazione delle aree militari e un primo passaggio di proprietà dal Demanio all'Amministrazione Capitolina era avvenuto sotto la giunta Marino con un protocollo di Intesa tra Ministero della Difesa, Agenzia Del Demanio e Roma Capitale, e nello stesso anno il Ministero della Difesa lo aveva ceduto a titolo provvisorio per un anno a Roma Capitale. Trascorso senza interventi l'anno previsto dall'accordo, il bene è tornato al Ministero della Difesa. È in questa direzione che l'Aeronautica Militare ha acconsentito di mettere a disposizione del Comune di Roma l'area, per "garantire la trasformazione dell'attuale insediamento abusivo in un luogo di sperimentazione di politiche

operato dai Vigili Urbani o, come propone il Municipio VIII, dall'Agenzia dei Diritti. Successivamente si avvierà l'apertura di un Bando Speciale che, a partire dal censimento, garantirà la coesione della comunità ai soggetti in possesso dei requisiti per l'accesso ad alloggi ERP. In caso di un eventuale soprannumero, dovuto a una non concordanza tra i dati dell'auto censimento e quelli del censimento ufficiale, il Comune provvederà a individuare le adeguate soluzioni in condivisione con gli abitanti<sup>8</sup>. L'accordo prevede anche che i lavori vengano attuati attraverso un sistema di turnazione per fasi successive di cantiere che permetterà agli abitanti di non allontanarsi dall'immobile durante tutta la durata dei lavori, e questo è uno dei più importanti obiettivi raggiunti con il processo partecipativo.

Per quanto riguarda i servizi socio-culturali attualmente attivi al piano terra, lo stesso Bando era molto sensibile al tema di "coordinare e aggregare soggetti e realtà auto-consolidate in forma associata e in chiave di legalità". E il progetto si è da subito diretto a valorizzare e implementare attività informali già presenti nell'immobile, costituendo in forma legale gli attori che le gestiscono. Durante la stesura del progetto tutte le attività (ancora informali) si sono trasformate in forme associative: i laboratori artigiani di oreficeria, sartoria e pelletteria; la circo-officina per l'allenamento circense e la danza, la sala da tè con le attività ricreative e culturali connesse, e infine la ciclo-officina che sarà trasformata in centro di mobilità sostenibile collegato alla nuova pista ciclabile da realizzare con i fondi del progetto. Il cortile interno, da sempre il cuore pulsante della comunità, continuerà a proporsi come luogo in cui celebrare le diverse ricorrenze e le festività di molte religioni e culture del mondo. Su proposta degli abitanti sarà trasformato in una piazza pubblica, ospitando, su proposta dell'VIII Municipio<sup>9</sup> attività oggi assenti nel quartiere: un mercato settimanale a Km0; uno sportello a bassa soglia per donne vittime di violenza; uno spazio integrato di ludoteca e servizi per la terza età; spazi integrati per la didattica a distanza, il reskilling, il coding e il trasferimento digitale, e un'aula- studio in collaborazione con l'Università Roma Tre aperta h24 la cui presenza sarà un presidio notturno molto utile per il quartiere.

L'edificio, che oggi si presenta chiuso come uno spazio da difendere, diventerà completamente permeabile sia visivamente con grandi vetrate, che fruitivamente con l'apertura di nuovi ingressi. Attualmente infatti il piano terra è accessibile da un solo portone gestito dagli abitanti in forma privata, con temporanee aperture alla città in occasione delle attività culturali e politiche che si svolgono all'interno. Soltanto lo spazio della Sala da tè funge oggi da filtro tra dentro e fuori, ed è stata proprio l'osservazione di questo spazio che ha creato le basi del progetto di regolazione dei flussi. Al piano terra, che si affaccia su strada con arcate chiuse da saracinesche presenti da quando l'edificio aveva usi militari, il progetto prevede di aprire vetrate trasparenti per permettere la permeabilità visiva dalla strada al cortile interno. Le attività sociali previste negli spazi del piano terra fungeranno da filtro per l'accesso al cortile negli orari serali in cui il portone rimarrà chiuso. Gli accessi principali, su via del Porto Fluviale e via delle Conce, saranno aperti infatti durante il giorno come i condomini residenziali del quartiere.

Per quanto riguarda la pittura murale di Blu sulla facciata dell'edificio - che non solo è riportata nelle più importanti pubblicazioni della street art internazionale, ma che è diventata una sorta di monumento vivente e punto di riferimento visivo per l'intero quartiere - di concerto con l'autore, con gli abitanti e con la Soprintendenza è stato

---

di integrazione, offrendo una prospettiva propositiva per la gestione di un'emergenza tramite un percorso virtuoso guidato dalla mano pubblica."

<sup>8</sup> Si applicheranno le disposizioni in materia di riserva di alloggi ERP ai sensi dell'art. 22 comma 136 lett. a) L.R. 1/2020, della DGR Regione Lazio n. 749/2020 e quanto previsto dalla Legge Regionale sulla Rigenerazione Urbana, n. 9/2017, nell'art. 17 co. 66 lettera b, tradotta poi nella Determinazione Dirigenziale Ater n. 250 /2018.

<sup>9</sup> Memoria di Giunta del VIII Municipio Rep. 6/2021 del 03/03/2021 prot 19268



deciso di rimuoverla, privilegiando il restauro delle parti ammalorate e il ripristino della facciata originaria. Si valuteranno le operazioni necessarie per la realizzazione di un nuovo intervento di pittura murale che riguardi gli interni, come le scale, i corridoi di distribuzione, la terrazza di copertura. Ma a detta di Blu, “tutto ciò avverrà quando tutte quante le famiglie avranno una nuova casa nell’edificio”.

Un particolare aspetto su cui vorremmo soffermarci è il processo di progettazione partecipata fin qui condotto. Come già detto, il Dipartimento di Architettura di Roma Tre ha costruito da diversi anni una relazione di reciproca fiducia con la comunità di Porto Fluviale<sup>10</sup>. È attraverso tale relazione consolidata che è stato possibile redigere la Proposta di recupero edilizio e sociale, in ogni singolo aspetto, in condivisione con la comunità di Porto Fluviale. Dopo l’uscita del Bando PINQuA, e durante tutta la redazione della Proposta, sono state organizzate moltissime attività di co-progettazione: incontri con rappresentanti degli abitanti e del più vasto movimento di lotta per la casa; riunioni istituzionali con il Comune di Roma e con l’VIII Municipio, sopralluoghi con i gruppi di lavoro di docenti e studenti di Roma Tre e della Luiss, con i dipendenti del Comune e con i responsabili della Soprintendenza; presentazioni degli avanzamenti del progetto a gruppi di abitanti sempre più ampi e numerosi; focus group su questioni particolari come l’autocensimento e la costituzione delle associazioni. Durante tutto il processo iniziale sono avvenuti continui incontri di tipo informale per mettere a punto le strategie di progetto, e per la sua redazione, la comunità ha messo a disposizione gli spazi della Sala da tè per trasformarli in Laboratorio Partecipato di Co-progettazione. Qui docenti e studenti hanno lavorato fianco a fianco con gli abitanti, condividendo dubbi e avanzando proposte che hanno modificato sostanzialmente il progetto fino al risultato di sintesi. Infine il 23 febbraio 2021 si è svolta la presentazione dell’intero progetto all’Assemblea Plenaria di Porto Fluviale, alla presenza del Prof. Arch. Luca Montuori (Assessore all’Urbanistica di Roma Capitale) e dei dirigenti di Roma Capitale, del Dott. Amedeo Ciaccheri (Presidente dell’VIII Municipio di Roma Capitale) e dei componenti della Giunta Municipale, dei portavoce del Coordinamento Cittadino Lotta per la Casa, dei docenti e degli studenti del gruppo di lavoro di Roma Tre e della Luiss.

Il progetto è stato anche un’importante occasione di formazione universitaria. Dopo prime incomprensioni con il Comune, l’assemblea di Porto Fluviale ha infatti ha proposto ai docenti del Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana di Roma Tre, di svolgere il progetto sul caso di Porto Fluviale<sup>11</sup>. Venti studenti, metà italiani e metà stranieri hanno iniziato uno studio del contesto e del quartiere con interviste, mappature e questionari. Hanno organizzato incontri nel quartiere con gli abitanti di Porto Fluviale in quel momento chiuso per quarantena e visite degli appartamenti in remoto guidate dai telefonini degli abitanti. Finita la fase di quarantena (causa pandemia Covid-19) gli studenti sono finalmente entrati fisicamente nelle case degli abitanti e hanno rilevato decine di appartamenti di diversi tagli e tipologie, per imparare dagli abitanti i modi di abitare gli spazi da progettare.

Gli studenti erano continuamente stimolati dal fatto di lavorare su un tema reale, con famiglie e persone che conoscevano direttamente, su un processo che avrebbe potuto essere forse realizzato. Finalmente sulla realtà e

---

<sup>10</sup> In particolare la relazione si è intensificata con la Tesi di Laurea Magistrale di Chiara Luchetti e Enrico Perini, Progetto sperimentale di recupero dell’ex magazzino dell’aeronautica militare in via del porto fluviale, Tesi di Laurea Magistrale, Dipartimento di Architettura Università Roma Tre. Relatori Prof. Francesco Careri e Prof. Fabrizio Finucci, 2016. <https://issuu.com/enricoperini/docs/portobook>

<sup>11</sup> Il Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana della Laurea Magistrale in Progetto Urbano è stato tenuto dai Proff. Francesco Careri, Fabrizio Finucci con la collaborazione didattica dell’Arch. Enrico Perini e ha ospitato diversi esperti: il Prof. Christian Iaione del LabGov della Luiss, l’arch. Enrico Puccini dell’Osservatorio Casa Roma, la giornalista Sara Gainsforth sulla gentrificazione del quartiere Ostiense, Margherita Pisano e Gaetano Crivaro che su Porto avevano fatto nel 2010 il film *GoodBuy Roma*, Emanuela di Felice con una tesi di dottorato sull’autorecupero, Chiara Luchetti ed Enrico Perini che su Porto avevano recentemente svolto la loro tesi di laurea.

non su una anonima simulazione astratta. Anche gli esami si sono svolti in situ e non in aula universitaria. I disegni, i grafici e i plastici, sono stati montati sotto le pensiline del cortile interno e gli studenti hanno potuto scambiare opinioni e pareri con gli abitanti. Finiti gli esami molti degli studenti del Laboratorio hanno deciso di prendere parte e collaborare alla redazione del progetto per il Bando PINQuA, che tiene conto delle migliori idee emerse dai progetti del corso, insieme al Gruppo di Lavoro interdisciplinare del Dipartimento di Architettura<sup>12</sup>.

In chiusura, e riprendendo quanto scritto nel primo paragrafo, siamo convinti che questo progetto, se verrà realizzato, avrà un grande portato innovativo per quanto riguarda le politiche urbane sull'emergenza abitativa. Roma è piena di edifici dismessi, di scarti dell'edilizia industriale e di servizi chiusi, mai aperti, o abbandonati ancora in cantiere. Crediamo che i movimenti del diritto all'abitare abbiano indicato una strada che le future amministrazioni dovrebbero essere chiamati a seguire. Ci sono molte persone e molte idee in cerca di spazi e molti spazi in cerca di persone e di idee. In questa direzione, negli ultimi anni il Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana ha svolto ricerche e avanzato delle proposte, attraverso un progetto dal nome CIRCO – Casa Irrinunciabile per la Riconversione Civica e l'Ospitalità, su cui ora non ci soffermiamo e su cui è stato recentemente pubblicato un libro<sup>13</sup>. Per noi Porto Fluviale è già oggi un CIRCO, siamo certi che la sua legalizzazione e istituzionalizzazione non sarà la sua devitalizzazione politica, ma l'inizio una nuova città rifondata sull'Ospitalità.

---

<sup>12</sup> Nel frattempo, da quando nel novembre del 2020 il MIT aveva pubblicato il Bando PINQuA, il Comune aveva proposto al Dipartimento di Architettura il supporto tecnico scientifico per il progetto di fattibilità tecnica ed economica richiesto dal Bando e sui diversi aspetti cruciali della proposta. Per il Dipartimento di Architettura di Roma Tre hanno preso parte i professori Francesco Careri e Fabrizio Finucci (Responsabili Scientifici), Francesca Romana Stabile (Restauro), Giovanni Formica (Progettazione Strutturale), Laura Calcagnini (Progettazione Ambientale e Sostenibile), Emanuele de Lieto Vollaro (Progettazione Impianti), Stefano Converso (Building Information Modeling), Alfredo Simonetti (Cantierizzazione e Sicurezza). Hanno inoltre collaborato al progetto gli architetti Enrico Perini, A. Valentini e Fabrizio Amadei. Infine, hanno collaborato gli studenti Marino Moschella, Francesca Napoleoni, Daniele Mazzoni, Marika Marsilia, Gabriele Sansonetti, David Piredda, Isabella Patricolo, Fabio Testa, Gabriela Mendoza, Amelie Messina, Giulia Celani, Enriko Gjoka.

<sup>13</sup> Laboratorio CIRCO, *CIRCO. Un immaginario di città ospitale*, Bordeaux Edizioni, Roma 2021, (Laboratorio CIRCO: Fabrizio Finucci, Chiara Luchetti, Alberto Marzo, Sara Monaco, Serena Olcuire, Enrico Perini, Maria Rocco)

## Riguardo agli Autori:

**Francesco Careri** (1966) è professore associato all'Università Roma Tre. Nel 1995 ha fondato il laboratorio di arte urbana *Stalker/Osservatorio Nomade*, e dal 2006 dirige il Corso di Arti Civiche, un laboratorio peripatetico fondato sull'esplorazione a piedi di aree urbane trascurate. Le sue principali pubblicazioni sono i libri *Constant. New Babylon, una Città Nomade* (Testo & Immagine, Torino 2001) e *Walkscapes. Camminare come pratica estetica* (Editoriale Gustavo Gili, Torino 2002)

**Fabrizio Finucci**: architetto, dottore di ricerca, dal 2012 è ricercatore e professore a contratto di Appraisal e valutazione economica all'Università Roma Tre. È stato visiting professor nel 2017 presso l'Universidad de Boyacá (Colombia), e nel 2019 presso l'Università di Pécs (Ungheria). Nel 2018 ha ottenuto l'abilitazione scientifica nazionale (ASN) come professore associato. La sua principale attività di ricerca riguarda la valutazione economica per piano, progetto e programma, realizzata con approcci inclusivi e dialogici. È autore di oltre 70 pubblicazioni.

**Danilo Marinelli** è un attivista e occupante del Porto Fluviale.

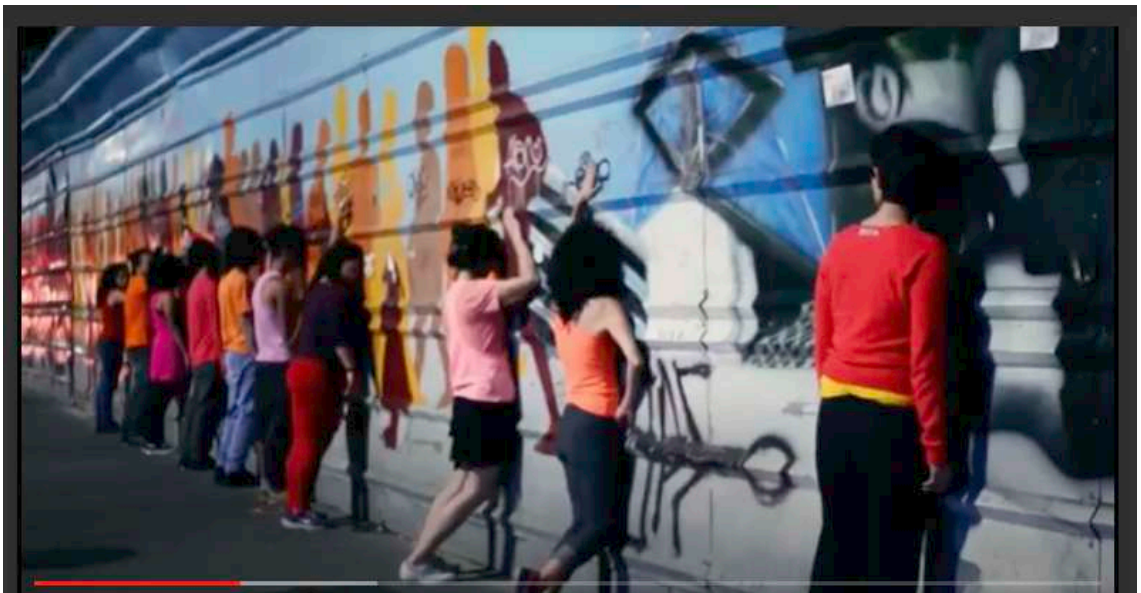
Ricevuto il 27-10-2021

## Come citare

Careri, Francesco; Finucci, Fabrizio; Marinelli, Danilo. (2022) Porto Fluviale RecHouse. Progetto di recupero edilizio e sociale degli ex-Magazzini Taburet a Roma. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p. 323-329, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63795>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.



Frame do vídeo “Destapume-se! ou dança de explosivos”, 2015, Coletivo Teatro Dodecafônico.

# Destapume-se! Ou dança de explosivos

Destapume-se! or explosive dance

IERÊ FRAGA CARVALHEDO

&

COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO

## RESUMO

Destapume-se! ou dança de explosivos é uma vídeo-performance criada a partir de uma intervenção urbana realizada na Avenida Paulista, em São Paulo. Em frente aos tapumes da obra de um grande shopping center, pessoas caminham em diferentes ritmos. Batem com seus corpos nos tapumes. Um confronto direto à tentativa de apagar ou esconder. Tapume como dispositivo da especulação X tapume como dispositivo de jogo.

## PALAVRAS-CHAVE

corpos; especulação; performance urbana; dispositivo; jogo.

## ABSTRACT

Destapume-se! or explosive dance is a video-performance created from an urban intervention carried out at Avenida Paulista, in São Paulo. In front of the construction site of a large shopping center, people walk in different rhythms. They bang their bodies on the fences. A direct confrontation with the attempt to erase or hide. Siding as a device of speculation X siding as a device of play.

## KEYWORDS

bodies; speculation; urban performance; device; game.

**Link do vídeo:** <https://vimeo.com/121261140>

### **Ficha Técnica:**

Ação realizada em 2015.

Performers: Beatriz Barjud, Beatriz Cruz, Caio Zanuto, Fernanda Toscano, Hideo Kushiya, Juliana Rodrigues, Luisa Hokema, Monica Lopes, Pedro Galiza, Ricardo Silva

Câmeras: Luiza Fagá, Marina Hungria, Ierê Papá

Montagem: Ierê Papá

Finalização: Marina Hungria

### **Sobre a autora**

**Ierê Fraga Carvalheda** é graduado em Artes Cênicas pelo IFCE em Fortaleza/CE, e mestre pelo programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica e especialista em Técnica Klauss Vianna, ambos pela PUC/SP. Desde 2014 integra o grupo de estudos em deriva do Coletivo Teatro Dodecafônico. Em 2016 atuou na Intervenção urbana “Esquiva” da Cia. 8 Nova Dança, inspirada na vivência com os Xondaro Guarani. Desde 2011 integrou e realizou diversos projetos premiados pela Funarte: 2011 >> V.I.O.I.E.INIT.A.S RJ/RJ - Artes Visuais | 2012 >> TECNO BARCA Amapá/AP - Artes Visuais | 2013 >> Expedição Mareados Amapá/AP — Estímulo ao Circo | 2015 >> Ato íntimo Contra o Embrutecimento São Paulo/SP — Artes na Rua | 2017 >> BAILIQUE SP/SP — Dança Klauss Vianna. Em 2014 criou a performance “Caracol”, que interviu em diversos espaços urbanos entre São Paulo e Ceará (<https://www.youtube.com/watch?v=O3EAcNYYJgs>).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0106450081896000>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2523-9005>

**Coletivo Teatro Dodecafônico** cria, desde 2008, a partir de provocações e estímulos transdisciplinares. É formado por artistas de diversas áreas como performance, teatro, dança, artes visuais, sonoras e música. Desde 2014, pesquisa o caminhar como prática estética e política, centrando suas investigações no espaço da rua e na reflexão sobre os desdobramentos das ações do corpo na cidade.

O ato de andar pela cidade é para esse conjunto de artistas uma forma de pensar maneiras de ocupar e revelar a cidade como espaço de interações lúdicas e apropriações simbólicas. Da mesma forma, criar narrativas a partir dessas experiências no ambiente urbano em diferentes formas é essencial para transmitir e difundir discursos não hegemônicos e sensíveis sobre o urbano, produzindo micro-histórias e documentando formas afetivas e criativas de viver a cidade contemporânea.

Em cada empreitada de pesquisa, a fisionomia desse corpo de bando é gerada e regenerada a partir de corpos que se distanciam e se aglutinam. Da mesma forma que há criações em coletivo onde cada um contribui com a sua poética, os integrantes do Coletivo se apropriam das experiências e materiais gerados como insumo para a criação de trabalhos individuais e em outros contextos.

O Coletivo foi contemplado pelo Fomento ao Teatro, pelo edital de Produções Inéditas do SESI e pelo edital de Mediação em Artes e Cidadania Cultural do Centro Cultural São Paulo. Recebeu o Prêmio Funarte de Artes de Rua, além de ter se apresentado em vários SESC's de São Paulo, do interior e realizado intervenções em outros estados e países.

Site: <https://coletivoteatrododecafornico.com>

Recebido em: 31-08-2021 / Aprovado em: 25-03-2022

### Como citar

Carvalho, Ierê Fraga; Coletivo Teatro Dodecafônico (2022). Destapume-se! Ou dança de explosivos (vídeo). Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p.330-333, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-63031>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# TRADUÇÕES





# Mapeamento de uma ocupação: Uma declaração graficamente posta

## Mapping of an occupation: A graphically rendered statement

ÖZGE DERMAN

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) Paris, Île-de-France, FR

HENRIQUE PICCINATO XAVIER (TRADUTOR)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

### RESUMO

O artigo oferece uma análise sociológica de uma experiência performativa de mapeamento no movimento *Occupy Wall Street* (OWS) de Nova York em 2011. Ele delinea a transformação da declaração do OWS em uma "lista de *grievances* [demandas-sofrimentos-queixas]" graficamente representada pela artista Rachel Schragis por meio de um processo participativo no espaço ocupado do Parque Zuccotti. Baseando-se na passagem contínua entre as ideias, o espaço tridimensional vivido e a superfície plana bidimensional da cartografia gráfica, ela demonstra as maneiras pelas quais a cartografia coletiva-performativa incorporou e transcreveu a interconexão entre o percebido, o concebido e o(s) espaço-tempo(s) vivido(s) (Lefebvre 1974, Harvey 2006) no interior do espaço ocupado do OWS.

### PALAVRAS-CHAVE

Performatividade, mapeamento, cartografia gráfica, Occupy Wall Street, espaço-tempo

### ABSTRACT

This paper offers a sociological analysis of a performative experience of mapping in New York's Occupy Wall Street (OWS) movement in 2011. It delineates the transformation of the declaration of the OWS into a graphically rendered "list of grievances" by the artist Rachel Schragis through a participatory process in the occupied space of Zuccotti Park. Drawing on the continuous transition between the ideas, the three-dimensional lived space, and the two-dimensional flat surface of graphical cartography, it demonstrates the ways in which the collective-performative map-making embodied and transcribed the interconnection between the perceived, conceived, and lived space-time(s) (Lefebvre 1974, Harvey 2006) within the occupied space of the OWS.

### KEYWORDS

Performativity, mapping, graphical cartography, Occupy Wall Street, space-time



Esse artigo oferece uma análise sociológica de uma experiência performativa de mapeamento no movimento *Occupy Wall Street* (OWS) de Nova Iorque, que ocorreu no outono de 2011. Esse ato performativo diz respeito a uma obra de arte criada por uma artista visual Rachel Schragis durante a ocupação do Parque Zuccotti no distrito de Wall Street, em Manhattan. Contudo, tanto como artista quanto como ativista, Rachel não foi a única a colocar em prática essa obra de arte; o ato criativo, ao contrário, envolveu um processo participativo por meio do qual a "Declaração de Ocupação de NYC", oficialmente emitida pela Assembleia Geral do movimento, – a qual era um texto escrito – foi transformada em uma representação gráfica e se tornou posteriormente uma das obras de arte mais notórias da OWS.

O contexto no qual a arte foi criada, colocada em prática e eventualmente impressa como um cartaz foi a ocupação do Parque Zuccotti no meio do distrito de Wall Street, na cidade de Nova Iorque, durante três meses. A partir de 17 de setembro de 2011, o parque ocupado surgiu como o espaço do processo deliberativo de decisões e sediou as reuniões da Assembleia Geral (AG), bem como uma multiplicidade de práticas artísticas, ações criativas e performativas. Nesse contexto, o "mapa mental" de Rachel foi uma resposta gráfica à questão incerta acerca do que era o movimento *Occupy* naquele momento em particular, tanto que o mapa visualizava as questões abordadas durante as reuniões da AG.

A "lista de *grievances* [demandas-sofrimentos-queixas]" apresentada graficamente reiterou a transição contínua entre as ideias, o espaço tridimensional vivido e a superfície plana bidimensional da cartografia gráfica, sendo realizada por meio da prática performativa. Portanto, esse processo de transição apareceu na elaboração da obra de arte como ação coletiva e também no mapa mental impresso ao final. O mapa sobre a superfície bidimensional como consequência da experiência no espaço vivido da ocupação e do movimento revelou o entrelaçamento de múltiplos espaço-tempos dentro da OWS. De fato, o conteúdo do mapa, a elaboração e a leitura do mapa são noções suscetíveis de mudança e de interpretação, bem como, também, de manter uma certa utilidade política e social (Lefebvre 1974) e de encenar as relações de poder (Schechner 2002). A esse respeito, gostaria de questionar nesse artigo as formas pelas quais essa cartografia performativa coletiva encarnou e transcreveu a interconexão entre o(s) espaço-tempo(s) percebido(s), concebido(s) e vivido(s) (Lefebvre 1974, Harvey 2005) dentro do espaço ocupado da OWS.

Na sequência dessas interrogações, vou metodologicamente adotar uma abordagem relacional onde o espaço aparece não apenas como um pano de fundo ou um suporte para a ação, mas mais como um ato performativo. Em outras palavras, espaços emergem na disposição relacional entre seres vivos e objetos (Löw 2016) por meio da ação. Finalmente, o trabalho de campo inclui uma entrevista semi-estruturada realizada pessoalmente com a artista que permite a compreensão e interpretação dos processos criativos e participativos na elaboração do mapa mental. Enquanto a primeira seção fornece um histórico sobre o contexto no qual a arte foi criada e executada, a segunda diz respeito ao processo criativo do mapa mental dentro da OWS. Essas duas seções projetam as circunstâncias sob as quais a obra de arte se originou e as maneiras pelas quais ela é criada e conectada à organização geral da OWS. A terceira parte envolve a inter-relação dialética dos espaços vividos, concebidos e percebidos para compreender o tecido que liga o espaço tempo vivido e a superfície plana cartográfica. Por fim, o mapa mental é discutido através de sua característica de montagem de gestos e palavras durante o processo criativo e também como uma ferramenta comunicativa para a OWS.

## A ocupação do Parque Zuccotti

A ocupação do parque começou em 17 de setembro de 2011 e ocorreu como consequência da congregação de múltiplos grupos ativistas locais que se levantaram contra a injusta ordem econômica e social identificada ao Wall Street, por um lado; e o chamado da revista anti-capitalista *Adbusters* para ocupação do distrito de Wall Street com barracas, por outro. Embora essas duas ocorrências estejam intrinsecamente relacionadas, é igualmente crucial ter em mente que a OWS foi inspirada pelos movimentos sociais pós-2010, como a Primavera Árabe, notadamente a ocupação da praça Tahrir no Egito, o movimento grego antiausteridade e a ocupação da praça Puerta del Sol, em Madri. Certamente, em diferentes contextos geográficos, sociais, econômicos e políticos, os motivos para protestar e ocupar espaços públicos eram diferentes, mas todos eles compartilharam elementos comuns de protesto, como o ato de ocupação das praças através de acampamentos e a implementação do movimento social sem líderes, sem mencionar o uso generalizado de redes sociais.

O slogan da OWS era "nós somos os 99%" contra o 1% rico. Esse último representado pela Wall Street que encarnava a principal imagem da distribuição desigual de recursos, riqueza e poder nos Estados Unidos contemporâneo. Isso diz respeito em particular ao estouro da bolha imobiliária e à decisão do governo em socorrer os bancos, ligada à crise econômica de 2008, ao aumento das taxas de desemprego e às execuções hipotecárias. Os 99%, por outro lado, eram as pessoas sob o peso da dívida e da crise contra aqueles que possuem 40% da riqueza. Além disso, a chamada ganância de Wall Street estava ligada à parceria econômica e política das grandes corporações e do governo dos Estados Unidos. Todas as preocupações relacionadas com a crise econômica e a ganância corporativa foram de fato expostas e condenadas através dos cartazes feitos a mão durante a ocupação do parque. Assim, as reuniões esporádicas de vários grupos de ativistas, estudantes, artistas, escritores no Parque Zuccotti de Wall Street, do início da ocupação se transformaram em "New York City General Assembly [Assembleia geral da cidade de Nova York]" (NYCGA), enquanto o movimento espalhou suas mensagens sobretudo após as intervenções violentas da polícia contra manifestantes não-violentos que marchavam na Union Square de Nova York e na ponte do Brooklyn.

Dentro da OWS, ações performativas e práticas artísticas foram fatores que contribuíram consideravelmente na experiência espacial dentro e ao redor do parque e para captar as questões debatidas no movimento. Em primeiro lugar, os *signs* [cartazes, letreiros, placas] feitos à mão e impressos, e o batuque constituíram a principal estética do parque. Como um dos ativistas/artistas expressou, no quadrado noroeste do parque o povo criou uma "espécie de tapeçaria de *signs*" no chão. Além disso, o Parque Zuccotti incorporou um verdadeiro espaço residencial ao ar livre para aqueles que lá viviam de dia e de noite, assim como várias estruturas comuns como a enfermaria, a biblioteca, a cozinha, o canto de relações com a mídia, as áreas de meditação e de serigrafia. Essas foram desenvolvidas espontaneamente e o parque foi sendo gradualmente preenchido com as pessoas que aderiram ao movimento enquanto a organização da AG era construída no decorrer dos eventos. Nesse contexto, a OWS animou "um mundo de possibilidades além do 'mercado' e 'o Estado' (onde novas) formas de subsistência e governança" emergiram dentro do parque, ansiando pelos ideais de "justiça, democracia e solidariedade" (Miller 2020).

Como mencionado anteriormente, a demanda central do povo na OWS - os 99%, dizia respeito em particular ao ajuste do sistema econômico injusto em paralelo à cultura política corrupta nos EUA. Assim, os sinais feitos à mão e os slogans refletiam essas preocupações: desde mensagens individuais que tratavam de toda uma gama de assuntos dentro da sociedade americana até questões particulares de comunidades específicas. Certamente, a perda de moradias por execução hipotecária, o poder dos 99%, a riqueza gananciosa de 1% e Wall Street, a mudança climática, a violência infligida pelo Departamento de Polícia de Nova York (NYPD), a pobreza, as mensagens anti-

guerra, a esperança de uma sociedade democrática e o *Medicare* [sistema de seguros de saúde gerido pelo governo americano] para todos constituíram o conteúdo dos *signs* [cartazes, letreiros, placas] em sua maior parte. O ponto saliente aqui é que a relação do povo com os *signs* foi altamente performativa no sentido de que eles não simplesmente criaram os *signs* e seu conteúdo, mas curaram o espaço de reivindicação enquanto dispuseram os *signs* feitos à mão de várias formas no chão do Parque Zuccotti. Portanto, não permaneceu como uma reivindicação ou criação de um homem ou mulher, a performatividade geral incluiu a interferência espontânea e efêmera de um corpo coletivo. Mais uma vez, o caráter efêmero e temporário dos objetos e ações foi de fato um aspecto chave não apenas na confecção de *signs* ou curadoria, mas também em outras performances e ações performativas durante o movimento. No que diz respeito à "lista de *grievances*" graficamente apresentada e composta por Rachel, a efemeridade foi desafiada pela transformação do mapa mental feito à mão em um cartaz impresso.

## O processo criativo

A artista virtual Rachel Schragis foi, então, a cabeça pensante de uma das práticas artísticas na OWS o "mapa mental" que o presente artigo aborda. Enquanto criadora dessa obra de arte original, ela foi uma das ativistas que participou da reunião da AG onde a "Declaração de Ocupação de NYC" foi composta e anunciada em 29 de setembro. Aquele dia, em que a declaração foi emitida, marcou o ponto de partida do processo criativo dessa obra de arte, assim como a sua participação no movimento, que ela definiu como "uma história clássica de ativação para o trabalho político por meio do *Occupy*". Primeiro de tudo, ela se tornou membro e organizadora do Grupo de Trabalho Artes e Cultura, um dos grupos de trabalho e comitês que foram formados com o surgimento do movimento. Depois, como artista visual obcecada em fazer mapas mentais por muitos anos, a declaração do OWS foi a inspiração para que ela chegasse a ideia de um mapa que revelasse a substância do OWS e o texto escrito foi encarado por ela como uma espécie de "lista de *grievances*". Ela sentada no meio do Parque Zuccotti para fazer esse mapa em lápis sobre tela que se transformou com a participação de outros ativistas do parque, ajudando com os anéis externos e, em seguida, com a arte final em tinta sobre o lápis. Depois de ser compartilhado em redes sociais, o mapa mental chamou a atenção do público, incluindo os membros da AG da OWS, e posteriormente foi reproduzido como um cartaz impresso.

De fato, o "mapa mental" de Rachel como uma representação gráfica de uma declaração oficial escrita atuou como uma resposta visual à não compreensão da OWS no início da ocupação. Naquele momento em particular, a mídia questionava a falta de exigências claras e a falta de um líder no movimento, fatos que eram comuns nos movimentos pós-2010. Além disso, o trabalho artístico mostrava visualmente as conexões das *grievances* [demandas-sofrimentos-queixas] de pessoas entre si desconhecidas que resistiam no mesmo movimento. A conceituação e o desenho do mapa da "lista de *grievances*" foi baseada principalmente em uma experiência artística subjetiva dela: Rachel estava fazendo sua "coisa" como esperado e apresentando sua interpretação do engajamento dentro do movimento. Essa é a razão pela qual ela declarou: "ninguém faz parte do Ocupar senão você". Você oficializa seu próprio trabalho. O que o grupo pode fornecer é confiança ou feedback ou estratégia ou mensagens". Ela contribuiu para o movimento dentro de sua própria capacidade e talento enquanto membra do Grupo de Trabalho de Arte e Cultura, bem como da Guilda das Marionetes, suas ações foram reforçadas dentro de redes específicas de conhecimento e artesanato. Entretanto, sua contribuição artística tornou-se um dos cartazes mais conhecidos da OWS por meio do apoio financeiro [para impressão dos cartazes] da AG, após sua propagação nas mídias sociais.

A esse respeito, como argumentou um dos editores da revista *Adbusters*, o Micah White: "Ocupar prosperou quando se beneficiou do conhecimento especializado de seus participantes. A força do verdadeiro horizontalismo vem

do reconhecimento de que nossa igualdade fundamental, nossa humanidade compartilhada, deriva de nossa diversidade” (White 2016: 130-131). A organização horizontal do movimento agiu sobre a “ausência de liderança horizontal” (ibidem), que surgiu através da invenção prática mais original, o “microfone humano”, onde a audiência repetia em ondas as palavras e frases do orador através do resto da audiência. Como o uso de microfones e megafones no Parque Zuccotti era proibido por lei, o microfone humano dos GAs operava eficientemente na transmissão das ideias e discussões “na acústica horizontal da multidão ao invés da intimidade eletrizada do ‘som amplificado’” (Kim 2011).

O mapa de Rachel a refletia enquanto parte constitutiva da comunidade da OWS, não apenas por meio do compartilhamento de sua criatividade e produção manual, mas também pela projeção gráfica da estrutura não-hierárquica do movimento. “Que esses fatos sejam conhecidos” escrito à mão no centro do mapa foi cercado pelas bolhas de ideias diretamente retiradas da lista de reivindicações da declaração. Em torno desse primeiro anel, os anéis externos surgiram a partir do “processo participativo de edição *crowd-sourced* [em colaboração coletiva]” (Schragis 2011) no Parque Zuccotti, onde centenas de pessoas contribuíram para o mapeamento de ideias. O processo participativo e horizontal de criação surgiu especificamente nessa fase de elaboração de mapas. Portanto, o mapa também permitiu uma leitura visual circular da declaração escrita, assim como os processos de tomada de decisão na AG. As ideias na forma de palavras enunciadas no espaço ocupado do Parque Zuccotti e depois transcritas de forma convencional são finalmente transformadas em uma cartografia gráfica que representava palavras onduladas interconectadas comparáveis à acústica horizontal do microfone humano. Foi assim que a “lista de *grievances*” gráfica de Rachel revelou a contínua inter-relação entre as ideias, as palavras, o espaço tridimensional vivido, e a superfície plana bidimensional da cartografia gráfica que ocorreu através da ação performativa coletiva.

## Do espaço vivido à cartografia criativa

Quanto à cartografia e ao mapa de superfície bidimensional, vale a pena mencionar o filósofo francês Henri Lefebvre cujo conceito de espaço absoluto se refere à “redução das realidades tridimensionais a duas dimensões” (1974: 285) enquanto mapas e representações gráficas do espaço, mantendo uma certa utilidade política e social. Segundo ele, a elaboração e leitura de mapas, assim como o conteúdo do mapa, são suscetíveis de mudança e interpretação. Na divisão tripartite do espaço de Lefebvre, ele aborda o espaço material percebido como o espaço da experiência e da interação humana na vida cotidiana, enquanto a representação oficial do espaço pelos urbanistas e cartógrafos se refere a um espaço que é concebido em contextos específicos. Para David Harvey (2006), o espaço geométrico incorpora o espaço de cálculos e padronizações como no planejamento da cidade e na estruturação urbana, por um lado; e o espaço relativo reflete a perspectiva dos observadores, por outro. A esse respeito, Richard Schechner afirma que os mapas “performam uma interpretação particular do mundo (e) cada mapa é uma ‘projeção’”. (2006:41) enquanto a representação na superfície plana. Essa ideia de fato aparece na encenação do mundo pelos olhos das potências coloniais, como na projeção do mapa cilíndrico de Mercator. Assim, Schechner acentua o fenômeno dos mapas que estabelecem relações de poder enquanto que para Lefebvre, os mapas também podem resultar em uma “remoção da realidade” (1974: 84).

O mapa de Rachel, por outro lado, encena as relações horizontais não hierárquicas dentro do OWS, onde as ideias continuamente cresciam, expandiam e tomavam formas múltiplas indo além do espaço material do Parque Zuccotti. A produção artística, a imaginação, o sensível e os sonhos, assim o reino não verbal introduziu um aspecto afetivo na forma de imagens e símbolos. Tudo isso, de fato, caracteriza o conceito de Lefebvre de espaço tempo vivido, ou seja, o espaço dos usuários, habitantes e artistas, onde “a imaginação aspira à mudança e à apropriação” (1974: 39).

Portanto, ao invés da representação oficial do espaço, os espaços percebidos, concebidos e vividos existem e habitam simultaneamente a criatividade dentro da OWS.

O mapa feito à mão por Rachel Schragis nascido das “*consensus run meeting* [reuniões de consenso em comum<sup>1</sup>]” em tal enquadramento reflete a experiência de ocupação e a disposição relacional entre seres vivos e objetos por meio da ação performativa. Ao mesmo tempo em que incorpora um mapa performativo coletivo e ecoa o espírito e a mentalidade da ocupação, o mapa bidimensional imprimiu o processo participativo e conectou o espaço tridimensional vivido e o entendimento cartográfico do espaço em seus próprios termos. A representação espacial abarca, portanto, tanto as perspectivas egocêntricas quanto as allocêntricas, ou seja, tanto os enquadramentos centrados no corpo, quanto os planejados (Tversky 2019), referindo-se à comunicação gestual e ao pensamento abstrato. A partir dessa perspectiva, enquanto a estrutura egocêntrica representa a experiência vivida no espaço ocupado onde o corpo está no centro da ação, a allocêntrica permanece fora do corpo e utiliza uma espécie de visão perspectiva dos olhos das aves, semelhante às práticas cartográficas.

Além disso, quando essa obra de arte colaborativa foi transformada em um cartaz impresso com o apoio da AG, ele serviu como um ponto de referência para as consultas sobre o movimento. De fato, o mapa, para Rachel, “respondeu à pergunta sobre o que (era) o *Occupy*”, quando não ainda era muito claro ou convencional aos olhos dos jornalistas ou do público em geral. Assim, ele revelou os processos em que os manifestantes se expressaram e a mentalidade que adotaram dentro do movimento, para não a falar das questões contra as quais lutaram. Assim, o mapa mental de Rachel retratou as conexões de *grievances* de pessoas não familiarizadas entre si e sua reprodução como cartaz desempenhou um papel considerável na divulgação e visualização gráfica do movimento.

## Mapeamento de ideias através de palavras e gestos

Barbara Tversky argumenta que “criar um mapa significa integrar muitas experiências diferentes e achatá-las em um plano” (2019: 119). No mapa de Rachel, a ação de desenhar transformou a declaração escrita em outra coisa, uma obra de arte em forma de mapa, mantendo ainda as características da linguagem escrita. No entanto, como descrito anteriormente, a criação desse mapa mental envolveu uma experiência além de uma simples transcrição de uma declaração escrita. A ação em si foi um ato de incorporação de múltiplas experiências de múltiplas pessoas em uma superfície bidimensional. Nessa superfície, a declaração formou o núcleo do trabalho artístico através do qual as bolhas de ideias se expandiram em anéis conectados de *grievances* comuns. De fato, destacada no topo do mapa mental, a declaração de que “nosso mundo cada vez mais interconectado obscurece a verdade subjacente de que todas as nossas *grievances* estão conectadas” verbalizava as múltiplas interconexões. Cada aglomeração de palavras conectadas à vida das pessoas em um nível pessoal que se entrelaçou com a experiência coletiva, a qual lhes permitiu performar os laços tanto intelectualmente quanto corporalmente.

Além disso, o ato de desenhar, fazendo a arte em tempo real no espaço sugere uma dimensão gestual e corporal semelhante às outras ações performativas na OWS. Conforme Tversky escreve, a dimensão gestual incorpora uma outra forma de pensar e de comunicar também. Por exemplo, o uso de gestos específicos durante

---

<sup>1</sup> (Nota de tradução) “*Consensus run meeting*” traduzido livremente por “reuniões de consenso comum” designa assembléias e reuniões comprometidas em encontrar soluções ativamente apoiadas por todos ou, pelo menos, soluções que todos possam conviver bem com elas. O que assegura que todas as opiniões, idéias e preocupações sejam levadas em consideração. Algo bem distinto das tradicionais assembléias que tomam suas decisões finais pela mera votação em um item, elevando a maioria numérica à medida final de decisão.

as montagens no parque, tais como os sinais de mão em vez de palavras para comunicar, expõe a capacidade comunicativa dos gestos sob tais circunstâncias. Nesse sentido, esses sinais de mão têm significados diretos e se assemelham à forma como os mapas e gráficos se comunicam. Ela argumenta, portanto, que ao invés da percepção comum de que as palavras precedem os gestos, eles evoluem e se desenvolvem de forma conjunta. Curiosamente, o mapa mental de Rachel encarna tanto as palavras quanto os gestos de um modo específico a expressar na superfície plana a história do OWS.

“Criado por ações no espaço” (ibidem: 197), gestos e mapas são dinâmicos e estáticos ao mesmo tempo, refletindo a interconectividade do percebido, do concebido e do vivido espaço-tempo. Sua diferença está na temporalidade como Tversky a especifica: ou seja, os gestos são realizados aqui e agora enquanto os mapas e gráficos não dependem necessariamente do tempo presente, mas interligam o passado e o futuro, assim como a linguagem. Em outra nota, a divergência pode ser identificada na temporalidade dos gestos na interação do tempo presente: sua representação do pensamento difere das do mapa e do gráfico que duram. A esse respeito, o mapa de Rachel de “A declaração da ocupação da cidade de Nova York”, enquanto o próprio objeto e como a representação do processo de elaboração do mapa, creio, reúne as dimensões gestual e corporal com a transcrição de ideias e contexto na mesma superfície plana cartográfica. Além disso, certamente encarna a dimensão gestual ao mesmo tempo em que transcreve toda a experiência do espaço-tempo.

Concluindo, a partir da ocupação do Parque Zuccotti e das assembleias – onde palavras, gestos e pensamento se embaralham a *signs* [cartazes, placas e letreiros] feitos à mão e a ações criativas performáticas – o mapa mental de Rachel pode incorporar o movimento geral através de suas ferramentas indiretas. Ele demonstrou como a experiência tridimensional foi conectada e transformada no espaço bidimensional do mapa. Os anéis, barracas, conexões, linhas, ondas, pessoas, árvores, palavras, gestos; tudo isso constituiu uma espécie de tecido conectivo durante toda a ocupação, seja na superfície cartográfica ou no espaço vivo do OWS.

## Referências

Adbusters. <https://www.adbusters.org>

Harvey, David. *Spaces of Global Capitalism, Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. New York: Verso, 2006.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1974, 1984.

Kim, Richard. “We are all Human Microphones Now.” *The Nation*, October 3, 2011. <https://www.thenation.com/article/archive/we-are-all-human-microphones-now/>

Löw, Martina. *The Sociology of Space: Materiality, Social Structures, and Action*. New York: Palgrave MacMillan, 2016. <https://doi.org/10.1057/978-1-349-69568-3>

Miller, Ethan. “Occupy! Connect! Create! Imagining Life Beyond ‘the Economy’ (part five).” *Grassroots Economic Organizing*, October 21, 2011. Accessed August 27, 2020. <https://geo.coop/node/727>.



Occupy Wall Street. "Declarations of NYCGA." Accessed September 12, 2019.  
[www.occupywallstreet.net](http://www.occupywallstreet.net)

Schechner, Richard. Performance Studies: An Introduction. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2006.

Schragis, Rachel. "Flowchart of the Declaration of the Occupation of NYC." Justseeds, October 2011.  
<https://justseeds.org/product/flowchart-of-the-declaration-of-the-occupation-of-nyc/>

Tversky, Barbara. Mind in Motion. Ebook. New York: Basic Books, 2019.  
<https://doi.org/10.1145/3325480.3325525>

White, Micah. The End of Protest. A New Playbook for Revolution. Canada: Alfred A.Knopf Canada, 2016.

### Sobre a autora:

**Özge Derman** é doutoranda na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) Paris, Île-de-France, FR, no programa do Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL).

e-mail: [ozgezderman@gmail.com](mailto:ozgezderman@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9844-3341>

### Sobre o tradutor:

**Henrique Piccinato Xavier** é doutor e mestre em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), é bacharel em artes visuais pela mesma Universidade. Dedicar-se a projetos, principalmente, na interface e mistura entre filosofia, artes visuais, literatura e política. Atualmente, desenvolve extensas pesquisas sobre as obras de Marilena Chaui, James Joyce e Carlos Fajardo, estando em fase de finalização de livros sobre as três respectivas obras. Na área de tradução, é o organizador e um dos dezoito participantes de uma nova tradução coletiva de *Ulisses* de James Joyce (no prelo, Ateliê Editorial, 2022). É professor e também atua com curadoria.

e-mail: [henrique.xavierO@gmail.com](mailto:henrique.xavierO@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7325-0252>

Recebido em: 04-05-2022

### Como citar:

Derman, Özge; Xavier, Henrique. (2022) Mapeamento de uma ocupação: Uma declaração graficamente posta. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 335-343, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-65617>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Arte + ocupações = X

Art + Squat = X

ALAN W. MOORE

City University of New York: NYC, NY, US

HENRIQUE PICCINATO XAVIER (TRADUTOR)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

## RESUMO

Qual é o papel dos artistas e da arte nas ocupações? Este texto está aparado nas ideias de contracultura e "êxodo" em direção à autonomia, sendo influenciado pelo anarquismo e pela política de esquerda. Artistas não se sentem em casa no sistema capitalista. A subcultura reforça ações de resistência. Há múltiplas histórias de ocupações de natureza comunitária em países europeus. A arte nas ocupações é parte da cultura de movimento social. O texto detalha vários estudos de caso de artistas da cidade de Nova York no movimento de ocupações por lá e comenta sobre artistas no movimento de ocupações na Europa. Músicos, artistas de rua, cineastas, ativistas da mídia também estão envolvidos de forma central em ocupações. O conceito de "instituições monstruosas", a arte da prática social e a institucionalização de antigas ocupações são discutidos.

## PALAVRAS-CHAVE

ocupações, centros sociais autônomos ocupados, artistas, subcultura, cultura de movimento social

## ABSTRACT

What is the role of artists and art in squats? This text is framed by the ideas of counterculture and "exodus" to autonomy, influenced by anarchism and left politics. Artists are not at home in the capitalist system. Subculture reinforces resistant actions. There are multiple histories of squatting in European countries with communal nature. Art in squats is part of social movement culture. Text details several case studies of New York City artists in the squatting movement there and remarks on artists' relation to the squatting movement in Europe. Musicians, street artists, filmmakers, media activists are also centrally involved. The concept of "monster institutions", social practice art, and the institutionalization of former occupations are discussed.

## KEYWORDS

squatting, occupied social centers, artists, subculture, social movement culture

*Esse artigo foi escrito para uma palestra em 2012 na Universidad Complutense em Madri. Ele possui grande dívida para com as pesquisas da SqEK (Squatting Europe (ou Everywhere) Kollektiv [Coletivo Europeu (ou de Toda Parte) de Ocupação]. As experiências e pesquisas na cidade de Nova York e na Europa que formam a base de minha análise aqui estão expandidas no livro Occupation Culture [Cultura de Ocupação] de 2015, e glosadas por textos em primeira mão de membros de ocupações presentes na antologia Making Room [Fazendo Espaço]. Eu revisei e corriji o texto para a publicação no Brasil, na Estado da Arte, Revista de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. O texto está firmemente enraizado em seu momento original de otimismo – o movimento das praças e Occupy Wall Street. As coisas mudaram muito desde então nesse mais que mutável mundo.*

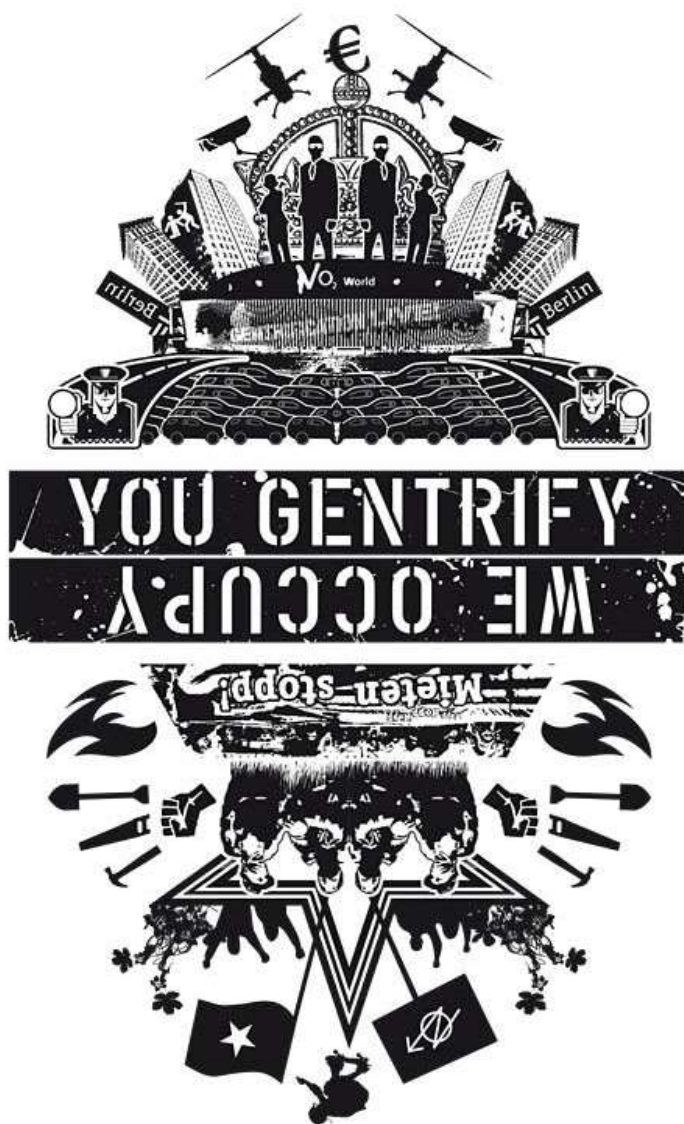


Imagem em um cartaz lançada em New Yorck em Bethanien, Berlim, ca. 2010.

Artistas estão envolvidos com ocupações [squats<sup>1</sup>] e centros sociais autônomos [social centers<sup>2</sup>] ocupados. O como e o porquê e os resultados de seus engajamentos contínuos em ocupações extra-legais não são tão óbvios. Até onde sei, isso não foi estudado sistematicamente. O problema ainda não foi claramente definido, as questões que deveriam orientar a pesquisa não parecem ter sido formuladas. Essa história, em grande parte, ainda não foi escrita, ou, pelo menos, não agrupada. Informações básicas sobre ocupações e centros sociais autônomos há muito tempo têm sido bloqueadas pelos árbitros do conhecimento público – a mídia jornalística, academia e instituições – e disponíveis apenas através dos circuitos da mídia underground. FNbloc

## I.

Para enquadrar a questão, digamos que o sistema de produção e exposição de arte funciona paralelamente ao movimento de ocupação e ocasionalmente cruza com ele. Tento desenhar um diagrama de Venn da interação entre os mundos da ocupação, da arte de vanguarda e da política radical. Meu diagrama transforma bolhas de sabão em fumaça... Se eu acrescentar à "política radical" o que poderíamos chamar de movimento de cidade sustentável, um conjunto bastante recente de iniciativas empreendidas por vários agentes em uma ampla frente de locais institucionais e populares, essa última esfera se expande consideravelmente. Mesmo assim, essas são realidades bastante desiguais. A ocupação é uma subcultura na qual não participam tantos artistas, mesmo em sua forma mais pública do centro social. A arte é cultura *mainstream* [dominante], com muito mais componentes "oficiais" do que componentes de subcultura em todo e qualquer momento. A política radical também é subcultura, com um setor em conflito e oprimido na academia.

Artistas e instituições de arte desempenham o papel de mediadores e introdutores de novas informações sociais. (Eles desenvolvem um papel similar na introdução de inovação tecnológica). Em seu papel quase político, os artistas e curadores fazem perguntas em nome da sociedade. Em grande medida, os locais de arte ocupam a brecha dos sistemas políticos e institucionais que podem ser muito lentos para responder às novas necessidades sociais. Essa "brecha" – ou distância entre, realidades emergentes e entendimentos e as ações políticas – cresceu imensamente durante esse novo século com suas cruzadas' reanimadas, crise hipercapitalista migrações em massa e os perigos das mudanças climáticas. Na era da crise do século XXI, os governos estão se mostrando cada vez mais ineficazes, ao ponto de que ocupações, manifestações de massa e revoluções estão regularmente surgindo ao redor do mundo. Questões políticas se tornaram a preocupação fundamental de artistas em toda parte.

---

<sup>1</sup> (Nota de Tradução) Em inglês há uma diferença entre os termos "squat" e "occupation" que não existe na palavra "ocupação" em português brasileiro. "Squat" designa a ocupação de imóveis vagos e abandonados em regiões urbanas, visando, sobretudo, o uso comunitário de moradias. Já "occupation" designa a ocupação de espaços públicos para chamar atenção e fortalecer a negociação de demandas sócio-políticas contra o Estado ou instituições privadas. Embora o termo em português não porte essa diferença, mesmo assim, optamos por utilizar somente "ocupação" dada a rica história política e social que essa palavra possui no Brasil e cremos que os contextos presentes no artigo permitam ao leitor facilmente distinguir qual tipo de ocupação se trata em cada momento do texto.

<sup>2</sup> (Nota de Tradução) Traduzimos "social centers" por "centros sociais autônomos", pois a expressão "social centers" em inglês traz um sentido diferente daquele presente na expressão "centros sociais" ou "centros comunitários" em português. "Centros sociais" ou "centros comunitários" brasileiros designam de maneira ampla centros de atividade pública e social normalmente sancionados pelo Estado e muitas vezes subvencionados por interesses privados. Já os "social centers" são caracterizados por centros de atividade pública e social cujas organizações são reguladas pelos próprios participantes, sem a mediação de administrações públicas e empresas comerciais, normalmente as suas origens são ilegais ou quase legais, embora alguns deles com o passar do tempo acabam sendo legalizados pelo Estado. A manutenção dos "social centers" é realizada pela própria comunidade que os apoia e muitos deles ocorrem em ocupações.



Mural em uma plaza dentro de um edifício do Metropoliz Okupa em Roma, 2014. Foto de Miguel Martinez.

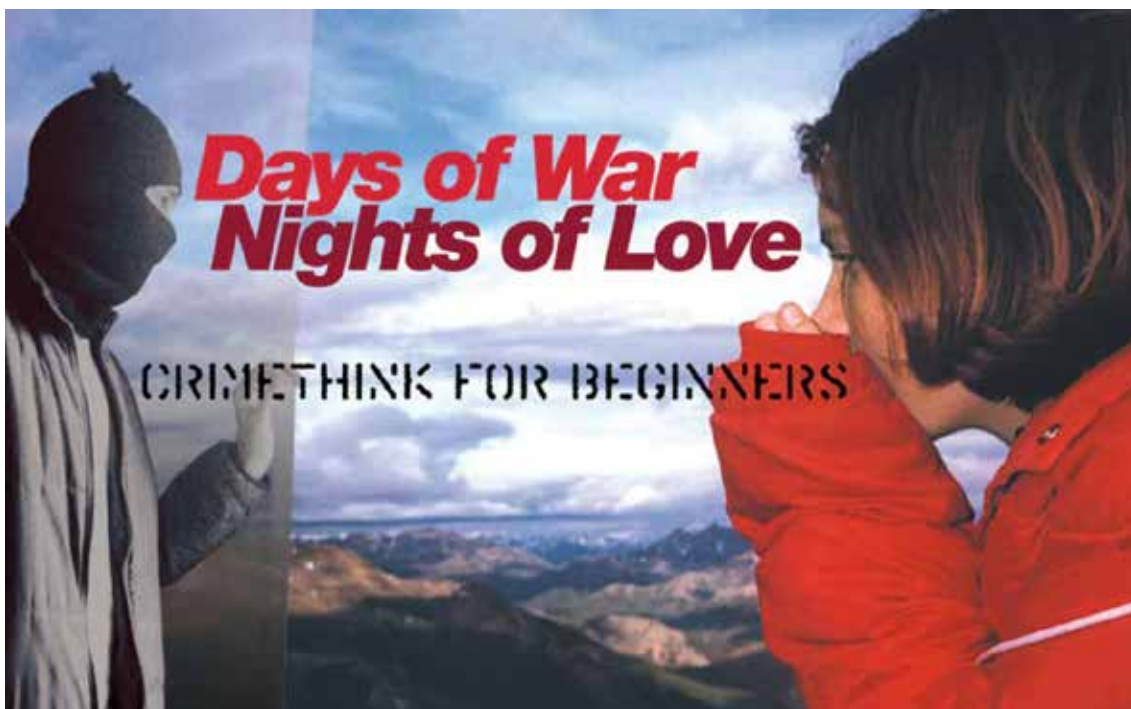
## **Duas Eras, Duas Teorias**

Podemos dizer que existem dois amplos quadros teóricos para pensar a relação entre cultura e ocupação, o primeiro é o da contracultura, o segundo é o do êxodo. (Talvez eles sejam a mesma coisa, um tendo evoluído do outro.) A noção de contracultura é um conjunto de formulações bem soltas, que primeiramente se desenvolveu para explicar aspectos da cultura jovem que surgiu nos anos 60. (Roszak, 1969; Willener, 1968). Nessa cultura, particularmente a cultura das minorias oprimidas, a contracultura é equivalente à revolução. Uma ideia realmente motivadora, uma bandeira romântica. Mas, como Herbert Marcuse e Murray Bookchin observaram, ela ignora vastas extensões da realidade social. "Contracultura" parece mais útil como um termo para denominar amplamente um campo social concebido eoperando contra o mainstream [cultura dominante], seja ele capitalista ou socialista.

A teoria da contracultura continua viva nas farpadas concepções poéticas da TAZ, ou Zona Autônoma Temporária, que tem sido muito influente entre os membros de ocupações (Bey (Peter Lamborn Wilson), 1991). Como o famoso "Formulário para um Novo Urbanismo" de Ivan Chtcheglov, o TAZ é altamente poético, um texto delirante escrito nos anos 90 pelo anarquista islâmico Peter Lamborn Wilson (escrito como Hakim Bey, 2003). O discurso da contracultura que emana das ocupações e comunas mais antigas tende a ser altamente utópico, com recurso regular à metafísica, à poesia e ao encantamento.

As eras beat e hippie que geraram o discurso da contracultura foram sucedidas pela época do punk. Isso foi encarado pela formulação teórica da subcultura (Hebdige, 1979), que foi fundamental para os estudos culturais e a sociologia da cultura. A contracultura, como sustentavam os Situacionistas, é recuperável (Frank, 1997), ou seja, relativamente convertível no discurso das mercadorias. "Nossas roupas são uma revolução que você pode usar". As subculturas persistem, mudam e se entrecruzam interseccionalmente. Os membros de ocupações são uma subcultura persistente e mutante, sendo, em grande parte, irrecuperável. Seu desafio ao regime de propriedade privada é quente demais para ser resolvido.

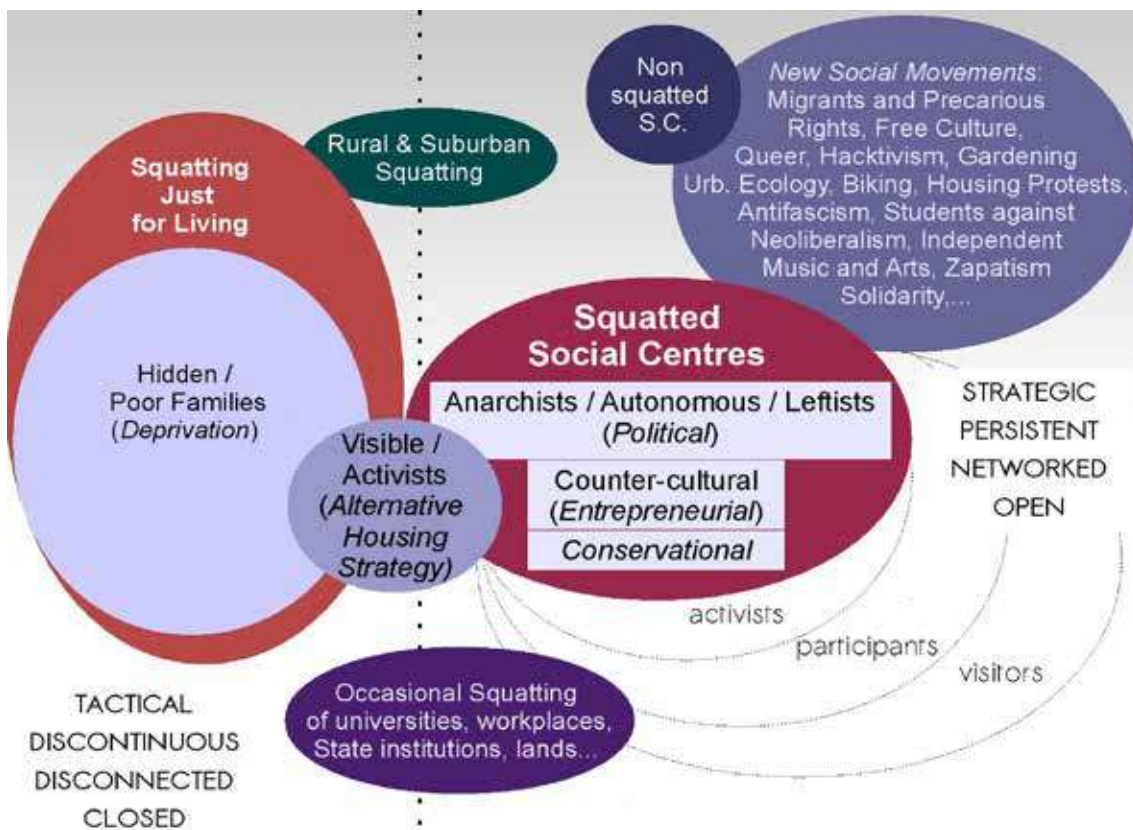
Certa teoria política fala do êxodo de relações com o trabalho capitalistas e de uma classe recém composta. Isso foi desenvolvido nos anos 2000 por Paolo Virno (Virno, 1996), e popularizado por Michael Hardt e Antonio Negri (Hardt & Negri, 2000). Como teoria, o êxodo tem a vantagem de emergir do Marxismo Autonomista, uma rica variante continental de uma escola tradicional de pensamento político analítico. A idéia de que uma nova classe está saindo de suas antigas relações com o capital e formulando suas novas condições produtivas é convincente. Mas é apenas parcialmente útil, e deixa de lado as contribuições das feministas, das queers e dos migrantes globais, cuja participação é essencial para o movimento de ocupação.



Crimethinc, capa de Dias de Guerra Noites de Amor Crimethink Para Iniciantes (2001).

A teoria da comunalização foi iniciada de forma mais proeminente pelo Comitê Invisível em "The Coming Insurrection" [A insurreição vindoura] (Comitê Invisível, 2007) e o jornal *Tiqqun* (1999-2001). Essa rica linha de pensamento, tão influente nos centros sociais, parece pouco ajudar no exame das interseções entre a arte e a cultura de ocupação. (Motivos murais?) É provavelmente mais fecundo compreender os antigos e os novos bloqueios a tal sinergia.

Mais duas linhas de pensamento se aplicam à cultura de ocupação, e provavelmente mais diretamente que os quadros acadêmicos de teoria política e estudos culturais. O discurso anarquista radical do Crimethinc Ex-Workers Collective na América do Norte, intimamente ligado à cena musical punk hardcore, foi influente no anarquismo do estilo de vida dos anarco crust punks nômades. (Crimethinc, 2001). O site da CWC amadureceu e continua a publicar análises profundas e artigos históricos sobre ações anarquistas e desordeiras, incluindo as da revolta "Black Lives Matter" e muitas lutas latino-americanas. Projetos mais recentes como IGD.org (It's Going Down [Está Afundando]) se juntaram à Crimethinc e ao Instituto de Estudos Anarquistas em uma animada infoesfera anarquista anglófona, junto com extensas plataformas européias.



Miguel Martinez, 2012; diagrama de diferentes tipos de ocupações.

Uma quarta linha de investigação pode passar por uma consideração da relação entre arte e política. É evidente que a cultura está imbricada na política. Escrever sobre arte *qua* política, enquanto e com política é um *quagmire* [atoleiro] (Para se ter uma noção disso, pesquise na internet "artistas como agentes políticos"). Esse tipo de pesquisa inclui toda a produção artística *mainstream*, e é tão ampla que rapidamente se torna insípida, árida, abstrata e totalmente distante dos sucos da vida criativa ou ativista. Jacques Rancière reanimou o discurso quando foi abraçado pela *Artforum*, em meados dos anos 2000, e mais tarde o conceito de antagonismo democrático de Chantal Mouffe tornou-se popular. Pensamento político à parte, a vida como artista e/ou como membro de



ocupação na maioria das vezes é vivida em grande parte fora e mesmo contra a maioria das concepções sociais e políticas do que as pessoas deveriam estar fazendo com elas mesmas. Imagino que essa externalidade seja mais econômica do que política.

### **Por que os artistas estão envolvidos com ocupações?**

A maioria dos artistas está sempre mais ou menos em desacordo com um sistema capitalista, ou seja, eles estão lutando com esse tipo de vida. Isso porque a maioria dos modos de produção artística contemporânea exige materiais e recursos de espaço e tempo muito superiores ao retorno monetário de curto ou mesmo longo prazo para a venda dos produtos. Frequentemente, o produto é de fato invendável. A economia contemporânea da arte não é capitalista, mas sim uma mistura heterogênea de economias (Moore, 2004) baseada em grande parte em presentes, trocas, heranças – (esses são os artistas já ricos, uma proporção cada vez maior do espectro mais visível) –, patrocínios e crime, **FNparc** assim como vendas de mercado e trabalho assalariado (chamado de "trabalho por encomenda" na lei de direitos autorais do Estado de Nova York). Para organizar suas vidas complexas, os artistas dependem da interação regular com suas redes sociais; por este motivo, eles geralmente evitam o trabalho assalariado convencionalmente isolante. Disso tudo decorre que a maioria dos artistas não pode viver facilmente dentro das economias capitalistas. Essa vem a ser a maioria dos artistas que usualmente não entra nos domínios do capital de mercadorias especulativas.

A essa condição econômica básica heterogênea enfrentada pela maioria dos artistas contemporâneos deve ser acrescentado o desaparecimento de suas tradicionais casas na cidade. Com a desindustrialização das economias avançadas, a classe trabalhadora metropolitana tornou-se supérflua para a nova cidade empresarial e "criativa". "Cidade criativa" significa indústrias – como em "O Reino Unido é um líder global indústrias criativas" – e não uma cidade cheia de artistas (Rosler, 2011, 2013). Durante o final do século 20, os distritos da classe trabalhadora foram primeiros esvaziados e depois gentrificados para dar lugar às novas elites. Esse é o ideal urbano pós-industrial, de reimaginar e reconstituir o centro da cidade como um mundo de maravilhas burguesas. Nesse processo contínuo, o tradicional refúgio de artistas e pessoas criativas em bairros de classe trabalhadora com aluguéis baratos – chamado de "boemia" – é removido. O predileto "distrito dos artistas" nas cidades americanas do final do século 20 não é uma boemia heterogênea e confusa de trabalhadores, imigrantes, artesãos e artistas, mas algo que surge dos supérfluos edifícios fabris, que, flexivelmente subdivididos em "lofts", tornam-se o habitat preferido das elites – um Soho. (Moore, 2010)

O atual movimento de ocupação, então, é uma espécie de re-posse pelas classes trabalhadoras e criativas despossuídas, visando as propriedades excedentes reservadas para fins especulativos que resultaram desse processo de transição. Trata-se, antes de tudo, de uma ação direta contra a perda – a perda de moradias públicas para trabalhadores e pessoas pobres, a perda de locais públicos para se reunir sem pagar dinheiro e, com o aumento do nível de repressão exigido pelas populações de elite, a perda de qualquer espaço na cidade para experimentos sociais públicos.

Com os 15M "indignados" da Espanha, e o movimento Occupy nos EUA e Londres, ocupar, sob a bandeira da "ocupação", está fissurando seu estigma de subcultura e entrando no âmbito do movimento social revolucionário e reformista global contra o capital globalizado e contra seus parceiros do governo neoliberal FNocc. Os artistas estão entre os líderes do Occupy E.U.A. (McKee, 2017; Schneider, 2013), como estiveram em muitos movimentos políticos do passado, devido a seus modos de vida flexíveis e ao tempo livre disponível.

## Arte Contra

Além das razões sociais e econômicas que levam os artistas às ocupações, há também a estética. De forma mais ampla, arte nas ocupações é a questão da ação cultural realizada dentro de um contexto transgressivo. (Certamente há muitas almas lunares, artistas que alegremente ignoram isto). O âmbito cultural é uma mistura de subjetividades de subcultura e vanguarda. As culturas juvenis gostam de skate e graffiti, assim como os esportes como parkour, exploração urbana, BMX e motociclismo, exploram sistematicamente a transgressão. É um truísmo da formação psicológica social da adolescência nas sociedades avançadas, que os jovens desenvolvam práticas culturais dentro de um âmbito de desaprovação adulta, do censurado e da ilegalidade – de modo que a prática cultural transgressiva se torne uma afirmação de identidade separada dos mais velhos que a desaprova. “Ah esses moleques”. Essa dinâmica é familiar não apenas como base de análise – foi chamada de delinquência e desvio nos anos 50 – mas como a base da comercialização dos produtos de consumo “cool” da indústria do estilo. (Uma emergente “criminologia cultural” leva em conta essa e outras atividades relacionadas ao movimento social; ver Ferrell e Hayward, 2011; Ferrell, 2001).

Essa matriz subcultural se misturou às tradicionais posições das vanguardas modernistas, como “cultura do contra” – contra o clássico, contra as concepções de ordem em desacordo com uma modernidade emergente. Pode ser mais fácil criar, conceber e dialeticamente pensar – em relação oposta a algum conjunto de dados, sejam ideias, formas, modalidades de trabalho, situações sociais e econômicas, instituições, espaços e lugares. Como a sociedade é cada vez mais vista como ilegítima em seu funcionamento básico – como foi para os modernistas, como os governos promoveram a guerra e a exploração colonial, e como é para o ativista do século XXI, um colosso insano correndo por meio de extinções em massa rumo ao colapso planetário – trabalho fora e contra os entendimentos e os acordos convencionais adquire não apenas legitimidade ética, mas o status de imperativo moral.

Uma questão para os trabalhadores culturais dentro dos espaços ativistas politizados é que esse imperativo moral possa se tornar tão dominante, tão grande e insistente, que ele venha espremer os outros pontos de vista, outras formas de abordagem, como humor, ironia, e os tipos de posições psicológicas e sociais que os artistas precisam habitar para fazer o seu trabalho. Além disso, as necessidades dos artistas podem sempre contar com um pouco no coletivo ou no *plenum* toca a maioria dos centros. Isto é um problema no desenvolvimento da posição estética politizada.

## Passados esquecidos (Análise de regressão de vidas passadas)

As “cidades livres” de Christiania (Copenhague) e Ruigoord (Holanda) são as primeiras e mais famosas ocupações de grande escala na Europa. Essas ocupações nasceram de visões sociais estreitamente imbricadas com a cultura. Ambas continuam até os dias de hoje. A visão compartilhada e uma vida diária de arte e produção artesanal estão centradas na cultura dessas duas comunidades. O famoso “experimento social” na capital dinamarquesa tornou-se o lar e o espaço de trabalho de artistas e artesãos que trabalham em todos os meios de comunicação. A experimentação e a pesquisa constituíram uma *raison d’être* [razão de ser] para a Christiania desde o seu início. [Thörn, et al., 2012].

Essas comunidades estão profundamente enraizadas na contracultura dos anos sessenta e setenta. De fato, os entendimentos de “contracultura” têm sido definidos em grande parte por sua prática. Seus referentes políticos foram muito provavelmente Provo e Kabouters na Holanda (Kempton, 2007), e o Situacionismo Escandinavo na Dinamarca (Bolt & Jakobsen, 2011). O movimento ocidental global da época estava de volta ao comunalismo (Miller,

1999). A sensibilidade cultural desses lugares, bem como sua política, combina a utopia, a tribo e a metafísica (Waalwijk, 2012). Eles são distintos em relação às tendências contra ou extra-culturais mais recentes, enraizadas na subcultura raivosa e dura do punk e na política do anarquismo e do comunismo autonomista. "Punks odeiam hippies."

As relações dessas contra-culturas com a cultura *mainstream* (dominante) e de vanguarda também são muito diferentes. As experiências sociais dos anos 60 e 70 parecem ter sido mais integradas com a corrente dominante do que as da era neoliberal. As conexões – atenção e intercâmbio – entre as ocupações e a grande mídia e as instituições estabelecidas têm sido mais tímidas e clandestinas do que no passado. (Isto está mudando à medida que os veículos corporativos de mídia on-line buscam conteúdos que atraem os jovens). Por um lado, os jovens dos anos 60 e 70 eram mais demograficamente dominantes do que são hoje. Suas novas estratégias foram uma surpresa e, finalmente, um recurso para os empresários da cultura de consumo do pós-guerra (Frank, 1997). Há muitas continuidades e solidariedades entre os velhos e os novos, mas talvez por causa das fortes diferenças ideológicas e geracionais, essas histórias não foram consideradas juntas até agora.

Menciono apenas duas intrigantes pistas: A Rue des Caves "rua ocupada" em Sèvres, na periferia de Paris, foi ocupada nos anos 70. Ela está na periferia da pesquisa da ocupação, e, como está há muito tempo terminada, mal se encontra hoje no radar dos membros de ocupações. Os mesmos emblemas da organização comunitária anti-gentrificação que estão sendo utilizados pelo movimento de ocupação em Zurique (Stahel, 2006) aparecem nos zines da Rue des Caves Squatats (Blanchard, URL), intrigantes evidências visuais do movimento pan-europeu dos anos 70. Quantas outras ocupações pré-Autonomistas como essas, com casas pintadas cheias de músicos, existiram e foram esquecidas? Um livro recente, editado por um membro da RAF que vive no subterrâneo de Londres, reúne pequenos ensaios e muitas fotografias da cena de ocupações dos anos 70 (Proll, 2010), que incluiu artistas como Derek Jarman, Joe Spence e Joe Strummer. O escultor Antony Gormley menciona que ele viveu por seis anos em um armazém ocupado em Londres nos anos 70. Sua filha trabalhou com os "Mayfair squatters", abrindo, recentemente, as bem divulgadas ocupações de artistas em bairros chiques de Londres (Needham, 2011). Nos anos 60, antes da posse do armazém de Gormley, o movimento de centros de arte abriu muitos espaços para a atividade cultural. Esses muitas vezes "degeneraram" em ocupações (Gross, 2009).

O movimento de ocupações que conduziu à radical e importante instituição do centro social autônomo colocou um novo tipo de perspectiva sobre as ocupações do passado. É importante compreender tanto os contextos quanto os ciclos de vida desses empreendimentos extra-legais anteriores auto-organizados.

## **O "modelo de Nova York".**

Fui atraído para esse estudo devido minha própria história. Isso começou em meados dos anos 70, quando publicamente participei do ativismo estudantil no sistema da Universidade da Califórnia. (O movimento estudantil antiausteridade de hoje nessa universidade é uma rica fonte de teoria e prática de ocupação e um precursor chave do movimento U.S. Occupy mais amplo). Em 1980, eu estava entre os artistas que começaram um espaço de exposição de arte experimental no Lower East Side de Manhattan em 1980, chamado ABC No Rio (Moore & Miller, 1985). Esse começou com a ocupação de um espaço comercial ocioso pertencente ao município de para realizar uma exposição de arte que continuou por 30 anos de arrendamento precário, incluindo um prédio inteiro ocupado, até a completa legalização no início dos anos 2000.

O projeto com que iniciei minhas investigações em relação às ocupações foi o ABC No Rio "House Magic" em 2009 (o zine *eponymous* continuou até 2016). Mais tarde, nos anos 80 e 90, alguns de meus amigos juntaram-se

ao movimento de ocupação em Nova York (Tobocman, 1999; Patterson et al., 2007), e cederam parte de suas ocupações a espaços sociais e culturais. Um deles sobrevive, como uma galeria de arte chamada Espaço Bala (Castrucci, 1991; 2010). Outro abriga um projeto emergente chamado Museum of Reclaimed Urban Space [Museu de Espaços Urbanos Retomados] (MoRUS). Essas experiências me levaram a realizar uma espécie de modelo novo-iorquino de engajamento de artistas com ocupações.



O MoRURetalho-emblema para ombro produzido por trabalhadores do MoRUS.

### **Quem É um Artista?**

Quando dizemos que os artistas participam de ocupações, podemos primeiro perguntar: Quem é um artista? Há artistas por profissão, que ganham a vida com seu trabalho, artistas por vocação, que escolhem fazer arte independentemente da remuneração, e artistas por auto-descrição, que estão experimentando a identidade. As ocupações recebem a todos. Para entender melhor o papel da arte e dos artistas nas ocupações, pode ser mais útil pensar em todos esses atores como participantes da cultura do movimento social de ocupação. Isto nivela a todos, independente da posição ou intenção social ou econômica. Como essa nomeação é tosca, continuarei a me referir a

essas pessoas como artistas. Finalmente, incluo como "artista" todos aqueles envolvidos em atividades expressivas, embora meu foco principal sejam aqueles que trabalham nas artes visuais e disciplinas coligadas.



S em NYC, um projeto autônomo dedicado a ocupações, jardins comunitários e ativismo de bicicletas.

### **Por que fazer arte em ocupações?**

Os artistas vêm para as ocupações por muitas razões. Eles podem não ser explicitamente políticos no sentido ideológico, mas podem ser econômicos, como já vimos. A ocupação proporciona espaço livre para trabalhar, acesso a materiais e uma comunidade tolerante, geralmente democrática. (Todas essas disposições devem ser "pagas", no entanto, com trabalho voluntário ou compensatório, o que envolve uma disciplina social significativa). A outra condição atraente é também social. O espaço e as condições sociais favoráveis ao trabalho criativo são fornecidos para um estrato de artistas, ou seja, para estudantes em instituições educacionais e artistas em início de carreira em residências competitivas. Aqueles que não podem (ou não querem) entrar, ou estão trancados fora desse sistema, são aqueles que vão para ocupações, talvez para trabalhar, mas certamente para socializar. Aqui entra em cena a dimensão de classe, renda ou escolha de campo (por exemplo, graffiti ou punk rock, que não são ensinados nas escolas). Muitos artistas não frequentam as ocupações e muitos sequer sabem que elas mesmo existem. Talvez as ocupações possam ser pensadas como um mundo da arte do subalterno, zonas para a classe inferior proletária do mundo da arte, como a antiga boemia de Henri Murger (Murger, 1851).

### **Não é arte, mas cultura do movimento social**

Em um ensaio apresentando uma exposição global de gráficos e vídeos políticos, Dara Greenwald e Josh MacPhee afirmam que o que eles expuseram não foi arte, per se, mas "cultura de movimento social". Essa noção amplia o quadro em torno dos gráficos políticos para incluir, entre outras coisas, os movimentos de formações sociais criados, e suas relações com a tecnologia de comunicação. Greenwald e MacPhee também sugerem aspectos de uma nova concepção do artista – o artista como um agente de mudança, e o amador-diletante

se transformou no artista a serviço de um movimento. A cultura do movimento social de que Greenwald e MacPhee falam é particularmente desenvolvida através das operações igualitárias da vida cotidiana que acontecem em acampamentos (e por implicação em ocupações). Seu exemplo são os numerosos acampamentos de paz. Seu exemplo são os numerosos acampamentos de paz antinucleares de mulheres dos anos 80 e 90. (Greenwald e MacPhee, 2010; Greenwald, 2008)

## **Acampamentos, não ocupações?**

Um aparte - Uma questão em torno da relação entre ocupações e arte diz respeito à cultura não apenas em acampamentos de protesto, mas em chabolas, favelas, ou acampamentos para migrantes e refugiados. Estes acampamentos irregulares e ilegais são geralmente construídos fora da cidade. Eles não são considerados como as ocupações de edifícios por europeus predominantemente brancos de centros urbanos. No entanto, a cultura dos acampamentos é uma questão importante a ser investigada. A consideração poderia ser tirada de estudos e relatórios históricos sobre serviços culturais e indústrias artesanais nos campos de refugiados. Além disso, muitos artistas e coletivos de artistas têm trabalhado em campos de refugiados. O trabalho de Helio Oiticica nas favelas do Brasil nos anos 60 é famoso. O Living Theatre também trabalhou lá, e foi preso por isso. O grupo Democracia trabalhou na favela La Cañada Real de Madri para seu projeto "Sin Estado" (Democracia, URL). Durante a recente crise migratória, os acampamentos e as ocupações pareceram fundir-se, já que muitas ocupações receberam os migrantes, ajudando-os a obter e defender moradias irregulares [SqEK, 2018].

## **Pelo menos é Cultura Expressiva**

Se não dizemos "arte", que tipo de cultura expressiva existe nas ocupações? Um exemplo: Muitas vezes os encontramos enfeitados com faixas e cartazes. Esse uso expressivo é geral, e marca um edifício como um espaço ocupado para visão do público. A imagem é então divulgada em fotografias. As faixas e os cartazes utilizam um vocabulário de formas simples, símbolos, pictogramas e slogans com letras, que se repetem de ocupação em ocupação em diferentes países, e que podemos caracterizar como típicos da cultura expressiva dos movimentos de ocupação. A imagem do edifício ocupado é uma das imagens mais típicas da ação direta radical das últimas décadas. O enfeitamento marca o espaço, utilizando a parafernália das manifestações políticas. A cultura visual das ocupações possui então uma linhagem de apresentação visual de política popular. Como em qualquer prática de arte visual, este uso muda e evolui, com a influência de exemplos espetaculares e bem divulgados de predecessores.

Embora uma formulação da cultura do movimento social seja muito útil, ela diz respeito especificamente aos artistas que são ativistas comprometidos dentro do movimento de ocupações. Ela também demole a atividade simbólica e estética extra-legal à "mera" cultura visual, ou seja, ao status de uma cenografia de ação política. O que dizer dos outros artistas que trabalham em ocupações?

Parece que temos aqui um quadro duplo – cultura da arte e cultura do movimento. Os movimentos populares anti-capitalistas de esquerda que têm com objetivo liberar espaço para uso público e privado comunitário explicam suas atividades de forma diferente dos artistas. O espaço liberado é muito útil para os artistas, e muitos se comprometem a abri-lo e mantê-lo. Embora os artistas, dada sua posição ambígua dentro da economia capitalista, possam concordar com as ideologias e objetivos dos ativistas, finalmente a atividade dos artistas é explicada por si mesma; a produção artística é a intenção.



Imagem de Seth Tobocman, capa de *Guerra na Quebrada: Uma Graphic Novel* (Autonomedia, 2000). Quem grita pela varanda é Jorge Brandon, "El Coco Que Habla," um artista porto-riquenho.

### Arte de Ocupação Punk e Rap

A subcultura punk é mais frequentemente identificada com a ocupação na mente popular dos EUA. O movimento de subcultura punk – música barulhenta, moda extrema, adesivos e remendos serigrafados, tatuagens, igualitarismo sexual – fizeram as ocupações? Os concertos de música punk atraem fãs fiéis, alguns ideologicamente comprometidos com o anarquismo, outros vêm para a bebida e o sexo. Esses fãs apoiam as ocupações financeiramente. Que tal graffiti?, o movimento mural de pintura em aerossol. Começou como parte da subcultura hip hop, e continua como tal. Mas o graffiti também faz parte de um gênero de produção artística cada vez mais valorizado chamado arte de rua (Lewisohn, 2008). O mural brilhante do graffiti é uma característica constante das zonas ocupadas, marcando as paredes dos espaços ocupados como diferentes de outros locais urbanos. O movimento da poesia rap de hip hop fez as ocupações? Esse modo de expressão cultural é tão fortemente policiado que é de fato criminalizado em muitas cidades, mas os centros sociais autônomos encontram espaço para as canções furiosas dos socialmente excluídos. E música experimental? Esse modo altamente acadêmico e minoritário de arte de áudio não possui o menor público comercial. Ela depende inteiramente do ambiente acadêmico, do subsídio estatal, do patrocínio privado; ou do âmbito de experimentos com a mídia eletrônica que existe nos centros sociais.

Todas essas tendências culturais ou movimentos artísticos, por meio de sua produção, exposição e redes sociais, têm contribuído com ações de ocupação, e para o surgimento e manutenção da ocupação como um movimento. De fato, todas as oficinas características e grupos de interesse que se encontram em muitas construções ocupadas extra-legalmente compreendem redes culturais produtivas que, juntas, sustentam o movimento de ocupação.

Dizer "punk e rap" ou hip hop, é apontar primeiro as principais linhas de produção cultural que sustentam a ocupação. Essa é a produção e exposição criativa mais consistente e visível que compreende a cultura de ocupação nas cidades que visitei e os projetos de ocupação que estudei na web. Por cultura entendo o que se encontra quando se vai lá, os estúdios mantidos e as reuniões realizadas, e os eventos que são organizados publicamente. Há muitas outras linhas significativas de trabalho cultural e artesanal nas praças e centros sociais, cada uma delas com um exame separado em termos de seu caráter único e de sua relação específica com seu ambiente extra-legal.

Essas linhas de trabalho incluem bibliotecas, arquivos, círculos literários, escolas livres, salas de exibição de filmes, hacklabs (espaços de trabalho em computador), oficinas de bicicletas que tanto reparam como inventam, oficinas de serigrafia, estúdios de pintura e escultura, dança, artes cênicas, circo, etc. Todos esses elementos da cultura de ocupação têm suas próprias redes e inter-relações. Infoshops e arquivos se relacionam com as livrarias e bibliotecas da cidade, e ocasionais feiras do livro. Os Hacklabs se relacionam com os laboratórios de mídia da cidade, e também com outros projetos como internet ou produção de rádio e TV pirata. Todas essas são atividades culturais, e todas em algum nível são entendidas como arte, ou entram na prática artística como ferramenta ou assunto. Todas elas são sustentadas pelas ocupações.

## **Outras Festas, Outras Músicas**

Outros tipos de música e dança estão envolvidos em ocupações. As festas livres organizadas nos anos 70 por Ruigoord (e mais tarde comercializadas por empresários (Waalwijk, 2012)) aconteceram por volta da mesma época que as grandes reuniões comunitárias em terras públicas da Rainbow Family [Família do Arco-íris] na América do Norte. Estas foram sucedidas pelas raves e trance em massa dos anos 90, algumas das quais (em Roma) precederam ocupações de curto e de longo prazo dos espaços urbanos em que foram realizadas. Essa é uma relação complexa entre cultura e ocupações que não posso desenrolar aqui. Além disso, enquanto eu já fiz pogo, eu nunca dancei trance. Enquanto eu escrevo, na Espanha, *botellones* e *macrobotellones*, agrupamentos em massa de jovens socializando e bebendo na rua, estão ocorrendo à medida que as restrições de vírus diminuem. Estes são temerosamente cobertos pela TV. A que poderia levar esse uso transgressivo do espaço público?

## **II.**

Passo agora a considerar o problema arte/ocupações em termos com os quais os historiadores de arte se sentem confortáveis – o monográfico, o formal e o institucional.

No entanto, é traiçoeiro considerar esse problema da maneira tradicional. Ele reforça a ideia de que as ocupações e centros sociais autônomos são, ou devem ser considerados como pontos iniciais da entrada para o *mainstream* [sistema] da arte, sendo as bases de carreiras convencionais. Muito do mesmo problema tem atormentado o estudo de coletividades de artistas, ou seja, a ideia de que uma vez que eles se tornem sérios, os artistas deixam seus grupos e coletivos e se concentram em suas carreiras solo FNcolab.



## Monografia

A biografia revela as redes e os meios que sustentam as realizações individuais nas artes. A história da arte tradicionalmente escreve a história social e cultural como meras colunas laterais da monografia. Os historiadores da arte clássica escrevem monografias de pessoas famosas. Agora eu acompanho, escrevendo primeiro apenas dos famosos, ou daqueles que talvez serão, porque agora são bem sucedidos. Vários artistas que alcançaram o sucesso oficial têm um passado de ocupações, ou trabalharam em centros sociais ocupados. Outros simpatizam com o movimento por moradia e espaço social livre. Seus envolvimento são variados e complexos, aqui vou dar uma passada de olhos em alguns deles. Este olhar sobre o envolvimento de alguns artistas com as ocupações move-se mais ou menos em ordem de destaque no mundo da arte global. Shepard Fairey é um artista "quente" em 2012, Antony Gormley é um artista de museu e galeria bem estabelecido, o pintor Daniel Richter tem um mercado forte na Alemanha, e Christoph Schäfer tem uma posição amplamente reconhecida como um acadêmico.

## Shepard Fairey

Fairey nunca foi membro de uma ocupação. Mas os recentes problemas dele ilustram a disjunção entre uma cultura artística que valoriza a transgressão e a cultura das ocupações. A artista de rua americana Shepard Fairey (nascida em 1970), de renome internacional, pintou um mural em Copenhague no verão de 2011 que se tornou o foco de controvérsia e um alvo de alterações. Pintado em uma parede de frente para um terreno baldio, o mural comemora o Ungdomshuset ou Casa da Juventude, que tinha ficado naquele terreno baldio até ser despejado e demolido em 2007. Ele retratava uma pomba branca flutuando em um fundo padronizado acima do logotipo "paz".

O término da ocupação de longo prazo de Ungdomshuset pela cidade de Copenhague levou a uma longa série de manifestações e motins que culminaram em um novo local para a Casa da Juventude na periferia da cidade. Esse mural de um famoso artista visitante causou ressentimento. Foi atacado por bombas de tinta, e o próprio artista foi agredido na rua, todas as expressões de raiva por ativistas locais à ideia de que Copenhague pagaria a um artista famoso para fazer um mural emblemático da paz quando não havia paz.

Fairey abordou os passos errados de suas declarações públicas e da modificação do mural. Ele convidou um grupo local de artistas de aerossol, RaxArt, para pintar na parte de baixo uma cena histórica tratando dos violentos ataques policiais contra o Ungdomshuset. Quando nosso grupo de pesquisa SQEK visitou Copenhague no final de 2011, a seção RaxArt havia sido quase totalmente obliterada por mais ataques de pintura e bombardeios que, segundo nos disseram, foram encorajados pela polícia. FNSqekcop Verdadeiro ou não, a agressão demótica ao mural da RaxArt representou um encobrimento literal de um registro de violência estatal.

Em seu próprio texto sobre o incidente, Fairey escreveu: "Sempre entendi que a arte de rua não é nada de precioso. O destino do mural está fora de minhas mãos agora, mas estou triste que uma peça tão grande dos caras da RaxArt tenha sido atacada. Era claramente uma peça sobre justiça social; eu acho o ataque sem sentido, bárbaro.... Eu diria que... [era] desmoralizante... [mas] ao ouvir Black Flag... é imperativo que RISE ABOVE [levante para cima]" (Fairey, 2011). Ao refletir sobre toda a experiência, então, Fairey se refere ao ethos tanto da arte de rua (da qual o graffiti é uma parte importante, mas não a única) quanto do punk rock (do tipo da Califórnia, por volta dos anos 80). Esses dois modos de prática se sobrepõem à ocupação e ao punk rock contemporâneo - Ungdomshuset era um importante local europeu para atos punk - mas eles claramente não são congruentes! Fairey nunca fez parte de um movimento de ocupação. Ele era um punk de skate em sua juventude, e seu trabalho saiu da cultura do punk de adesivos e skate. Como artista de rua, Fairey foi preso muitas vezes, e continuou a apresentar seu trabalho ilegalmente depois de alcançar o sucesso. Os skatistas punks são

nômades e frequentemente usuários oprimidos do espaço público, portanto seus problemas são semelhantes, mas não são membros de ocupações. A posição de Fairey como um artista de sucesso ganhando exposições em museus e comissões municipais (ele fez uma série de outros murais financiados pela cidade em Copenhague no verão passado) também comprometeu sua posição na subcultura. Além disso, sua prática de se apropriar de imagens de movimentos revolucionários do passado (por exemplo, Cuba) sem creditá-las já havia atraído críticas de artistas da esquerda.



Mural acerca de uma ocupação despejada, Berlin, 2011.

## Antony Gormley

Antony Gormley, um famoso escultor britânico, falou publicamente em defesa das ocupações no Reino Unido. Ele discutiu sua própria ocupação em uma fábrica em King's Cross durante os anos 70. Embora não esteja claro como essa situação se desenvolveu, Gormley disse, "o proprietário da fábrica foi muito, muito positivo sobre a nossa presença lá". Tínhamos tudo o que precisávamos, inclusive 25.000 pés quadrados de espaço de trabalho". A organização espacial de muitos dos artistas dos anos 70 consistia em utilizar para estúdios imóveis ociosos tanto comerciais como institucionais [de propriedade municipal]... "Eu acho que é um princípio que deve ser continuado" (Needham, 2011).

Gormley falava enquanto divulgava um leilão beneficente com obras de artistas conhecidos sendo vendidas em benefício de moradias para pessoas sem teto, as mesmas pessoas cujas ocupações ou "camas duras" em prédios abandonados tinha acabado de ser ainda mais ilegalizadas.

Ele também falou à imprensa sobre as necessidades econômicas dos artistas britânicos mais jovens, falando às elites em nome de sua comunidade contra uma política governamental repressiva – a lei que criminaliza a ocupação – que ele acredita que vai prejudicar os artistas.

## Daniel Richter

Richter, como Gormley, dirige-se à elite governante de sua cidade. Daniel Richter (nascido em 1962) é um conhecido pintor expressionista figurativo alemão. Foi-me dito que ele foi um morador de ocupação em Hamburgo durante os anos 80, antes de entrar na escola de arte. **[FNmal]** Como um artista rico, Richter possui propriedades que abrigam artistas, e tem sido consistentemente crítico da política cultural de Hamburgo por não apoiar artistas e desperdiçar fundos culturais em projetos tolos (Hamburger Abendblatt, 2010). Ele está envolvido e apoia o Pudel Club, um restaurante café e um clube social de artistas dirigido pelo grupo que produziu o Park Fiction [Parque de Ficção] REFmal.

## Christoph Schäfer

Christoph Schäfer é um artista de Hamburgo que, juntamente com um grande grupo de colaboradores, produziu o Park Fiction num terreno vazio no centro da Haffenstrasse durante um período de intenso desenvolvimento à beira-mar. O parque foi concebido por moradores locais – entre eles a comunidade de ocupantes da Haffenstrasse – a partir de 1994, e laboriosamente pressionada em meio a uma administração municipal bem resistente. O Park Fiction recebeu um impulso quando seu projeto foi apresentado na exposição Documenta de 2002. Schäfer e seus amigos desenvolveram um restaurante de bar perto do parque chamado Pudel Club, que se tornou um importante ponto de encontro de artistas e espaço para eventos. Schäfer continua envolvido com uma variedade de iniciativas anti-gentrificação e de planejamento participativo popular da cidade como parte de Right to the City network [rede de Direito à Cidade] FNcs.

## Sub-Conhecidos

Na verdade, os artistas que mais se identificaram com o movimento de ocupação não são famosos de forma alguma. Descobrir quem são e o que seus trabalhos significam em relação à ocupação extra-legal e às práticas alternativas de vida faria uma boa exposição. Alguns dos que poderiam estar em tal exposição imaginária são os novaiorquinos Seth Tobocman, Fly Orr, [FN - Fly Archive] e Andrew Castrucci. [Moore & Cornwell, 2002] O músico e pintor

Peter Missing faz parte dessa banda. Ele se mudou de Nova Iorque para a Alemanha em 1993, e se mudou entre Hamburgo e Berlim. Todos estes artistas se identificam como membros de ocupações. Sua arte tem tratado de forma consistente a ocupação, suas experiências e seus efeitos. Eles são menos conhecidos em Nova York, provavelmente porque trabalham fora de galerias comerciais. Quantos outros artistas como eles podem ser encontrados na Europa? Para começar, o artista performático Mark Divo e o desenhista Ingo Giezendanner, também conhecido como Grrrr, ambos trabalhavam em Zurique.



Fly Orr, desenho do teórico autônomo italiano Franco Berardi (aka Bifo) falando em uma conferência em 2016 no Scugnizzo Liberato, em Nápoles.

Artistas de destaque (como Gormley) e acadêmicos do mundo da arte falam mais em geral sobre políticas públicas em vez de tomar posições específicas apoiando ocupações ou centros sociais. Os acadêmicos, em particular, tendem a abordar lateralmente o tema, falando em questões como preservação, gentrificação, desenvolvimento sustentável e as falácias do modelo criativo da cidade.

## **Strike Up the Band**

O mesmo tipo de quadro duplo de arte e cultura do movimento de ocupações – poderia ser feito para os músicos, uma vez que esses artistas têm estado consistentemente envolvidos com ocupações. De fato, pode-se argumentar que as grandes ocupações não poderiam existir sem a renda que obtêm com o fornecimento de locais para os músicos tocarem. O site *Book Your Own Fuckin' Life* [Agende a puta da tua de própria vida] interligou o circuito europeu de bandas punk por muitos anos um circuito composto em grande parte por ocupações e centros sociais autônomos receptivos ao gênero (eles voltaram recentemente em <http://www.byofl.org/> (defunct; on archive.org as of 2021). Thurston Moore, membro da conhecida banda Sonic Youth, recorda as turnês em ocupações e centros sociais autônomos na Europa em seu prefácio a um livro de fotos de casas punk americanas (Banks, 2007). Muitas bandas americanas tiveram essa experiência – suas recordações estão espalhadas por inúmeros pequenos fanzines e websites. Em outro gênero de música, a estrela global da Manu Chao tocou na Rue des Caves na periferia de Paris em 1985 (Blanchard, URL). O The Clash saiu diretamente de uma ocupação de Londres. Outras ocupações, como a Rote Flora em Hamburgo, têm noites regulares de DJs tocando diferentes estilos de música, incluindo música que atende a imigrantes. Como são pobres, os imigrantes não são normalmente solicitados como público pelos locais de música com fins lucrativos. Um produtor musical me disse que na Itália os músicos africanos populares não conseguem encontrar locais de música mainstream devido ao racismo. Seus concertos são uma soprodevida para os centros sociais autônomos que estão felizes em recebê-los.

## **É tudo encenação**

A seguir, é a questão da forma. Eu uso "forma" aqui para significar uma descrição geral de como uma expressão artística é concebida e entregue. O graffiti e a arte de rua são normalmente como uma forma de ocupação em si, ou seja, o suporte ocupado pela obra é normalmente deliberadamente não permitido. (A arte de rua de Banksy é um exemplo famoso.) Fora da arte visual, o uso especial mais claro de formas particulares de ocupação certamente ocorre no campo do teatro e da performance. Mas a questão da performance rapidamente se torna complicada.

Os ateliês de ocupação ensinam ou trabalham em oficinas técnicas de performance de vários tipos – por exemplo, dança, comédia e circo. O circo é especialmente agradável à cultura de ocupação, uma vez que é física, material e uma arte de performance historicamente nômade e antiga. Ocasionalmente, espaços livres ocupados hospedaram conjuntos teatrais, como o Teatergruppen Solvognen ou "Chariot of the Sun" (1972-83 FNsolv), que foi integrado à Christiania em Copenhague, ou Volxtheater Favoriten, e seu crescimento superou o Publixtheatre Caravan (1994 - em diante) FNvolx, um projeto itinerante baseado na ocupação legalizada Ernst Kirchweger Haus (EKH) em Viena. Ambos os grupos fazem (ou fizeram) um trabalho fortemente político, também ações e demonstrações públicas extra-legais. Ambos cresceram e trabalharam em ocupações.

Mais amplamente, os espaços extra-legais estão continuamente envolvidos em atividades de performáticas, desde a execução de táticas de ação de rua e de defesa de ocupações – performance frente à polícia e à mídia – até o dia-a-dia. Os membros de ocupações e seus convidados se apresentam ou posam para fotografias e

vídeos que encenam a imagem pública da ocupação que são apresentados no website da ocupação ou na mídia social. Algumas dessas apresentações podem ser dramáticas e espetaculares, como os *lockdowns* [acorrentamentos] acrobáticos em Can Masdeu durante a tentativa de despejo de 2002. Os acorrentamentos em defesa do ABC No Rio em Nova York no final dos anos 90 tornou-se um elemento de uma escultura pintada por Seth Tobocman que retrata um manifestante sentado, seu pescoço preso a um prédio com um cadeado de bicicleta, sendo abordado por um policial (Moore, 1998).



Mural em Can Masdeu, Barcelona, 2012. Esta *okupa* é um antigo hospital com extensos jardins tanto para o uso da comunidade de ocupantes como para a vizinhança..

### Festival de Cinema Ocupante

Em dois filmes, o desempenho em defesa das ocupações é destacado, proporcionando uma parte importante do valor do filme em termos de entretenimento. O documentário, "Laboratorio 3. Ocupando el vacío" (2007) registra uma performance de ocupantes que aparece nas janelas do prédio no bairro Lavapiés de Madri. Essa apresentação pública é uma versão dramática das *Facadenaustellungen* (exposições de fachada) das praças de Berlim.

"Okupa, crónica de una lucha social" (Octavio Royo, 1996) começa com uma longa cena de exibição de fogos de artifício – um episódio simbólico de um anarquista lançando uma bomba – que acompanhou a acusação policial que despejou o Cine Princesa em Barcelona. Ambos os filmes utilizam linguagens cinematográficas bastante óbvias, embora possuam uma dupla função enquanto evento de demonstração pública ou defesa de despejo, respectivamente. Acho (certamente em "Laboratorio") que os atores estavam cientes das filmagens e se apresentaram com atenção às exigências fílmicas do pessoal da câmara.

"Dada Changed My Life" (Daniel Martinez e Olga Mazurkiewicz, 2003; Martinez, URL) documenta de forma semi-ficcional a ação da ocupação de arte que salvou o histórico Cabaré Voltaire em Zurique. Essa ação foi um exemplo claro do que Hans Pruijt chama de "ocupação conservadora" (Pruijt, 2013), uma ocupação de curto prazo que se destinava especificamente a salvar um edifício com significado cultural histórico. Planos haviam sido feitos para o local de nascimento do movimento Dada europeu em 1916 ser renovado em um showroom corporativo. Hoje é um museu dedicado ao movimento Dada. FNisrael O artista performático Mark Divo, que realizou inúmeros trabalhos com e em lugares ocupados, esteve envolvido na ação Cabaret Voltaire. O filme é atípico entre documentários de ocupação, pois tece uma espécie de história fora do evento, incluindo filmagens da ocupação, eventos teatrais encenados ali, e conversas imaginárias com os antigos dadaístas.

## Os Novas Formas

As fotografias publicadas na web podem ser utilizadas pela polícia para identificar membros de ocupação e ativistas. Apesar dessa preocupação urgente com a segurança pessoal, os ocupantes representam continuamente sua luta através de fotografias de vídeo, zines e postagens na web, tweets e mídia social. As ocupações existem poderosamente no espaço midiático, e todos no movimento estão envolvidos nessa produção simbólica como performers ou "extras".

Curiosamente, um pequeno vídeo produzido em Amsterdã em 1994 chamado "Zwarte kat" (gato preto) demonstra essa apresentação totalizante da ocupação como espetáculo e objeto de pesquisa. O vídeo, um tipo de docu-drama, pretende mostrar a abertura de um museu de ocupação, o "kraakmuseum Zwarte Kat". Uma entrevistadora de rádio para a Rádio Vrije Keijser (uma rádio pirata em outra ocupação) faz uma visita pelo prédio. A entrevistadora se encontra e conversa com um radialista da Rádio Sirene que lhe mostra o local. Segue-se um desfile de moda, e, em fim, o prédio é despejado pela polícia, encenada pelos próprios ocupantes. (O despejo real de Zwarte Kat se seguiu um mês depois.) As ações de rádio piratas de baixa potência que aparecem em destaque no "Zwarte kat" foram as precursoras dos hacklabs que mais tarde divulgaram informações das ocupações para a internet (Maxigas, in Moore & Smart, 2015). O vídeo hoje se encontra em uma coleção especial do Staatsarchief do Instituto de História Social, a forma final em arquivo do imaginado "kraakmuseum" ("Zwarte kat", 1994).

## Espaço Midiático

O espaço público mediático é bastante recente e está em mutação contínua. Desde as câmeras de vídeo de consumo nos anos 70 até a Internet corporatizada do século 21, estes fóruns públicos estão sendo efetivamente utilizados por movimentos sociais e por artistas. Os artistas desempenharam um papel importante no desenvolvimento dessa infosfera (Greene, 2004), liderando o caminho à medida que os consumidores se tornaram produtores.

A conectividade e a exposição que o espaço midiático proporciona tem sido indispensável para novas formas de ativismo artístico, e meios táticos intimamente associados ao movimento de justiça global. Os centros

sociais autônomos ocupados nas grandes cidades foram os principais nós na organização de manifestações contra as reuniões ministeriais europeias para fazer novos acordos de livre comércio durante o final dos anos 90 e início dos anos 2000, o chamado movimento alterglobalização ou justiça global FN56a. Durante esses anos, artistas ativistas desenvolveram adereços e estratégias para essas manifestações, muitas vezes trabalhando dentro dos centros sociais autônomos que também hospedavam os viajantes. Alguns desses adereços foram incluídos na marcante exposição os Intervencionistas (Thompson e Sholette, 2004). Os artistas da mídia tática se juntaram com entusiasmo aos movimentos reanimados de 2011. Uma discussão sobre essas novas formas de cultura emergentes e muito especificamente constituídas em relação às ocupações descarrilharia os objetivos mais amplos deste ensaio. Os leitores interessados podem olhar o texto de Benjamin Shepard (por exemplo, Shepard, 2012), Nato Thompson e Geert Lovink para obter insights sobre este movimento de arte política. (Para Nova Iorque, ver McKee, 2017).

### **Squatter TV Sitcom**

A antropóloga Nazima Kadir se uniu à artista Maria Pask para produzir uma série televisiva cômica baseada na pesquisa de Kadir. Eles foram comissionados pela Casco, uma instituição holandesa de design. “Our Autonomous Life?” [Nossa Vida Autônoma?] (2011) explora as realidades da co-vivência – vida cooperativa ou comunitária – como é vivida nas ocupações. A “Vida” foi um tipo de performance mais sofisticada em torno das questões de ocupações e da vida em ocupações, realizada por artistas dentro da instituição de arte em consulta com os membros de ocupações e em resposta à lei holandesa de 2010 contra ocupações. FNnaz O trabalho foi produzido e apresentado no contexto de uma série de projetos e exposições que constituíram uma ampla investigação sobre as condições contemporâneas da vida doméstica a partir de uma perspectiva feminina, intitulada “Grand Domestic Revolution” [Grande Revolução Doméstica]. O projeto GDR foi apresentado como parte de um conjunto de projetos de arte holandesa na feira de arte ARCO em Madri, uma rara apresentação pública de um aspecto central do movimento de ocupação em um local *mainstream* de arte global.

### **Conversando com a CIA**

Em 2008, em uma palestra na Universidade de Yale, argumentei que a ocupação era congruente com a exposição organizada em grande escala por artistas. Esta forma de auto-organização tem sido uma característica constante do mundo da arte de Nova York, pelo menos desde 1913. Em um momento nos anos 80, a exposição organizada em grande escala por artistas se cruzou com o agachamento ideologicamente conduzido na forma do centro social autônomo nacionalista porto-riquenho Charas El Bohio. O que liga a ocupação e a mostra organizada pelos artistas? Em primeiro lugar, a questão da duração. O tempo de uma exposição de arte é sempre limitado, e são despendidos esforços consideráveis para montá-la. As ações de ocupação, também, são geralmente curtas em comparação com a permanência legal a longo prazo em um edifício. A exposição organizada pelo artista, como a ocupação, é uma esfera social que funciona de maneira diferente da galeria de vendas ou do museu de arquivamento. Ao invés de clientes, patronos, curadores institucionais e espectadores, encontram-se os artistas, ativistas e provavelmente mais do “verdadeiro público” além do mundo da arte. Artistas envolvidos com ocupações trazem suas habilidades de navegação em economias alternativas – e muitas vezes suas habilidades de classe média para lidar com burocracias e senhorios. Centros sociais autônomos ocupados com motivações ideológicas podem ser vistos continuamente operando eventos públicos organizados de forma criativa FNyale.



# SQUATTING EUROPE SEMINAR



Design do seminário do grupo de pesquisa do Squatting Europe Collective [Coletivo Europeu de Ocupação](SqEK) em Copenhague, 2011.

Essa palestra de 2008 foi para mim o começo de um argumento a favor da ocupação como arte, como uma parte cada vez mais intrínseca do trabalho dos artistas no novo século. Que isto seja verdade está implícito na estranha história do grupo francês UX (para o Urban eXperiment). O trabalho deles prossegue através de uma ocupação extra-legal sub-reptícia. UX faz trabalhos pro bono anônimos de serviço público em uma escala impressionantemente grande. O cinema underground é o mais excitante e, de fato, reitera uma forma de "prosumer" criativamente motivado, organizando-se dentro de ocupações e centros sociais. Mas o trabalho de conserto do relógio é simplesmente esquisito. (Lackman, 2009; Kunstmann, 2008) Não é uma ocupação, não é uma ocupação artística, mas um parente próximo. Chame-o de tio louco no sótão enquanto todos estão levando uma vida mais ou menos normal lá embaixo. Quando soube do trabalho deles, pensei que a história era um embuste. No mínimo, a arte de UX é uma prática inovadora que os críticos ainda têm que situar dentro da compreensão da arte.

## Instituições monstruosas

Mais um domínio da história da arte normativa é o estudo de caso de instituições, seus surgimentos e posteriores desenvolvimentos. No caso de ocupações e centros sociais, essa é geralmente a história da institucionalização de situações extra-legais, e diz diretamente respeito a questões de política cultural e gestão cultural.

Em 2008, membros da rede espanhola Universidad Nómada [Universidade Nômada] abordaram a questão em um número multi-linguagem do web zine *transversal*. Em um texto introdutório às "Instituições Monstruosas", eles procuraram "tentar explorar até que ponto a 'forma de centro social' hoje indica o caminho para processos de abertura e renovação, produzindo, por exemplo, mecanismos inovadores para a enunciação (e intervenção) na galáxia do precariado; e ao mesmo tempo, e parcialmente entrelaçando-se com o acima exposto, a constituição de redes de auto-educação que estão se desenvolvendo na – e talvez resultem da? – crise do sistema universitário público europeu. Por fim, "Europa", não como um espaço naturalizado de intervenção política, mas como um processo constituinte; a produção desses protótipos mentais e mecanismos de enunciação e intervenção como um processo institucionalizado" (*Transversal*, 2008) FNmons .

A história institucional é entediante para acadêmicos, realmente, quando a teoria polivalente apenas gesticula e a pesquisa centrada em objetos é financiada. O mundo da arte também sofre com a ambigüidade calculada em torno das origens e operações de suas estruturas básicas. O surgimento de um modo de arte conceitual chamado "crítica institucional" pode mudar isso. (Eu digo "pode" porque escrever sobre a prática é uma dureza, mesmo obscurantista.) O enquadramento ou suporte de qualquer obra de arte sempre chama atenção para os artistas, mesmo enquanto obra em si mesma. Exemplos famosos de predecessores incluem várias imagens de Magritte, a galeria vazia, *La vide* de Yves Klein (1959), e o urinol como escultura de Marcel Duchamp/Elsa von Freytag Loringhoven (*Fountain* de 1917). Essas obras chamam atenção para o contexto de fazer e mostrar arte, não para a coisa em si. Os dois últimos foram feitos como críticas às instituições dentro das quais se encontram – a galeria comercial e a exposição organizada pelo artista, respectivamente.

## Prática Social

Mais recentemente, a questão de como estilizar a um lugar de exposição como um espaço social – um espaço para algum tipo de interação entre artista e espectador, ou para projetar um ambiente participativo ou uma seqüência de eventos – tornou-se proeminente como um modo de arte. O curador e crítico francês Nicolas Bourriaud chamou de "estética relacional" (Bourriaud, 1998). Nos EUA, isto está vindo a ser chamado de "prática social", e pode ser visto para continuar a tradição subvalorizada da arte comunitária (Goldbard, 2006). Numerosos programas educacionais especificamente dedicados a essa forma de fazer arte foram estabelecidos nos últimos anos. Tem havido certa competição disso no mundo da arte, porque os museus, com base na concepção de Bourriaud de forma, têm tentado mostrar uma arte de prática social livre de conteúdo político específico. Contra isto, Grant Kesser descreveu uma "arte dialógica" que funciona dentro da diferença social (Kesser, 2004). Mais recentemente, o Creative Time produziu um livro *Living as Form [Vivendo enquanto Forma]* que enfatiza os efeitos políticos da arte da prática social (Thompson, 2012). (Ver também trabalho posterior de Claire Bishop e Gregory Sholette). Ainda assim, não está claro como nenhuma dessas práticas se relaciona com as ocupações que se encontram fora da arte institucionalizada. Talvez, na medida em que inúmeros programas educacionais especificamente dedicados a essa forma de fazer arte foram estabelecidos nos últimos anos, e seus formandos estarão procurando coisas para fazer.

## Obter a legalização

Quero voltar à consideração da trajetória institucional demótica de lugares ocupados: Como algumas ocupações e centros sociais autônomos conseguem prolongar sua posse com o consentimento dos governantes. Como

alguns desses se tornaram importantes centros culturais e como eles se diferenciam dos centros culturais iniciados pelo governo ou pelo setor privado?

Para o centro social autônomo emergente, o lugar recém ocupado, existe uma espécie de grito de triunfo (frequentemente ecoado no site squat.net), e declarações de grandes intenções. Mais tarde, felizmente muito mais tarde, surgem os pedidos de solidariedade e a breve elegia para os despejados. Mas para a lenta marcha rumo à institucionalização, há pouca animação e, finalmente, nenhuma história muito visível. Não há poesia e não há canção, apenas o murmúrio lento das negociações burocráticas.

Sites para vários centros culturais - como Rote Fabrik em Zurique, W139 em Amsterdã, Rog em Ljubjana (despejado em 2020), etc. - trazem uma breve nota sobre as origens das ocupações desses lugares. Essas histórias chatas contêm os melhores argumentos para a utilidade social e cultural da prática de tomar espaços urbanos ociosos para usos públicos populares de curto prazo FNwhite. A história do processo de negociação inclui também as explicações específicas, justificações, modificações e compromissos - frequentemente contratos formais (Durán & Moore, 2015) que numerosos grupos autônomos fizeram com os governos e iniciativas privadas que tiveram poder em relação aos seus futuros. Esses relatos poderiam ajudar a normalizar o processo de legalização com outros governos menos cooperativos.

Mesmo quando exercem seu poder de despejo, os poderes do Estado e do mercado às vezes imitam as práticas e as bombas midiáticas das ocupações, e capitalizam regularmente os sucessos cultural dos ocupantes. A cidade de Amsterdã incluía ocupações e grandes edifícios ocupados em guias oficiais da cidade que retratavam a cidade como um ímã para a juventude europeia aventureira. [Owens, 2008] Investidores imobiliários em Madri mudaram artistas para vitrines de lojas vagas por breves períodos e a chamaram de "ocupação" [de Andrés, 2009; Vilaseca, 2010]. Um grupo arquitetônico em Copenhague roubou a forma e os slogans de um grupo de ocupação para um projeto temporário na beira mar FNask. O centro social autônomo Metelkova em Ljubjana reclamou amargamente por ser forçado, com truculência, para fora pelo novo museu de arte contemporânea que está sendo construído no local que ocuparam há anos por meio de uma grande variedade de atividades artísticas (Klub Gromka, et al., 2006; ver também Babic in Moore & Smart, eds., 2015).

## **"Nova Institucionalidade"**

Mas, como vimos, o centro de design Casco em Utrecht abraçou ideias vindas do movimento de ocupação sem obscurecer sua procedência. Essa é uma prática curatorial apropriada. Na Espanha, as instituições respondem ao movimento de ocupação na forma de centros sociais, embora indiretamente. O programa "Nova Institucionalidade" no Museu Reina Sofia em Madri (MNCARS) é uma "linha de trabalho [que] testa modelos de construção de novas formas de intermediação que podem romper com as dicotomias que tradicionalmente constroem o funcionamento das instituições museológicas" FNweb, Isso é colocado de forma bem vaga. Em uma entrevista, Jesus Carillo, diretor de programas culturais me disse: "esse novo projeto de institucionalidade é basicamente fornecer alternativas para produção cultural e consumo cultural distintas das neoliberais" FNint. Isso também é um tanto vago. Em tempos de austeridade, e com um governo político conservador, o MNCARS prevê cortes no orçamento que forçarão a instituição a depender como nunca antes de um financiamento privado, para que possam ser mais cautelosos.

# FOR SQUAT



Hillman Sign Center Cincinnati, Ohio 45231

Made in U.S.A.

839928  
03-6150-015

Sign produced by Reuben Kincaid, Chicago, in 2010. Reuben Kincaid is an invented persona; in this moment he is a real estate agent.

Uma das reuniões da Nova Institucionalidade em março de 2011 foi realizada em Málaga, no centro social autônomo Casa Invisível, há muito ocupado, que estava sob ameaça de despejo pelo prefeito conservador local. A intervenção da diretora do museu Reina Sofia ajudou a prevenir isso (Borja-Villel, 2011), e a preservar a Casa Invisível como um posto avançado de cultura populista independente sob um acordo de permissão de uso com a cidade.

Enquanto o projeto MNCARS "Nova Institucionalidade" tem se afastado do envolvimento direto com os centros sociais, Madri está cheia de centros ativos. Tabacalera, a maior, é legalizada, sendo explicitamente cultural em suas atividades. Ainda assim, o movimento dos 15M "indignados" tem fortes laços com a Tabacalera, e também com Casablanca (despejado no final de 2012), um centro ilegal que ficava a poucos quarteirões do MNCARS. O clima político das instituições federais virou à direita, pois, de modo que as perspectivas de cooperação local parecem ter diminuído. (Desde 2012, o governo espanhol moveu-se de volta para o centro-esquerda; MNCARS está buscando novas iniciativas sociais sob o nome de "Museo en Red" [Museu em Rede]).



Artista desconhecido, mural no pátio do Centro Social Okupado Autogestionado Casablanca, Madri (despejado em 2012), o mural incorpora uma foto da manifestação 15M na Puerta del Sol. ([15mpedia.org/wiki/CSOA\\_Casablanca](http://15mpedia.org/wiki/CSOA_Casablanca)).

# CODA

## Minha Ocupação Artística

O lugar mais óbvio para começar neste ensaio teria sido com as ocupações de arte auto-identificadas, ou seja, edifícios que são ocupados por artistas para fins explicitamente culturais. Em minhas pesquisas, no entanto, eu tento entender o movimento mais amplo de ocupações em vez de, desde o início, fixar-me nos artistas. Em parte, isso foi político. Devido à recepção relativamente amigável dada aos artistas ocupantes por algumas prefeituras, notavelmente em Amsterdã e Paris, o movimento de ocupação foi muitas vezes dividido. A divisão entre os "bons" membros de ocupações que podem ficar e os "maus" que são despejados criou animosidade e desconfiança FNsqektalk. É importante ter conversas contínuas para tentar preencher as lacunas entre a cultura artística e a cultura política que permitem que esses antagonismos cresçam.

No entanto, a ocupação artística é uma questão óbvia a ser investigada, e eu acrescento algumas referências a essa atividade como uma espécie de coda não analisada a esse trabalho. Em algumas cidades, a ocupação artística pode ser anômala. O centro social autônomo legalizado Tabacalera é incomum entre entidades similares em Madri. Em outras cidades, pode ser a única maneira de conseguir qualquer acordo com a cidade para um uso que dure mais do que algumas semanas. Como consequência desses acordos, as práticas normativas do mundo da arte acabaram entrando no mundo da ocupação artística. A Rue de Rivoli 59 em Paris é um estúdio aberto que nunca para e realiza vendas, com artistas em espaços mais ou menos minúsculos presentes durante as horas de funcionamento, conversando com amigos e sentados ao lado de seu trabalho a venda. É totalmente legal, com curadoria e banal. Também na longa ocupação de Berlim Tacheles (desde que foi despejada) o quintal se tornou uma feira ao ar livre de ateliês de artistas com muita atenção aos pequenos itens de venda para turistas. Em Paris, o 8º "Festival des Ouvertures Utiles" ("aberturas úteis"; a página deles no Facebook lista eventos em ocupações de Paris), foi muito parecido com outros festivais de arte de baixo orçamento organizados por artistas, exceto que foi "rotulado" como arte de ocupação. Enquanto o Rivoli 59 não tem nenhuma missão política ou compromissos discerníveis, os artistas de La Générale mantiveram e enfatizaram suas posições políticas ("La Générale," 2011).

Conheci os artistas na La Générale através de meu projeto de pesquisa "House Magic", uma investigação que começou como uma exposição de arte. Outras exposições de arte também tentaram lidar com a questão da ocupação. Por exemplo, a exposição "Now and Ten Years Ago" [Agora e Dez Anos Atrás] no Instituto KW de Arte Contemporânea, em Berlim em 2004, continha obras de arte feitas em, ou em relação às ocupações em Berlim, mas não eram de forma alguma um tema da exposição FNaw. "Arte Ocupa", algo chamado circo de arte, percorreu Lisboa, Paris (Rue de Rivoli 59) e Hamburgo (Gängeviertel) em 2010 FNartoc. Uma exposição em Moscou chamada "Arthouse Squat" [Forum da Ocupação Casa da Arte] fez parte da Bienal de Arte Contemporânea de Moscou 2011, embora não se tratasse de uma ocupação, mas de um uso permitido de espaço bruto não renovado por artistas de Moscou que incluía uma "exposição de comunidades artísticas". Embora na Christiania em Copenhague e na Gängeviertel em Hamburgo FNchris, as ocupações dos locais começaram em ou como exposições de arte (Bloom, 2007).

Felizmente para a vitalidade do mundo da arte independente e para a insistência dos movimentos sociais autônomos, arte + ocupações nunca termina, e continuará a originar quantidades misteriosas de X. Ao concluir a arrumação desse texto, vejo que a Temporary Autonomous Art gang [gangue de Arte Autônoma Temporária] (taaexhibitions.org) anunciou seu próximo show – um "festival de arte de acesso livre em um local ocupado" para 21 de outubro. Quem me dera poder ir....



Sara Renaud e BIBI, "Rosto gigante" feito de latas de comida etc., na frente de 59 Rivoli, Paris, ca. 2010.

## NOTAS

### FNbloc –

A internet alterou tremendamente os circuitos da mídia, e a mudança é mais completa a cada dia. Squat[dot]net, uma fonte indispensável de notícias de ocupações em todo o mundo, muito cedo já estava na internet. Meu projeto "House Magic: Bureau of Foreign Correspondence" (Casa da Magia: Escritório de Correspondência Estrangeira) tinha como objetivo quebrar a lacuna de conhecimento e levar a cultura de ocupação à atenção de um público anglófono. A internet tornou o projeto possível; os PDFs podem ser baixados e eu os imprimir como zines enquanto viajava por aí. Ainda assim, o consumidor de informação deve ser pró-ativo, buscando-a; não resta uma ampla consciência pública do movimento europeu que não seja manchada pela propaganda de propriedade privada. (Ver E. T. C. Dee, "A Produção

de Ocupantes como Demônios Folclóricos: Análise de um Pânico Moral que Facilitou a Criminalização das Ocupações na Holanda ", *Deviant Behavior*, 2016).

### **FNparc –**

A relação da arte com o crime é levantada pela artista novaiorquina performática Penny Arcade (Susana Ventura), que a deriva de sua experiência no meio criativo de Andy Warhol e Ronald Tavel, artistas homossexuais durante um período em que essa identidade sexual foi criminalizada.

### **FNocc –**

A ocupação durante os anos 60 foi uma técnica dos movimentos radicais e reformista nos EUA, e foi utilizada para reforçar as demandas por mudanças na lei ou na estrutura institucional. O líder do SDS Tom Hayden comparou o movimento Norte-americano de Ocupação com o movimento de Direitos Civis dos anos 60: "A lógica de uma ocupação, eu acho, é que se você se sente sem voz sobre uma questão candente de grande importância, e as instituições falharam com você, a única maneira de obter vantagem para sua voz é ocupar seu espaço para chamar sua atenção" (Democracy Now webcast, 13 de abril de 2012). Essa não é a lógica da ocupação, que é uma forma de expropriação popular, extraindo valor de uso de propriedades que estão sendo "armazenadas", ou seja, colocadas de lado até que seu valor de troca aumente.

### **FNcolab –**

Eu fiz parte do grupo de artistas Colab da década de 1970-80 em NYC, aqueles que alcançaram sucesso deixaram o grupo, e durante anos seus currículos na galeria não listaram atividades anteriores com o grupo. Cada vez mais, esse preconceito parece estar se dissolvendo. Os artistas de hoje estão gerenciando mais facilmente a presença do *mainstream* e o engajamento contínuo com seus coletivos. Também as galerias e instituições estão reconhecendo cada vez mais os coletivos como atores importantes na arte.

### **FNSqekcop –**

Tina Steiger conduziu a turnê SqEK em Copenhague em dezembro de 2011. Ela escreveu uma tese de mestrado, "Espaços de Autonomia em Copenhague e Madri" em 2011, comparando a Candy Factory [Fábrica de Doces] em Copenhague e a Tabacalera em Madri.

### **FNmal –**

Richter falou com a Hamburger Abendblatt em 2010 [ver referências, Hamburger], e novamente no rádio: "Maler Daniel Richter kritisiert Hamburgs Kulturpolitik", 24 de agosto de 2009 at [radio.de/dkultur/sendungen/fazit/1022549/](http://radio.de/dkultur/sendungen/fazit/1022549/) (acessado em Oct. '21). Na primavera de 2011, eu trabalhei com o artista americano-alemão Michel Chevalier para produzir uma divertida exposição no centro social autônomo ocupado Rote Flora. Ela foi chamada de "No Wave Squatter Punk (Anti) Art" [Não Wave (Anti) Arte Punk de Ocupação] (lembrada em [en.squat.net](http://en.squat.net); meu ensaio "Permanent Cultural Revolution" está em [sites.google.com/site/housemagicbfc](http://sites.google.com/site/housemagicbfc), acessado em 21 de outubro). A exposição incluiu a coda satírica de Michel para minha palestra, uma falsificação performática da posição 'pró-squa' de Richter – "3 de abril: Apresentação de Alan W. Moore; embrulho com 'pintura polit-kitsch como Daniel Richter' workshop (traga seus pincéis!)"



## **FNcs –**

Para o projeto de Hamburgo ver [park-fiction.net/](http://park-fiction.net/), e o filme de Margit Czenki, *Park Fiction: Desejos Deixarão a Casa e Irão para as Ruas* (1999).

## **[FN - Fly Archive] –**

Com a aquisição, em 2018, do "Fly Zine Archive": *A Chronicle of Punk, Queer, and Anarchist Counterculture* [Arquivo Fly Zine: Uma Crônica da Contracultura Punk, Queer, e Anarquista] (título de uma exposição de 2021), o Instituto de Arte de Minneapolis tornou-se o primeiro museu de arte do país a acrescentar um arquivo de zine a sua coleção permanente. Fly esteve intimamente envolvido com a cena dos ocupantes de Nova Iorque e com o Museu de Espaços Urbanos Recuperados (MoRUS).

## **FNsolv –**

Teatergruppen Solvognen ou "Chariot of the Sun" é documentado em um site por Nils Vest, o cineasta da Christiania: [vestfilm.dk/christiania/solvognen/chariotofthesun.html](http://vestfilm.dk/christiania/solvognen/chariotofthesun.html). Algumas de suas primeiras intervenções ativistas são significativas na história da atuação ativista, [Bloom, 2007] ligadas a ações semelhantes de inspiração Situacionista na Escandinávia. [Bolt & Jakobsen, 2011].

## **FNvolx –**

A história do Publixtheatre Caravan é contada em Brian Holmes, "Liar's Poker": *Representação de Política/Política de Representação*, *springerin 1/03* (2003; também em alemão), e também em Gerald Raunig *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, traduzido por Aileen Derieg (MIT Press, 2007), capítulo 8, "The Transversal Concatenation of the Publix TheatreCaravan": *Sobreposições Temporárias de Arte e Revolução*".

## **FNisrael –**

Curiosamente, o outro museu dedicado ao Dada foi fundado por um imigrante romeno para Israel que foi um participante original do Cabaré Voltaire de Zurique em 1916. O Museu Marcel Janco Dada está localizado em Ein Hod, Israel, um vilarejo abandonado por seus habitantes palestinos nas clareiras do final dos anos 40 e início dos anos 50. Trata-se de outro tipo de ocupação.

## **FN56a –**

Na seção internacional dos arquivos da 56a Infoshop em Londres (cerca de seis pés lineares), há ampla evidência de reuniões e eventos em centros sociais autônomos organizando manifestações durante as reuniões ministeriais em diferentes cidades europeias durante os anos 90 e 2000.

## **FNnaz –**

O produtor foi o Escritório Casco de Arte, Design e Teoria em Utrecht. (É uma escola de arte, na Casco.art.) O site da Casco sobre o programa de TV – [cascoprojects.org/?entryid=485](http://cascoprojects.org/?entryid=485), e a descrição do processo de fabricação do sitcom – [ourautonomouslife.info/the-process](http://ourautonomouslife.info/the-process) foram desmontados. Para um resumo disso, veja o post do blog de 2020 em: [theoctoberanthropologist.com/portfolio/our\\_autonomous\\_life\\_sitcom/](http://theoctoberanthropologist.com/portfolio/our_autonomous_life_sitcom/) (acessado em 21 de outubro).

## **FNyale –**

"Almoço gratuito no Hacienda", palestra inédita na Galeria de Arte da Universidade de Yale, 3 de outubro de 2008 como parte do simpósio Richard Brown Baker. Brown, de fato, trabalhou para a CIA.

## **FNmons –**

Esse subtítulo vem da edição "Monster Institutions" da webzine Transversal (Transversal, 2008), publicada pelo European Institute for Progressive Cultural policy at eipcp.ne. Eu me apropriei do título e de algumas ideias para um breve texto, "Instituições Monstruosas": Centros sociais autônomos Ocupados na Europa", proferido como palestra na College Art Association e Creative Time Summit em 2011 (vídeo desmontado).

## **FNwhite –**

O Witboek Kraken (2009; "Livro Branco das Ocupações") tentou evitar a iminente lei anti-ocupações na Holanda. O volume está em holandês - witboekkraken.nl (acessado em 21 de outubro de 2009), e responde à propaganda enganosa anti-ocupações publicada como um "Livro Negro". Faixas e cartazes foram colocados em instalações culturais nos arredores de Amsterdã apontando seus antecedentes no movimento de ocupações, "Made Possible by Squatting" [Tornado possível pelas Ocupações] (em holandês). O slogan foi adaptado por um grupo londrino para uma exposição de 2013 em um espaço ocupado.

## **[FN - Protocolo de Nápoles]**

A cidade de Nápoles concebeu um protocolo para a ocupação de prédios vagos em 2016. "A Resolução 446/2016 é importante porque reconhece o valor social da experiência de viver em espaços ocupados e não apenas o valor econômico dos imóveis". O protocolo de Nápoles estava sendo estudado por um grupo dentro do centro social autônomo Ingovernable em Madri quando o centro foi despejado em 2019. (Ver [wiki.p2pfoundation.net/Naples\\_Council\\_Resolucao\\_de\\_2016\\_sobre\\_Occupied\\_Buildings\\_as\\_Common\\_Goods](http://wiki.p2pfoundation.net/Naples_Council_Resolucao_de_2016_sobre_Occupied_Buildings_as_Common_Goods), acessada em 21 de outubro).

## **FNask –**

Tenho essa história de Ask Katzeff, um pesquisador da SQEK em Copenhague. Veja também "Escola de Paredes e Espaços, Copenhague", em "House Magic" #1, 2009.

## **FNweb –**

Um texto do diretor do museu, Manuel Borja-Villel, "Hacia una nueva institucionalidad", aparece na publicação da casa do museu Carta nº 2, outono primavera de 2011. Com o tempo, a iniciativa se transformou em Museo en Red, [museoreinasofia.es/pt/museo-red](http://museoreinasofia.es/pt/museo-red) (acessado em 21 de outubro de 2011). MNCARS é parte de uma rede de museus relacionada a toda a UE, L'Internationale ([internationaleonline.org](http://internationaleonline.org)).

## **FNint –**

Entrevista com Jesús Carillo, novembro de 2011. Ele também mencionou sua intenção de iniciar uma fundação para financiar projetos políticos fora do museu (Fundación de los Comunes, [fundaciondeloscomunes.net](http://fundaciondeloscomunes.net)). Desde então, Carillo deixou o museu. Ainda assim, as extensões pseudopodicas do MNCARS continuaram a avançar cautelosamente

em direção aos movimentos sociais. (Ver Jesús Carrillo, "instituições conspiratórias?". [2017] no "glossário de conhecimento comum", /glossary.mg-lj.si; e Wrong Wrong No. 14, n.d., wrongwrong.net)

### **FNsqektalk –**

A divisão entre ocupantes políticos e artistas foi discutida conversalmente em cada reunião da SqEK, e referenciada em vários documentos.

### **FNaw –**

Embora não houvesse catálogo para a exposição, o curador Axel Wieder me mostrou imagens das obras dessa exposição em Berlim em 2005.

### **FNartoc –**

O projeto de Carlos Henrich foi documentado com um catálogo em [arte-ocupa.vipulamati.org/postais.html](http://arte-ocupa.vipulamati.org/postais.html). (Este site é muito reduzido mas dá seu saltos, acessado em 21 de outubro.) Um dos locais para sua exposição foi em Lisboa, na Galeria Zé Dos Bois (ZDB), que eu visitei. Não era uma ocupação, mas um velho palácio em ruínas que os artistas obtiveram permissão para usar em troca de uma renovação a partir de reaproveitamento de materiais abandonados. Era um importante centro de arte contemporânea da cidade (entrevista com Natxo Checa, diretor adjunto de artes visuais, Galerie Zé Dos Bois [ZD]), Lisboa, 2012).

### **FNmos –**

O site da exposição Art Squat de Moscou estava em [arthouse-sf.com/pt/](http://arthouse-sf.com/pt/) (desmontado). Muitas surpresas nos aguardam nessa linha de pesquisa. Ao verificar essa URL, tomei conhecimento de "Detsky Sad (Kindergarten), a lendária coleção de arte de Moscou" dos anos 80.

### **FNchris –**

Entrevista com Christina Eberling na Gängeviertel, 2009.

## **Referências**

Banks, Abby, *Punk House* (Abrams, 2007), photos by Banks, introduction by Thurston Moore

Bey, Hakim, *T.A.Z: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (Autonomedia, NY, 2003)

Blanchard, Luc, URL – "1985 - Le squatt de la rue des Caves," [luc.blanchard.free.fr/1985.htm](http://luc.blanchard.free.fr/1985.htm) (accessed Oct. '21).

Bloom, Brett, "A Magical Land of Roving Santa Claus Armies, Pirated Energy Drinks and a Giant Squatted Urban Village: Political Art Activities in Denmark," in Josh MacPhee and Erik Reuland, eds.

*Realizing the Impossible: Art Against Authority* (AK Press, 2007)

Bolt, Mikkel, & Jakob Jakobsen, eds., *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Nebula & Autonomedia, 2011)

Borja-Villel, Manuel, "Hacia una nueva institucionalidad," in la revista *Carta* nº2, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011; this number contains other articles on social centers

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle* (1998); *Relational Aesthetics* (2002)

Castrucci, Andrew ed., "Your House Is Mine" (Bullet Space, NY, 1991)

Castrucci, Andrew ed., "The Perfect Crime" exhibition catalogue 25<sup>th</sup> anniversary (Bullet Space, NY, 2010)

CrimethInc. Ex-Workers Collective, *Days of War, Nights of Love* (2001).

de Andrés, Ana Méndez, "There goes Ballesta street," online at [observatoriometropolitano.org](http://observatoriometropolitano.org); from Keg de Souza and Zanny Begg, eds., *There Goes the Neighbourhood: Redfern and the Politics of Urban Space* (Melbourne, 2009), online at [theregoestheneighbourhood.org/TGTN-eBook.pdf](http://theregoestheneighbourhood.org/TGTN-eBook.pdf) (accessed Oct. '21)

Democracia, "Sin Estado" project, [democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/](http://democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/)

Durán, Gloria G. and Alan W. Moore, "La Tabacalera of Lavapiés: A Social Experiment or a Work of Art?", *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, [field-journal.com](http://field-journal.com), No. 2, 2015

Fairey, Shepard, "Street Art and Politics in Copenhagen," 2011, at [huffpost.com/entry/street-art-and-politics-i\\_b\\_926802](http://huffpost.com/entry/street-art-and-politics-i_b_926802) (accessed Oct. '21), and [ObeyGiant.com](http://ObeyGiant.com), Fairey's website

Ferrell, Jeff, *Tearing Down the Streets* (Palgrave/Macmillan/St. Martin's, 2001)

Ferrell, Jeff, and Keith Hayward, eds., *Cultural Criminology: Theories of Crime* (Ashgate, 2011)

Frank, Thomas, *The Conquest of Cool* (University of Chicago, 1997)

Goldbard, Arlene, *New Creative Community: The Art of Cultural Development* (New Village Press, Oakland, CA, 2006)

Rachel Greene, *Internet Art* (Thames & Hudson World of Art, 2004)

Greenwald, Dara, "Tactical Tourist" (15:00; 2008); [vimeo.com/33695985](http://vimeo.com/33695985) (accessed Oct. '21)

Greenwald, Dara & Josh MacPhee, eds., *Signs of Change: Social Movement Cultures, 1960s to Now* (Exit Art & AK Press, 2010)

Gross, Alex, *The Untold Sixties: When Hope Was Born* (2009)

*Hamburger Abendblatt* (no author), “Maler Daniel Richter kritisiert Hamburger Kulturpolitik scharf” in May 10, 2010; [abendblatt.de/kultur-live/article1652295/Maler-Daniel-Richter-kritisiert-Hamburger-Kulturpolitik-scharf.html](http://abendblatt.de/kultur-live/article1652295/Maler-Daniel-Richter-kritisiert-Hamburger-Kulturpolitik-scharf.html) (log-in required, Oct. '21)

Hardt, Michael & Antonio Negri, *Empire* (2000)

Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (1979)

“House Magic” annual, 2009-2016; PDFs at [sites.google.com/site/housemagicbfc/about](http://sites.google.com/site/housemagicbfc/about), and [otherforms.net/house-magic/](http://otherforms.net/house-magic/) (accessed Oct. '21)

Invisible Committee, “The Coming Insurrection” (in French as Comité invisible, “L’insurrection qui vient,” La Fabrique, 2007)

Kadir, Nazima, *The Autonomous Life? Paradoxes of Hierarchy and Authority in the Squatters Movement in Amsterdam* (Manchester University Press, 2016)

Kantor, Istvan, ed., *Rivington School: New York 80s Underground* (2016)

Kempton, Richard, *Provo: Amsterdam’s Anarchist Revolt* (Autonomedia, 2007)

Kester, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004)

Klub Gromka collective & The AKC Metelkova mesto Forum, “Metelkova, Ljubljana: Cultural exception falls from grace,” *Mute Magazine*, June 2006; at [metamute.org/editorial/articles/metelkova-ljubljana-cultural-exception-falls-grace#](http://metamute.org/editorial/articles/metelkova-ljubljana-cultural-exception-falls-grace#) (accessed Oct. '21); see also [Babic in Moore & Smart, 2015]

Kunstmann, Lazar, *La Culture en clandestins. L’UX* (Hazan, Paris, 2008)

Lackman, Jon, review of *La Culture en clandestins. L’UX* by “Lazar Kunstmann”, May 2009, at [thesecondpass.com/?p=1376](http://thesecondpass.com/?p=1376), 2009 (accessed Oct. '21)

La Générale, "Paris: with the Artists of La Générale en Manufacture on the Terrace," interview in "House Magic" no. 3, 2011; online at [sites.google.com/site/housemagicbfc/](https://sites.google.com/site/housemagicbfc/) (accessed Oct. '21)

Lewisohn, Cedar, *Street Art: The Graffiti Revolution* (Tate Modern, 2008)

Martinez, Daniel's website for the film "Dada Changed My Life" was at [geocities.ws/dada1391/dada\\_changed\\_my\\_life\\_1391.html](http://geocities.ws/dada1391/dada_changed_my_life_1391.html) (demounted)

Maxigas, "Hacklabs and Squats: Engineering Counter-Culture in Autonomous Spaces," in Moore & Smart, eds., *Making Room* (2015)

McKee, Yates, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (2017)

Miller, Timothy S., *The 60s Communes: Hippies and Beyond* (Syracuse University Press, NY, 1999)

Moore, Alan W., and Marc Miller, eds., *ABC No Rio: Story of a Lower East Side Art Gallery* (Collaborative Projects, NY, 1985). See also Miller's website at: [98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-the-book](http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-the-book), which has most of the texts and images of the printed book.

Moore, A.W., with James Cornwell, "Local History: The Battle for Bohemia in the East Village" in Julie Ault, ed., *Alternative Art New York, 1965-1985* (University of Minnesota Press, 2002)

Moore, A.W., "Political Economy as Subject and Form in Contemporary Art," *Review of Radical Political Economics* (special issue on the political economy of art), Fall 2004, vol. 36, no. 4

Moore, A.W., "Crosstown Traffic: Soho, East Village and Downtown New York," in Stefan Kalmár & Daniel Pies, eds., *Be Nice Share Everything Have Fun* (Munich Kunstverein, 2010)

Moore, A.W., Alan Smart, eds., *Making Room: Cultural Production in Occupied Spaces* (Journal of Aesthetics & Protest/Other Forms, 2015); PDF online at [joaap.org/press/makingroom.htm](http://joaap.org/press/makingroom.htm)

Moore, A.W., *Occupation Culture: Art, Squatting and the City from Below* (Minor Compositions/Autonomea, 2015)

Moore, A.W., "ABC No Rio as an Anarchist Space," chapter in Tom Goyens, ed., *Radical Gotham: Anarchism in New York City from Schwab's Saloon to Occupy Wall Street* (University of Illinois Press, 2017)

Murger, Henri, *Scènes de la vie de bohème* (1851)

Needham, Alex, “Antony Gormley: don't criminalise squatting,” by Alex Needham, *Guardian*, January 31, 2011, at: [guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/31/antony-gormley-dont-criminalise-squatting](http://guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/31/antony-gormley-dont-criminalise-squatting) (accessed Oct. '21)

Owens, Lynn, “From tourists to anti-tourists to tourist attraction: The transformation of a social movement.” *Social Movement Studies* 7(1), 2008

Owens, Linus, Ask Katzeff, Elisabeth Lorenzi, Baptiste Colin, “Home in the Movement: Constructing an Oppositional Identity through Activist Travel,” unpublished manuscript

Patterson, Clayton, Joe Flood, Alan Moore, Howard Seligman, editors, *Resistance: A Social and Political History of the Lower East Side* (Seven Stories Press, NY, 2007)

Proll, Astrid, *Goodbye to London: Radical Art & Policis in the '70s* (Hatje Cantz, 2010); essays also in German.

Pruijt, Hans, 2004, “Okupar en Europa”, in: Miguel Martínez Lopez and Ramón Adell (eds) *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales* (Madrid, La Catarata, 2004)

Pruijt, H., “The Logic of Urban Squatting,” *International Journal of Urban and Regional Research* 37(1), 19-45, 2013. See [hanspruijt.com](http://hanspruijt.com); PDF at [repub.eur.nl/pub/25656](http://repub.eur.nl/pub/25656) (accessed Oct. '21)

Rosler, Martha, “Culture Class: Art, Creativity, Urbanism” in three parts in *E-Flux journal*; part 1, “Art and Urbanism” in issue 21, December 2010; part 2, “Creativity and Its Discontents” in issue 23, March 2011; and part 3, in issue 25, May 2011; published as *Culture Class* (Sternberg Press, 2013)

Roszak, Theodore, *The Making of A Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1969)

Schneider, Nathan, *Thank You, Anarchy Notes from the Occupy Apocalypse* (2013)

Shepard, Ben, ed., *A Museum of Reclaimed Urban Space Opening – A Moment's Catalog* (Journal of Aesthetics & Protest, December 8, 2012)

Sholette, Gregory, and Chloë Bass, eds., *Art as Social Action: An Introduction to the Principles and Practices of Teaching Social Practice Art* (Allworth Press, 2018)

SqEK (Squatting Everywhere Kollektiv), eds., *Fighting for Spaces, Fighting for Our Lives: Squatting Movements Today* (Edition Assemblage, Münster, DE, 2018)

Stahel, Thomas, *Wo-Wo-Wonige! Stadt- und wohnpolitische Bewegungen in Zürich nach 1968* (Paranoia City-Verlag, Zürich, 2006)

Starecheski, Amy, *Ours to Lose: When Squatters Became Homeowners in New York City* (2016)

Thompson, Nato, and Gregory Sholette, eds., *The Interventionists: A Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life* (MIT, 2004)

Thörn, Håkan, Cathrin Wasshede and Tomas Nilson, eds., *Christiania: Space for Urban Alternatives? 1971-2011* (University of Gothenburg, Sweden, 2012)

Tobocman, Seth, *War in the Neighborhood: A Graphic Novel* (Autonomedia, NY, 1999)

*Transversal*, multilingual webjournal, "Monster Institutions" issue, 2008 at [eipcp.net/transversal/0508](http://eipcp.net/transversal/0508)

Vilaseca, Stephen Luis, "The TriBall Case: 'Okupación Creativa ¡Ya!' vs. Okupa Hacktivismo" in *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 14, 2010

Vilaseca, Stephen Luis, *Barcelonan Okupas: Squatter Power!* (Rowman & Littlefield, 2013)

Virno, Paolo, "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus," in Paolo Virno and Michael Hardt, eds., *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (1996)

Waalwijk, Aja, "On Nomads and Festivals in Free Space," *House Magic #4* (Madrid, 2012)

Willener, Alfred, *Action-Image of Society: On Cultural Politicization* (1968)

"Zwarte kat," 1994, anonymous video in the in the Staatsarchief, archive of the squatters' movement, International Institute of Social History; finding aid description at [iisg.nl/staatsarchief/videocollecties/dvd.php#zwartekat](http://iisg.nl/staatsarchief/videocollecties/dvd.php#zwartekat) (accessed Oct. '21)



## Sobre o autor

**Alan W. Moore** trabalhou como crítico, artista e organizador em Nova York durante 30 anos. Trabalhou com o grupo de artistas Colab e co-dirigiu o ABC No Rio e o Clube de Vídeo MWF. Doutorou-se em História da Arte pela CUNY em 2000, e publicou em "Art Gangs" em 2011. Começou a estudar ocupações na Europa em 2009, publicando o zine "House Magic"(2009-16), co-editou "Making Room": Cultural Production in Occupied Spaces", e escreveu "Occupation Culture"(ambos em 2015). Em 2022 publicou "Art Worker", um livro de memórias. Vive em Madrid, e blogues em "Occupations & Properties" e "Art Gangs".

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1982-7230>

## Sobre o tradutor

**Henrique Piccinato Xavier** é doutor e mestre em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), é bacharel em artes visuais pela mesma Universidade. Dedicou-se a projetos, principalmente, na interface e mistura entre filosofia, artes visuais, literatura e política. Atualmente, desenvolve extensas pesquisas sobre as obras de Marilena Chaui, James Joyce e Carlos Fajardo, estando em fase de finalização de livros sobre as três respectivas obras. Na área de tradução, é o organizador e um dos dezoito participantes de uma nova tradução coletiva de Ulisses de James Joyce (Ino prelo, Ateliê Editorial, 2022). É professor e também atua com curadoria.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7325-0252>

Recebido em: 04-05-2022

## Como citar

Moore, Alan W; Xavier, Henrique (2022). Arte + ocupações = X. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 345-383, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-6511>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.



# Formas provisórias de conjurar o passado. Ruínas e intervenções artísticas na Villa San Luis em Las Condes

Provisional forms of conjuring the past. Ruins and artistic interventions in Villa San Luis of Las Condes

CARLA PINOCHET COBOS

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

CONSTANZA TOBAR TAPIA

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

PATRICIA ANDREA SOTO OSSES (TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## RESUMO

Este artigo contribui para a discussão sobre o conceito de ruína, tomando como estudo de caso os restos da Villa San Luis, no distrito de Las Condes (Santiago do Chile). No contexto do cenário de disputas patrimoniais e imobiliárias enfrentadas por este projeto habitacional emblemático promovido pelo governo socialista de Salvador Allende, observamos os modos nos quais a ruína representa uma ruptura sensorial na suposta continuidade espacial/temporal da cidade, e analisamos um conjunto de estratégias artísticas em torno deste marco que - através de recursos visuais sugestivos e abertos - devolvem visibilidade e memória a um espaço ameaçado pelo implacável avanço da cidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Ruínas urbanas, patrimônio, projeto socialista, intervenção artística, iminência.

## ABSTRACT

The article contributes to the discussion about the concept of ruin, taking as a case of analysis the vestiges of Villa San Luis, in the commune of Las Condes (Santiago of Chile). Under the current scenario of heritage and property disputes faced by this iconic housing project promoted by the socialist government of Salvador Allende, we observe the ways in which the ruin represents a sensory rupture in the supposed space/time continuity of the city, and we analyze a set of artistic strategies around this milestone that -through suggestive and open visual resources- return visibility and memory to a space threatened by the relentless advance of the city.

## KEYWORDS

Urban ruins, heritage, socialist project, artistic intervention, imminence.

## Introdução

Durante a última década, os vestígios urbanos do projecto socialista do Presidente Salvador Allende na cidade de Santiago sofreram transformações significativas. Duas breves imagens ilustram estas conversões: em 2010, no coração do centro histórico, é reinaugurado o Centro Cultural GAM sobre o que foi outrora a UNCTAD, um edifício que o governo da Unidad Popular construiu para albergar a Terceira Conferência Mundial sobre Comércio e Desenvolvimento das Nações Unidas em 1972, e que após o golpe de estado se tornou a sede dos Poderes Executivo e Legislativo do governo militar. Por outro lado, em 2016, após quarenta anos de abandono, o chamado "Elefante Branco" da comuna de Pedro Aguirre Cerda - um projeto emblemático de um "Hospital do Trabalhador" cujas obras foram iniciadas pela administração socialista - tornou-se finalmente o Núcleo Ochagavía, um centro privado de armazenamento industrial. Mesmo na sua remodelação e novos usos, estes marcos arquitetônicos nos são apresentados como testemunhas obstinadas de uma forma de imaginar a cidade que foi violentamente interrompida pela ditadura civil-militar que a sucedeu no poder. É um projecto urbano que, materializado principalmente através da Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), promoveu a construção de novos edifícios, a modificação de projetos em curso e a remodelação de espaço<sup>1</sup>, instalando um horizonte de valores no planejamento urbano marcado pela igualdade de acesso e pelo direito à cidade.

De que forma a história está inscrita nos edifícios da cidade? O que resta dos projetos urbanos que uma sociedade deixa para trás para construir novas narrativas e novas instalações? Até que ponto as utopias sociais sobrevivem, mesmo em seus resíduos recondicionados? Neste artigo, queremos abordar o desenvolvimento histórico deste conjunto de iniciativas do projeto socialista, focalizando um capítulo particularmente contestado de sua história residual: a Villa Ministro Carlos Cortés, mais conhecida como Villa San Luis, localizada no distrito de Las Condes. Partindo da dimensão sensível de uma série de intervenções artísticas recentes, examinaremos suas coordenadas sociopolíticas particulares como um nó no qual convergem vários interesses concorrentes.

Desta forma, com disputas legais e declarações patrimoniais como pano de fundo, nossa análise busca elaborar uma reflexão sobre os modos como a memória subsiste no espaço urbano, e o papel singular que as ruínas desempenham ao nos lembrar, com sua materialidade impertinente, de outras possíveis narrativas que a história soterrou.

## Breve histórico de um projeto interrompido

Um dos carros chefe do projeto socialista de Salvador Allende em termos de planejamento urbano foi sua política habitacional, com a qual ele pretendia oferecer uma solução para o problema de moradia que afligia uma parte importante da população conhecida como "os sem casa" (Raposo, 2001; Montealegre, 2010). A centralidade e urgência desta tarefa, anunciada desde a própria campanha presidencial (Unidad Popular, 1970), respondeu à convicção de desarticular a histórica segregação social da cidade e favorecer a participação dos setores populares no desenho do planejamento urbano, particularmente dos espaços que habitariam no futuro (Gross, 1991; Raposo & Valencia, 2009; Montealegre, 2010). Entre essas iniciativas, concentradas principalmente na região metropolitana, destacam-se as seções Tupac Amaru, Mapocho-Bulnes, Padres Carmelitos, Pozos Areneros e San Luis de Las Condes (Raposo, Raposo & Valencia, 2005; Pavez, 2015). Este último projeto, conhecido como Villa San Luis, tornou-se um

---

<sup>1</sup> Além dos marcos acima mencionados, este programa incluiu a remodelação de San Borja, Parque O'Higgins (antigo Parque Cousiño), uma série de estâncias balneárias populares e centros turísticos localizados em todo o país (Gámez, 2006; Lawner, 2013; Pavez, 2015); e outras iniciativas que só chegaram à fase de projeto, como a "Remodelação da área no centro de Santiago do Chile", que foi submetida a uma competição internacional em 1972 (Siebert, 2015).

dos casos mais paradigmáticos do programa urbano socialista, tanto por sua magnitude simbólica quanto pelas disputas patrimoniais complicadas a que tem sido submetido nos últimos tempos.

O início da Villa San Luis data da expropriação e transferência de terras da antiga fazenda San Luis para a CORMU (Corporação de Melhoramento Urbano) durante o governo de Eduardo Frei Montalva. O objetivo inicial do governo era desenhar um projeto urbano para moradias de classe média e alta, que também incluía um centro administrativo-comercial e um parque. Esta iniciativa, elaborada pelo arquiteto Miguel Eyquem e batizada de "Remodelación Parque San Luis", não chegou a ser implementada pelo ex-presidente Frei Montalva e foi herdada pelo governo subsequente. Assim, a idéia original foi modificada durante o governo Allende para responder ao problema habitacional da época: a área de intervenção do projeto e sua monumentalidade foram reduzidas a fim de priorizar a construção de moradias para as classes trabalhadoras (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017; Allende & Olave, 2018). Neste processo, CORMU e seu diretor executivo, o arquiteto Miguel Lawner, desempenharam um papel de liderança na concepção do novo plano.

A primeira fase da Villa San Luis culminou em 1972 com a entrega de 300 apartamentos a um grupo de moradores, que decidiram renomear o complexo habitacional "Villa Compañero Ministro Carlos Cortés" (Sánchez, 2017). O golpe de Estado de 1973 interrompeu violentamente o desenvolvimento do projeto e, assim, sua segunda etapa nunca foi realizada. Os dias posteriores ao 11 de setembro viram o início das batidas e prisões na Villa, que foram apenas as primeiras intervenções militares que ocorreriam no local. O retorno ao seu nome original - Villa San Luis - foi marcado por ameaças latentes de despejo, que finalmente se concretizaram entre 1976 e 1988, sob o argumento de que se tratava de uma apreensão de terras porque os habitantes não tinham títulos de propriedade dos apartamentos<sup>2</sup>(Lawner, 2007; Chiara & Pulgar, 2008). Na medida em que foram forçados a se mobilizar para a periferia da cidade, os sub-oficiais do exército começaram a habitar as antigas casas, embora novamente sem escritura. No final da ditadura, apenas uma centena ou mais das famílias originais viviam na Villa, sem saber por que não haviam sido despejadas e com medo de que o fizessem (Allende & Olave, 2018).

As ações que ocorreram durante os governos da "Concertação de Partidos pela Democracia" - governos marcados pela transição política - só acentuavam as atuais disputas sobre a Villa. Em 1989, Augusto Pinochet emitiu um decreto transferindo a propriedade das terras para Bienes Nacionales, entidade que dois anos depois, no governo do Presidente Patricio Aylwin, transferiria seus direitos para o Ministério da Defesa, o Subsecretário de Guerra e o Comando do Bem-Estar Social do Exército, declarando que seriam usadas exclusivamente para fins habitacionais (Lawner, 2007; Allende & Olave, 2018). Como os terrenos não podiam ser vendidos sob estas condições legais, o exército decidiu transferi-los para a categoria de "propriedade fiscal", a fim de fazer uso econômico do mesmo. Desta forma, um novo agente entrou no conflito: a Imobiliária Presidente Riesco S.A., que comprou o imóvel em 1997. Para implementar seu projeto imobiliário, que contrasta radicalmente com o espírito da proposta da Unidade Popular,

---

<sup>2</sup> Segundo Pablo Seguel, encarregado das declarações ligadas aos Sítios de Memória e Direitos Humanos no Conselho Nacional de Monumentos, o setor um do projeto norte de Villa San Luis não teve a recepção final das obras, de modo que Corhabit não pôde processar os títulos de propriedade dos beneficiários desses espaços. Entretanto, os moradores pagaram os dividendos por suas casas na modalidade de desconto por aproximadamente dois anos: "Estritamente falando", diz Seguel, "houve aqui um conflito porque embora haja reconhecimento de um direito no sentido de que uma casa é atribuída, formalmente eles não são os proprietários porque a recepção final da obra não foi executada" (Entrevista de Javiera Bustamante). (Entrevista de Javiera Bustamante e Vicente Yáñez. Todas as citações de Pablo Seguel neste artigo são dessa entrevista).

começou uma nova onda de despejos, desta vez também afetando os sub-oficiais e levando às primeiras demolições (Chiara & Pulgar, 2008; Consejo de Monumentos Nacionales, 2017; Sugranyes, 2017; Allende & Olave, 2018).

Nos anos 90, os antigos residentes começaram a se agrupar para tornar visível a situação a que haviam sido submetidos e exigir a restituição do que lhes havia sido retirado. Assim foi formado o "Movimiento Reconquista de Nuestros Derechos" (Movimento Reconquista de Nossos Direitos), que canalizou as reivindicações legais dos ex-residentes contra o exército e, posteriormente, contra a empresa imobiliária. Embora tenham conseguido ganhar um caso em 2002, o saldo geral não foi positivo: as trezentas famílias reclamantes receberam menos de um milhão de pesos cada uma, pois os US\$590.000.000 que receberam da empresa imobiliária tiveram que ser gastos nos custos de um processo que durou cinco longos anos (Raposo et al. 2005; Lawner, 2007; Allende & Olave, 2018). Paralelamente, os moradores que permaneceram na Villa puderam dar um passo significativo em 1999, quando receberam gratuitamente de Bienes Nacionales (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017) seus títulos de propriedade. Entretanto, esta centena de famílias diminuiu com o passar do tempo, devido à pressão exercida pelo Município e pela imobiliária, que chegou a oferecer-lhes somas milionárias por suas propriedades. A resistência a essas pressões diminuiu lentamente e, em 2015, a última habitante de Villa San Luis abandonou sua casa (Chiara & Pulgar, 2008; Toro, 2014; Allende & Olave, 2018).

Embora houvesse mais procedimentos legais envolvendo os antigos residentes, a empresa imobiliária e o exército, o dilema patrimonial por trás deste conflito só se tornou explícito em 2017. O produtor audiovisual Jaime Díaz e o ex-diretor da CORMU Miguel Lawner, juntamente com outras pessoas, formaram o Comitê de Defesa de Villa San Luis e apresentaram um pedido ao Conselho Nacional de Monumentos para declará-lo Monumento Histórico Nacional (Sugranyes, 2017; Allende & Olave, 2018). Assim, no final de julho do mesmo ano, foi aprovada por aquela instituição uma declaração para que a Villa San Luis fosse considerada um monumento, indicando as seguintes razões: (1) é um vestígio material de um processo coletivo de despejo forçado no contexto da ditadura civil-militar; (2) é a expressão de uma política pública de integração social e participativa; (3) é o projeto de um arquiteto que ganhou o Prêmio Nacional de Urbanismo, Miguel Eyquem. Entre eles, o mais relevante para o Conselho está relacionado ao primeiro ponto, já que a valorização deste lugar foi considerada uma reparação simbólica para as vítimas (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017<sup>3</sup>).

As reações da Inmobiliaria Presidente Riesco à declaração foram imediatas. A impossibilidade de realizar seu projeto significaria uma perda econômica substancial para a empresa, uma vez que o valor do terreno onde a Villa está localizada é um dos mais caros do país. Como resultado deste interesse, a empresa imobiliária demoliu parcialmente os prédios que ainda estavam em pé enquanto o litígio legal que levaria à declaração estava sendo realizado. Os vizinhos da região e o Comitê de Defesa da Vila denunciaram o fato à imprensa e às autoridades e a empresa foi obrigada a parar, embora já tivesse cumprido parcialmente sua tarefa (Consejo de Monumentos Nacionales, 2017; Lawner, 2017). Meses depois, a imobiliária se ofereceu para construir um local de memória entre os novos edifícios para responder à demanda do Comitê de Defesa e dos antigos residentes, mas eles rejeitaram a proposta (González, 2017; Lawner, 2017). Em 2018, o Tribunal de Apelações rejeitou o recurso interposto pela imobiliária contra o Ministério da Educação, que, até antes da criação do Ministério das Culturas, estava encarregado das declarações dos Monumentos Nacionais (Cerna, 2018). A ação judicial da Inmobiliaria Presidente

---

<sup>3</sup> Entrevista a Pablo Sequel.

Riesco para recuperar a propriedade ainda está em andamento, argumentando que sua compra era legítima, enquanto a Villa San Luis permanece vigente como Monumento Histórico Nacional (Allende & Olave, 2018).

Todas estas demandas públicas e ações legais têm mudado o status legal dos restos mortais da Vila: quem é seu legítimo proprietário, qual é seu valor patrimonial, quem tem o direito de decidir sobre seu destino. Entretanto, no centro nevrálgico do distrito de Las Condes, o que resta são - ainda - as ruínas. Com suas lajes em declínio e um claro estado de abandono, este edifício em decadência continua a contrastar marcadamente com a paisagem urbana circundante. Sua materialidade decadente continua sendo evidência persistente de que, antes dos arranha-céus espelhados e da correria dos trabalhadores de escritório para seus edifícios corporativos, havia neste mesmo bloco um espaço de residência popular e um projeto de integração urbana. Qual é, então, o poder esmagador das ruínas? Como operam estes espaços heterotópicos que rompem com o fluxo e a tessitura da dinâmica urbana? <sup>4</sup> Antes de abordar a especificidade do conceito, é necessário fazer algumas distinções que nos permitam observar a noção de ruínas à luz de outros conceitos relacionados, indagando de que forma essas configurações nos ajudam a compreender os processos que Villa San Luis passou nas últimas décadas.

### **Escombros, Ruína e Patrimônio**

Os bombardeios não produziram simplesmente ruínas, eles produziram escombros", aponta Huysen (2007). Que operação, então, torna possível a transição entre os escombros e as ruínas? Neste ponto, estamos interessados em refletir sobre a relação entre a materialidade dos vestígios do passado e a narrativa que é construída em torno dele, estabelecendo uma distinção entre três momentos diferentes de sua produção simbólica: os escombros, a ruína e o patrimônio. Para o autor, há ruínas - e não apenas escombros - quando ocorre uma estetização que organiza os restos abandonados do passado de forma perceptível. Falamos de "escombros" quando percebemos apenas a materialidade destruída de um marco arquitetônico cuja forma anterior não é mais inteligível. O reino dos escombros, neste sentido, é o domínio do esquecimento: como argumenta o projeto de pesquisa no qual este texto está enquadrado, a possibilidade de resistência da ruína urbana ao seu apagamento se correlaciona com a capacidade dos atores sociais de reativar essa narrativa fundacional em suas formas materiais (Márquez et al. 2019). Para que a "ruína" exista, então, é necessário que haja uma narrativa que restaure seu valor simbólico. As reflexões de Beasley Murray a este respeito são esclarecedoras:

Uma ruína é uma estrutura que tem que ser completada por outros meios: através do discurso, da narrativa, das histórias. [...] Sendo incompletas, as ruínas não podem falar por si mesmas e têm de ser explicadas; elas exigem um suplemento para garantir sua representatividade. Eles precisam de algo mais. É assim que as ruínas se tornam a própria imagem da dependência do material no imaterial, da promessa narrativa de compensar a perda por outros meios, da subordinação do real ao mundo (2015, n.p.).

Desta forma, a ruína implica em uma materialidade deteriorada, mas legível, cuja condição de possibilidade reside em um trabalho em torno da memória. Na América Latina, como Lazzara e Unruh (2009)

---

<sup>4</sup> Para Foucault, as heterotopias são contra-localizações capazes de romper com o tempo tradicional e justapor em um único lugar vários espaços que são, em princípio, incompatíveis (1999).

apontaram corretamente, as ruínas urbanas envolvem a convergência, por um lado, do desgaste físico do tempo e dos desastres naturais e, por outro, da incidência brutal da violência humana e dos abusos de poder. Longe de ser o efeito de um plácido envelhecimento material, muitos dos locais que observamos nesta região são marcados pela impressão dos destroços de corpos, experiências e ilusões coletivas truncadas; como na própria Villa San Luis, há um acúmulo de "tradições ultrapassadas que evocam a devastação de utopias fracassadas de projetos políticos" (Richard, 2009, p. 3). Assim, o estado de ruína sempre nos leva de volta a um passado latente, que admite leituras múltiplas e fragmentárias.

Por outro lado, podemos identificar uma nova progressão na ligação entre materialidade e narrativa que é estabelecida em torno destes vestígios urbanos. Se a ruína se caracteriza por seu estado de latência e mobiliza processos diversos - e às vezes contraditórios - de construção de sentido, sua constituição como marco patrimonial implica a definição de uma estrutura estável em torno de seu valor e significado. O processo de patrimonialização de uma ruína pode ser lido, então, como um esforço para fixar e consolidar um significado de sua materialidade ainda dispersa, utilizando diferentes instrumentos para afirmar esta leitura na esfera pública. Devemos entender esta tentativa de fechamento mais como uma vontade do que como uma operação eficaz: como foi expresso na vasta discussão sobre os locais de memória, há enormes dificuldades em capturar no espaço um conjunto de memórias que - por definição - estão em permanente disputa e transformação. Monumentos, memoriais e inscrições conotam um "desejo definitivo" que muitas vezes entra em conflito com uma história que não admite verdades últimas (Schindel, 2009); assim, não é uma mensagem unívoca e consensual, mas uma arena de lutas de significado (Jelin & Langland, 2003). No entanto, mesmo em seu caráter polêmico, a noção de "patrimônio" implica um reconhecimento intersubjetivo e manifesto do que a ruína só pode sugerir, o que encontra um correlato em certas ferramentas - legais e sociais - para preservar esses significados<sup>5</sup>. Sob esta leitura chave, as lutas dos grupos de cidadãos em defesa da Villa San Luis - recentemente constituída como fundação - constituem esforços para colocar na cena pública o valor histórico destas ruínas como vestígio de um projeto político interrompido e evidência de uma despossessão violenta e ilegítima dos habitantes por parte do Estado. Se o reconhecimento patrimonial destes elementos, através da declaração do Monumento Histórico Nacional, ataca diretamente os interesses de outros atores - como as empresas imobiliárias envolvidas e os agentes municipais - é porque fecha as possibilidades em torno da Vila: mesmo em seu caráter aberto e controverso, o patrimônio estabelece uma estrita margem de ação em torno destes edifícios que limita o que pode ser feito com eles.

A declaração da Villa San Luis como patrimônio histórico abre um cenário de diversas possibilidades que coloca o problema da gestão deste local no centro. Em janeiro de 2018, o Conselho Nacional de Monumentos aprovou

---

<sup>5</sup> Abordando a economia política do patrimônio, e definindo este conceito como "a sombra lançada pelo valor de uso após a passagem ciclônica do valor de troca" (Déotte, 1998, p. 131), J. L. Déotte apontou que nem o processo de conversão mercantil nem o processo do patrimônio exigem reflexão. Assim, nos tempos contemporâneos, o patrimônio teria se emancipado e circulado independentemente das lógicas e projetos que uma vez deveriam tê-lo justificado. Os museus, na emergência pós-moderna, não respondem às necessidades, mas "proliferam, como as metástases, enchendo-se de coleções diversas e inesperadas" (1998, p. 131). Embora este texto constitua um antecedente significativo para a reflexão que estamos fazendo aqui, parece-nos que a leitura de Déotte superestima - talvez por causa do momento em que ele escreve, ou das coordenadas geopolíticas (européias) a partir das quais o faz - o absurdo pós-modernista: mesmo que o patrimônio não procure mais consolidar grandes projetos como "instituir a unidade nacional" ou "iluminar o povo" (1998, p. 131), pensamos que há nos processos de patrimonialização uma vocação de fechamento ou narrativa hegemônica por trás da qual reside o "pensamento". Em nossa opinião, a ruína pode constituir um momento anterior a este nó, que revela o poder divergente de suas formas materiais.



uma intervenção de memória no local, o que implica que os resíduos materiais da Vila podem ser removidos para a construção de um memorial, que poderia eventualmente usar os pedaços da ruína. Como assinala P. Seguel, os valores que devem reger este marco estão relacionados com as violações de direitos ocorridas na etapa um da Villa San Luis; em outras palavras, deve enfatizar a dimensão reparadora em relação às vítimas e tornar visível a importância do projeto histórico associado ao local.

Isto abre um arco de intervenções. Todos são possíveis e prováveis. É possível conservar o edifício em seu estado ruinoso; é possível repará-lo; é possível reconstruí-lo; é possível remover tudo e fazer algo mais. A questão é que, como a gestão do patrimônio, a conservação e a intervenção são uma área qualitativa com componentes técnicos, o que se aplica neste espaço são modelos de gestão para desbloquear estes conflitos.

Assim, mesmo quando a constituição do local como patrimônio significa uma estabilização de seus significados e a salvaguarda de uma leitura do mesmo, a diversidade de atores e interesses envolvidos nos coloca frente a frente com uma arena de conflitos. Por um lado, fala-se da possibilidade de realizar um concurso público no qual os diferentes agentes envolvidos no caso participem como jurados: a Fundação Villa San Luis, os proprietários, o Conselho de Monumentos Nacionais, talvez a Prefeitura de Las Condes. Por outro lado, poderia ser abordada como uma política do Estado, aplicando as diretrizes da Lei SERVIU (expropriação), e o Estado poderia assumir a tarefa de reconstruir o local ou criar um museu. Um terceiro cenário seria marcado pela ação privada: a empresa imobiliária proprietária do terreno pode optar por não fazer nada no local. Ou eventualmente, como quarta possibilidade, este agente privado poderia rejeitar as negociações com o Conselho e os candidatos, apresentando um projeto através do Serviço de Avaliação de Impacto Ambiental, na medida em que se trata de um local patrimonial.

Em resumo, 'escombros', 'ruína' e 'patrimônio' podem ser entendidos como três momentos - ou talvez três estados - através dos quais os fragmentos deteriorados de um bem outrora cultural podem passar. Sua ordem posterior indica um nó progressivo entre uma materialidade e sua narrativa, de modo que, enquanto nos escombros esta capacidade simbólica de articulação é quase ilegível, no estado de patrimônio predomina uma leitura oficial que procura fixar os significados que esta objetividade invoca. Este artigo dá atenção especial à categoria intermediária: a condição de ruína. Argumentamos aqui que esta noção nos permite abordar estas materialidades arruinadas em um estado particularmente produtivo de indeterminação, já que, embora em seus traços físicos seja possível identificar vários traços da história e do passado, sua dispersão e deterioração funcionam como uma resistência ao fechamento definitivo de uma narrativa monolítica.

Vamos agora examinar alguns aspectos conceituais da noção de ruína, analisando seu potencial para invocar a memória e alterar a continuidade da cidade hegemônica a partir das especificidades de Villa San Luis. Com base nesta análise, será possível situar as intervenções artísticas que se concentraram na Villa San Luis nos últimos anos, dando conta do papel que elas desempenham nos processos contemporâneos de memória e agência política.

## **As Ruínas como Crise na Cidade Contemporânea**

Vários autores têm apontado a ligação íntima entre a ruína e a nostalgia. Em sua materialidade atual, a ruína admite a sobrevivência desarticulada de certos traços do passado que parecem brilhar desde outro tempo. Trata-

se, nesta medida, de uma convergência de outras temporalidades e espacialidades que, embora latentes, são, ao mesmo tempo, inacessíveis e evasivas. Esta resistência oferecida pelo passado inscrito na ruína implica em um anseio marcado pela impossibilidade: como aponta A. Huyssen, as ruínas da modernidade são atravessadas pela nostalgia de um futuro diferente (2007), ou seja, pela possibilidade de imaginar outros futuros que hoje parecem estar truncados. O autor apelará a ela sob a noção de nostalgia reflexiva: não uma melancolia passiva, mas um gesto crítico que questiona as configurações do presente.

O caso que examinamos neste artigo aprofunda, a partir de suas especificidades locais, o significado desta nostalgia do futuro, empregando uma forma de nostalgia reflexiva ativada pelo olhar crítico. A Villa Ministro Carlos Cortés não nos remete simplesmente a edifícios em decadência, mas sim aos alicerces de um projeto que nunca desdobrou todo o seu potencial. Em linha, mais uma vez, com o que Beasley Murray sugeriu sobre o Hospital Ochagavía (2015), observamos que a Villa - enquanto marco urbano emblemático do programa da Unidade Popular - "é apresentada como uma censura silenciosa, como uma lembrança insistente do que poderia ter sido" (Beasley Murray, 2015, n.p.). Desta forma, estamos lidando com ruínas que não anseiam por uma materialidade desmoronada e seus usos extintos, mas pela ilusão interrompida de um projeto de sociedade que se extinguiu pela força. Convida-nos, então, a revisitar as bases conceituais da noção de ruína a partir de coordenadas políticas e culturais muito particulares.

Por um lado, Villa San Luis - assim como Ochagavía - acrescenta complexidade aos preceitos da ruína moderna, e sua correspondente referência ao relato teleológico da racionalidade. O conceito de ruína, como aparece no trabalho de Benjamin (2011) e daqueles que o sucederam nestas reflexões, está inextricavelmente ligado ao paradigma moderno: olhando para o passado, o Anjo benjaminiano da História descobre os destroços deixados pelo progresso em seu rastro e olha com espanto para as ruínas daquele vendaval (Márquez et al. 2019). A ruína, portanto, constitui um espaço privilegiado para observar o curso do tempo moderno, sempre projetado para o futuro, assim como os efeitos de seu implacável avanço. "Na continuidade de sua dissolução", diz Trigg em sua "Estética da Decadência", "a ruína nos recompensa com uma perspectiva profunda, e assim cria um espaço no qual o fim da racionalidade converge. Pensar junto à ruína é reconhecer sua capacidade de avaliar o progresso" <sup>6</sup> (2006, p. xix). Neste sentido, se as ruínas do primeiro mundo nos permitem observar o epílogo da modernidade, vale a pena nos perguntarmos sobre as formas de reordenação das lógicas e dos tempos nas ruínas dos contextos culturais que não podem ser explicados inteiramente a partir dessa narrativa linear. Que convergências ocorrem nas ruínas onde a modernidade foi apenas um local nas obras, onde a história foi escrita mais precisamente em linhas espirais, e onde os discursos da razão sempre coexistiram com outros registros? A experiência de Villa San Luis pode nos fornecer uma perspectiva sugestiva, pois nos convida a observar o desenvolvimento de outros modos de fluxo temporal, que não respondem diretamente a um vetor linear e progressivo; e de outros códigos lógicos, nos quais a norma escrita é desconsiderada pelos poderes que são e a racionalidade pode explicar apenas uma fração dos eventos. Novamente na chave do que Beasley Murray aponta para Ochagavía, esta utopia inacabada é, neste momento marcado por mal-entendidos simbólicos e batalhas legais, "uma estrutura que teimosamente se recusa a ser ultrapassada ou sobrescrita", e que "parece resistir a qualquer tentativa de finalizá-la, de articular seu significado dentro de um projeto hegemônico" (2015, n.p.).

---

<sup>6</sup> A tradução é nossa.

Como delineamos acima, argumentamos que as ruínas de Villa San Luis funcionam como um buraco estético que abala a continuidade fingida da cidade contemporânea, e os seus familiares discursos centrados no progresso capitalista. Como ruptura sensorial - visível, audível e experimental - do ambiente em que se encontra, o local semi-abandonado que este projecto é hoje coloca a cidade hegemónica em crise em pelo menos três níveis: (a) na medida em que desafia a cidade segregada que expulsa os pobres para as periferias; (b) na medida em que se revolta contra a cidade sem memória; e (c) na medida em que resiste aos "processos capitalistas de acumulação e devastação" (Villalobos-Ruminott, 2017) que caracterizam a paisagem urbana contemporânea. Examinaremos brevemente estas três dimensões.

Em primeiro lugar, a persistência ao longo de todos estes anos dos vestígios da Villa San Luis numa área estratégica de um dos distritos mais caros do Chile, contraria os processos de construção da cidade de Santiago nas últimas décadas, que se têm caracterizado por uma crescente segregação social. Esta cidade segmentada não é uma articulação fortuita de sujeitos na cidade, mas o produto deliberado de uma política ditatorial de deslocalização: no final dos anos 70, no marco do regime autoritário de A. Pinochet, os setores urbano-marginal tiveram que se submeter às diversas forças neoliberais que os deslocaram e transformaram radicalmente seu lugar na cidade. O deslocamento maciço de moradores durante esses anos, como resultado do processo de erradicação das favelas, da política de reforma comunitária e da Política Nacional de Desenvolvimento Urbano, "configurou - do ponto de vista sócio-espacial - a concentração da pobreza urbana em áreas previamente escolhidas, de preferência em ambientes periféricos, desarticulada do resto da cidade e, portanto, da sociedade" (Morales & Rojas, 1986, p. 137). Embora esta condição segregada seja inerente à cidade desde sua fundação, é durante a ditadura (1973-1989) que os instrumentos de planeamento urbano são dissolvidos e "a cidade é dilacerada e mutilada daqueles fragmentos que a tornaram mais urbana, mais diversificada e heterogênea" (Márquez, 2017, p. 232). Desta forma, consolida-se a distância entre os distritos ricos e pobres, com todas as consequências sócio-políticas que tal distribuição de classes implica. É assim que Villa San Luis, como um projeto revolucionário que integrava os setores vulneráveis no coração do setor oriental de Santiago, questiona a desigualdade no valor da terra urbana e ignora as leis do mercado: sua sobrevivência ruínosa nos é apresentada como um remanescente obstinado da utopia socialista que precedeu as políticas ditatoriais de segregação, rebelando-se contra elas do próprio coração do bairro de Las Condes.

Em segundo lugar, as ruínas da Vila nos colocam diante da necessidade de memória política. Neste caso, não estamos tratando apenas do efeito das pressões neoliberais sobre a terra no setor oriental de Santiago: trata-se de um deslocamento forçado, que pôs fim à residência dos moradores destes terrenos por meio de uma violência inquestionável. Durante aquelas noites de 1976, as famílias que viviam no complexo residencial receberam uma carta, jogada sob suas portas, notificando o fim de sua "ocupação ilegal" e a conseqüente mudança para novas instalações. Alto-falantes exigiam o abandono imediato dos apartamentos pelos moradores, acordando crianças e idosos e colocando-os em caminhões para destinos incertos. "Vinte famílias ficaram em um campo de futebol em Santa Rosa, oito no meio da estrada para San José de Maipo, quatro em uma lixeira nos arredores de Lo Curro e cerca de oitenta em Renca", afirma a revista *Ercilla* de 10 de janeiro de 1977 (Lawner, 2007). Assim, como expresso na declaração deste local como Monumento Histórico Nacional (2017), os restos mortais de Villa San Luis lembram à sociedade que neste local a ditadura realizou um despejo forçado dos habitantes, desapossando violentamente seus legítimos habitantes de suas casas. É por isso que, no âmbito da política de reparação do Estado, o debate sobre o destino final destas terras gira em torno da construção de um local de memória, seja na forma de um monumento, museu ou outra forma de arte pública.

Há um terceiro nível no qual estas ruínas significam uma ruptura com a narrativa oficial da cidade: assim como representam a irrupção de um "outro" sujeito social no território das elites, e introduzem a memória de um passado histórico que se tornou invisível, as materialidades que restam da Villa San Luis também revelam um estilo de vida que o capitalismo voraz parece estar aniquilando. Em contraste com a escala humana dos edifícios que promoveram o tecido e a vida do bairro, os arredores de Villa San Luis foram absorvidos por enormes edifícios corporativos que impõem seus ritmos e aceleram os fluxos. Fotografias dos últimos habitantes do complexo em seu cotidiano retornam imagens que contrastam com as imponentes torres: algumas galinhas domésticas vagando pelos pátios comunitários; decorações natalinas e das festas patrióticas penduradas em caixilhos e janelas; um terraço ao ar livre com caixas e poltronas; um jardim de vasos no vão da escadaria (Contreras, 2014). Esta estética popular, que manifesta o uso e ocupação diária do espaço, encena um tipo de habitação que não é admissível para o projeto predominante na cidade contemporânea. Em tempos onde a moradia é um bem de investimento especulativo, o direito à cidade parece ser esvaziado de sentido e resignado a seu exercício ocasional. Em vez disso, há uma proliferação de placas de aglomerado cobrindo os blocos de uma cidade em construção permanente: esta "arquitetura involuntária da destruição" - nos termos de Villalobos-Ruminott - sublinha o fato de que a segregação exponencial é subsidiária da fome capitalista. Há, portanto, uma "intensificação da devastação em nome de um habitar cuja promessa é sustentada pela colocação em risco do mesmo habitar" (Villalobos-Ruminott, 2017, p. 16).

Não é coincidência que um dos atores centrais nas recentes disputas em torno de Villa San Luis seja uma incorporadora imobiliária, e que ao longo do processo judicial sua capacidade de impor uma agenda - mesmo através de brechas e truques - tem sido esmagadora diante das agências cidadãs que se mobilizaram para proteger o espaço. Como sugere A. Stoler, a noção de ruína deve ser entendida tanto em termos de um estado das coisas (um substantivo) quanto em termos de um processo que as afeta (um verbo); e esse processo não é apenas o efeito da deterioração natural que ocorre ao longo do tempo. "Ruinação" é também "um projeto político que deixa resíduos em certas pessoas e lugares, relacionamentos e coisas" (Stoler, 2008, p. 196), e que deve ser concebido como a intervenção ativa de várias redes de poder. O destino contemporâneo da Vila é marcado pela ação deliberada de "ruinação" dos agentes públicos e privados, desde as pressões e assédios - primeiro pelos militares, depois pelas empresas imobiliárias - realizados para expulsar os habitantes, até o início de sua demolição parcial, que encontrou um momento emblemático em 1997, quando o próprio prefeito do município de Las Condes - Joaquín Lavín de capacete e retroescavadeira - inaugurou a destruição do edifício em um espetáculo televisivo (Lawner, 2007). Entretanto, diante da implacável "ruinação" de Villa San Luis, foram exercidas múltiplas resistências: as dos moradores que, apesar do assédio, recusaram por muitos anos abandonar seus apartamentos (Toro, 2014); e as da própria materialidade do edifício, cuja solidez exemplar impediu seriamente os trabalhos de demolição, contrastando com os retumbantes alagamentos - naqueles mesmos dias de 1997 - da habitação social Copeva.

## **Formas provisórias de conjugar o passado**

Este artigo argumenta que, em sua capacidade de suspender a continuidade do tempo/espaço urbano, a ruína introduz uma ruptura sensorial que desafia a narrativa hegemônica da cidade contemporânea. Sua diferença, porém, nem sempre é percebida e assinalada por aqueles que a cercam diariamente: a ruína é muitas vezes escondida à vista de todos, em meio ao ritmo acelerado da cidade. Vamos agora examinar uma série de intervenções recentes ou trabalhos artísticos que trabalham em torno da Villa San Luis, empregando diversas estratégias visuais para restaurar a visibilidade e a legibilidade de seus resíduos materiais. Como a própria idéia de

ruína, estas propostas plásticas e performáticas operam em um território aberto a múltiplos significados, marcadas pela indeterminação e poder do que é sugerido e conotado. Longe de estarem ligadas a uma narrativa unívoca, estas produções artísticas exploram o poder evocativo da ruína a partir de uma dimensão sensível, restaurando através de recursos estéticos o valor singular de um espaço ameaçado pelo avanço da cidade.

Até certo ponto, as ruínas e as artes podem ser entendidas como categorias análogas, já que ambas trabalham em torno do que N. García Canclini chamou de "iminência". Para o autor, parte do apelo da arte reside no fato de que ela "anuncia algo que pode acontecer, promete significado ou o modifica com insinuações" (2011, p. 12). Desde suas ferramentas enraizadas no sensível, as artes escapam de fatos duros e produções ocluídas: elas necessariamente deixam espaço para interpretação e dúvida; para a experiência subjetiva de seus espectadores; para as ambigüidades que elas conotam desde a indeterminação. Citando Borges, García Canclini fala da "iminência de uma revelação" que ele insinua sem nomear. Uma iminência que, no entanto, não chega a se concretizar. Como já argumentamos em linhas anteriores, a ruína também se move neste registro incerto, onde as peças quebradas revelam vislumbres de um passado que nunca será completado. "As obras não se limitam a 'suspender' a realidade - acrescenta García Canclini, em uma descrição que poderia fazer alusão às ruínas, e sobretudo às de Villa San Luis -; elas estão situadas em um momento anterior, quando o real é possível, quando ainda não falhou. Tratam os eventos como acontecimentos que estão prestes a acontecer" (2011, p.12). Se continuarmos no caminho do autor, podemos até estabelecer uma certa correspondência entre o par de conceitos "ruína" e "iminência" com outro binômio que funciona como um contraponto: "patrimônio" e "exminência". "Os profissionais do patrimônio lidam com o que chamaremos de exminência", diz o autor acima mencionado. Se a arte e a ruína estão situadas no reino do inacessível, o domínio do patrimônio toma a forma de apropriação; de um exercício de montagem e edição dos sentidos que os objetos carregam, que "congela a projeção virtual das tentativas e as reduz a obras" (2011, p. 111).

Os vestígios da Villa San Luis nos permitem observar claramente o parentesco entre arte e ruínas, na medida em que sua materialidade desmoronada torna possível reconstituir na imaginação aquele espaço chave para o projeto socialista antes que ele fosse lapidariamente silenciado. Através de seus diversos suportes e formatos, as propostas artísticas contemporâneas que trataram do caso da Villa San Luis operam, então, sobre esta dupla condição contingente: na medida em que a ruína em si é um território aberto a narrativas fragmentárias e múltiplas, e na medida em que os meios artísticos utilizados exploram o sensível como um procedimento que sugere sem certezas. Na última década, é possível identificar cerca de uma dezena de projetos artísticos de diferentes tipos que giram em torno da Villa San Luis, muitos dos quais tentaram construir condições de visibilidade para esta história inacabada. Em 2008, como parte de sua tese de mestrado em Artes Visuais, Lucrecia Conget fez duas intervenções nos blocos desabitados que visavam iluminar - real e metaforicamente - estas estruturas abandonadas, como forma de restaurar a relevância para um grupo de edifícios que está "submerso nas sombras em comparação com os edifícios imponentes e luminosos que gradualmente o estão deslocando" (Conget, 2010, p. 60).

Assim, após entrar clandestinamente uma noite, a artista instalou uma luz de emergência no topo do bloco, que após algumas horas tinha desaparecido: isto serviu como evidência de que, mesmo sendo um prédio abandonado, várias práticas estavam ocorrendo lá que mostravam que era um espaço vivo (Fig. 1). A instalação de Valentina Henríquez, intitulada precisamente "Villa San Luis" (2013, Galeria Macchina) também utiliza a estratégia de iluminação: com base em um registro fotográfico das demais materialidades deste projeto emblemático da Unidade Popular, a artista cria um conjunto de caixas de luz construídas a partir de caixotes de tomate, proporcionando assim uma nova estrutura para restaurar a atenção a este espaço despercebido no meio da cidade vertiginosa (Fig. 2).

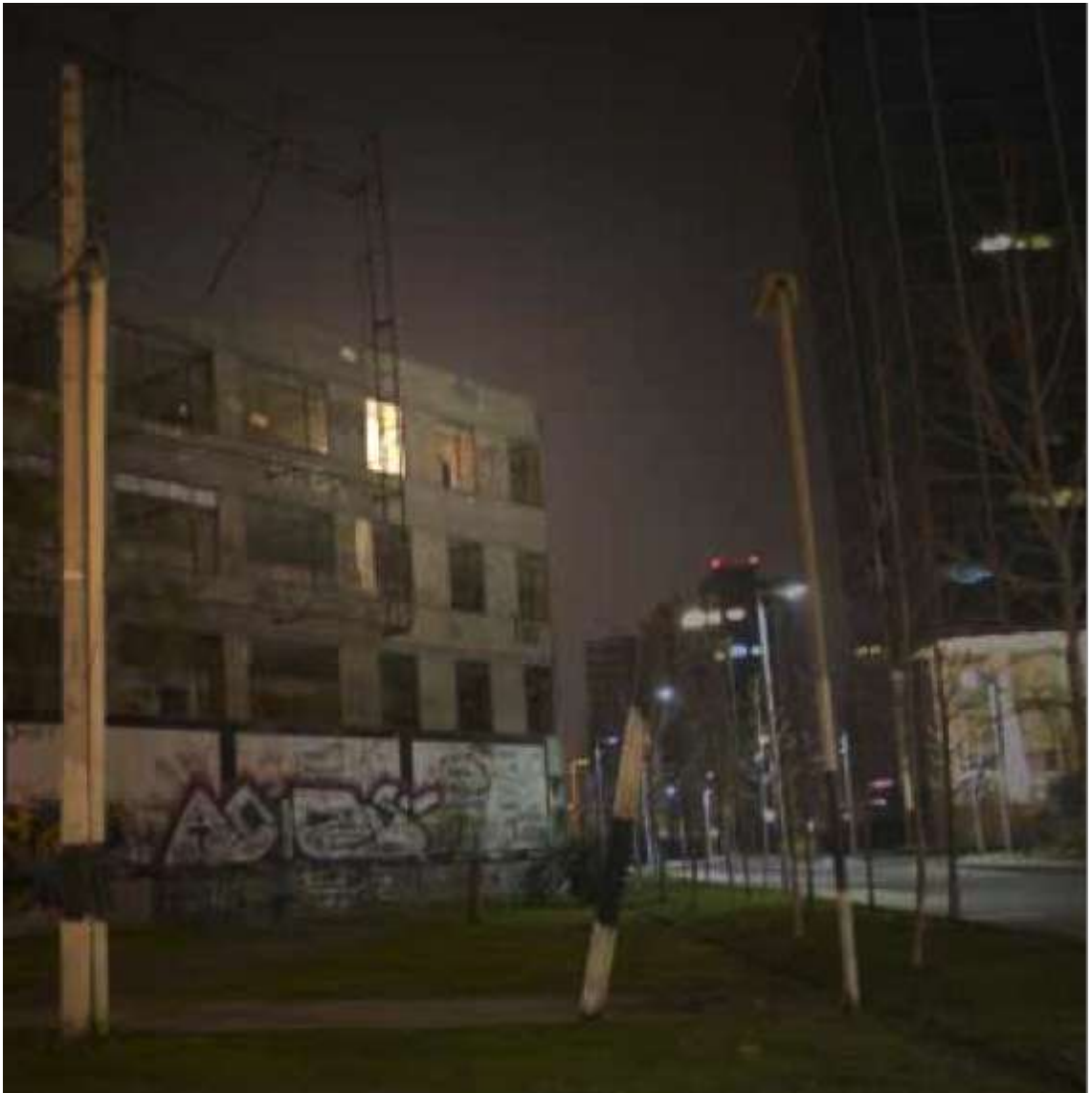


Figura 1: Intervenção em Villa San Luis por Lucrecia Conget (2008). Fotografia: Claudia Lee.

Por sua vez, as obras de Tamara Contreras - ainda em construção - utilizam a expressão abstrata para problematizar a visibilidade e a legibilidade da Villa San Luis. A artista, ativamente envolvida na Fundación de defensa de la Villa, iniciou suas investigações no local enquanto estudava artes visuais, gerando um significativo arquivo fotográfico que documenta meticulosamente os últimos anos de ocupação dos edifícios pelos habitantes, oferecendo um lugar privilegiado para registrar a vida cotidiana de seus habitantes. Algumas destas fotografias foram exibidas no Museo de la Memoria e na exposição "El derrumbe de un sueño" (2018, Espacio O), e em breve serão publicadas em formato de livro. Inicialmente formada em pintura abstrata, Tamara encontrou uma maneira de projetar estas preocupações sobre a Villa a partir desta linguagem visual: uma paleta vibrante de cores recria estas fotografias icônicas do local, oferecendo novos ângulos de olhar para uma estrutura que, como um destino inevitável, nos remete ao colapso dos blocos emblemáticos (Figs. 3, 4, 5 e 6).



Figura 2. Villa San Luis de Valentina Henríquez (2013). Fotografia: Valentina Henríquez.



Figura 3. Villa San Luis. Fotografia: Tamara Contreras Landeros.



Figura 4. Obra em processo de Tamara Contreras Landeros.





Figura 5. Villa San Luis. Fotografia: Tamara Contreras Landeros



Figura 6. Obra em processo de Tamara Contreras Landeros.

A produção artística em torno deste site, no âmbito da dupla contingência acima mencionada, oferece uma entrada singular nas formas em que a ruína rompe com a continuidade espaço-temporal da cidade pretendida. Vamos nos deter brevemente nas iniciativas de alguns artistas que explicam esta ruptura nas três dimensões mencionadas na seção anterior, que aqui sintetizaremos como "a cidade segregada", "a cidade sem memória" e "a cidade desabitada da especulação capitalista". Argumentamos que as abordagens das artes visuais constituem formas sugestivas de elaborar uma narrativa a partir das sobras de material disponível no site, através de imagens e gestos que chamam a atenção para aquilo que pode passar despercebido. Longe da vocação definitiva dos monumentos, memoriais e sítios de memória, estas propostas artísticas geralmente consistem em intervenções efêmeras que funcionam precisamente nos interstícios.



Figura 7. "Escala" de Manuela Flores (2014).

(1) A cidade segregada. Em 2014, Manuela Flores recebeu um convite para participar de uma exposição coletiva no Parque Araucano, organizada pela YAP-MoMA (Programa Jovens Arquitetos do MoMA PS1). Assim, ela foi designada para um dos vinte e poucos módulos do pavilhão temporário: aproveitando sua localização estratégica, a artista instalou uma escada vermelha que foi além do telhado e permitia redescobrir o local descaracterizado pelos monótonos módulos. Uma ferramenta básica para qualquer construção - diz a artista -, esta escada de cinco metros de altura oferecia uma vista panorâmica do centro empresarial ao redor do Parque Araucano, com os restos abandonados dos blocos da Villa San Luis<sup>7</sup> ao fundo (Figs. 7 e 8). Os degraus marcados com anos significativos desta história de utopia e desapropriação são apresentados ao espectador em uma ordem misturada e ilegível, já que os escombros dos próprios edifícios se acumulam em estratos desorganizados e densos. Desta forma, através de um simples gesto, a artista oferece uma espécie de prótese para o olhar, que permite colocar em crise a narrativa em torno da paisagem urbana que prevaleceu no presente: por trás das operações imobiliárias e empresariais que moldam a cidade contemporânea, permanecem os resquícios de um projeto social que procurou integrar os sujeitos a suas dinâmicas nucleares, e que até sonhava em incorporar o Parque Araucano a este centro cívico do projeto socialista.



Figura 8. “Escala” de Manuela Flores (2014).

---

<sup>7</sup> <http://escuelaarte.uc.cl/index.php/alumnos-y-exalumnos/polyhedron/artistas-polyhedron/183-manuela-flores>

(2) A cidade sem memória. Embora o coletivo Ejercicios Impermanentes tenha concentrado suas intervenções nos lugares abandonados da cidade de Valparaíso - onde vivem suas criadores, as artistas Elisa Assler, Anamaria Briede e a arquiteta Manuela Tromben - a oportunidade de expor seus trabalhos na Sala de Arte de Las Condes serviu de gatilho para a realização de uma experiência na cidade de Santiago. Enquanto trabalhava como arquiteta na construção do edifício CorpArtes, Manuela observava os contrastes dos edifícios corporativos e deste terreno abandonado que correspondiam às ruínas da Villa San Luis. Tratava-se de um espaço invisível, apesar de estar no centro nevrálgico da cidade: ninguém percebia que ele estava lá. Esta curiosidade foi o ponto de partida para uma investigação que lhes revelou a história do projeto de habitação social cujos proprietários foram despejados pela ditadura militar. A performance "Cien Metros de Silencio" (2017) apela aos recursos do ritual para intervir no espaço da ruína, realizando uma homenagem às famílias que foram despejadas de suas casas: desenrolando cem metros de pano branco de 1,4 m de largura em torno do lote 18 da Vila, o coletivo ensaia uma forma peculiar de sublinhar este território despercebido, baseado na materialidade do pano e nas possibilidades plásticas de seus próprios corpos (Figs. 9 e 10). Desta forma, vagando pelo significado e pela própria ruína (onde elas nunca entraram), as artistas exploram as possibilidades da linguagem poética para romper com o esquecimento desta história interrompida. O registro audiovisual, cujas cuidadosas fotos em preto e branco destacam o contraste entre a materialidade da ruína e a presença excepcional da tela que a emoldura, está cheio de imagens sugestivas: as formas como a linha branca é projetada sobre os edifícios espelhados; o aparecimento e o desaparecimento dos corpos tendo a Vila como pano de fundo; e, finalmente, o resultado fatídico de uma paisagem de colapso: retroescavadeiras, escombros, estruturas que cedem. Afastando-se dos recursos panfletos e explícitos, Ejercicios Impermanentes realiza esta homenagem se valendo do silêncio e dos contrastes, dando origem a uma ação efêmera que no entanto conseguiu estar no lugar certo na hora certa: uma semana após esta intervenção artística, como observamos no epílogo do vídeo de registro, inicia-se a demolição parcial da Vila e inicia-se a declaração do local como Monumento Histórico.



Figura 9. “Cien metros de silencio” do Coletivo *Ejercicios Impermanentes* (2017).

Figura 10. “Cien metros de silencio” do Coletivo *Ejercicios Impermanentes* (2017).



(3) A cidade desabitada. Ao observar o registro da intervenção artística de Valentina Utz em Villa San Luis (2009), encontramos uma paisagem urbana que hoje - quase dez anos depois - desapareceu. Os blocos extintos deste projeto de habitação social estavam, naquela época, repletos de desperdícios de vários tipos, mostrando a vigência de certas práticas de ocupação de espaço que ao longo do tempo se tornaram cada vez mais inacessíveis. A artista transforma este lixo no principal assunto para sua performance: usando as esquadrias nuas do bloco como vitrine, Utz organiza conjuntos de objetos descartados de tal forma que se tornem visíveis à distância. Cada moldura abriga assim um tipo particular de resíduo, agrupado de acordo com critérios formais ou funcionais: uma série de garrafas plásticas dispostas por critérios de cor, pedaços de caixas de papelão, uma coleção de sacos de lixo, fragmentos de plástico laranja (Fig. 11). Estas operações tentam chamar a atenção para o que o artista chama de "a mudança de bairro": em uma das áreas mais caras da cidade, apropriada pela dinâmica dos grandes negócios, havia um projeto habitacional que resiste transformado em um depósito ilegal de lixo<sup>8</sup>. Assim, nesta ação observável a partir da rua, os recursos sensíveis da arte permitem encenar outros usos possíveis de um terreno que foi tomado pelo mercado imobiliário: formas de um habitat popular que hoje é relegado à noite, às sombras e à clandestinidade



Figura 11. Fotograma da “Villa San Luis” de Valentina Utz em colaboração com Matías Klenner (2009). Registro: Matías Klenner.

---

<sup>8</sup> <https://vimeo.com/78417211>

## Conclusões

Observamos, a partir de uma série de obras artísticas que tomam as ruínas de Villa San Luis como objeto de investigação, como várias interrupções sensíveis se desdobram na cidade que colocam em suspenso a continuidade da cidade hegemônica.

As artes e as ruínas operam através da iminência: longe de nos tranquilizar com certezas, elas se movem no plano do indeterminado e do ambíguo; do que é convocado mas não explicitamente nomeado. Como Trigg (2006) apontou, as ruínas (e, poderíamos acrescentar, a arte) não pertencem a ninguém: multiplicam temporalidades, deslocam categorias sensoriais; sublinham a descontinuidade e a não linearidade do tempo. É por isso que podemos entendê-los, seguindo M. Foucault, como a expressão de uma "heterotopia" (1999).

As ruínas da Villa San Luis, suspensas em meio a intensas disputas sociais, políticas e judiciais, formam um cenário no qual diferentes projetos de cidade convergem e colidem. Sua condição de ruína, como categoria intermediária que une de forma instável a materialidade e a narrativa, nos permite refletir sobre os modos como as utopias políticas do passado coexistem com as narrativas modernizadoras do presente, e os modos como outras memórias e outros modos de habitar subsistem no tecido urbano contemporâneo. Neste texto, quisemos lançar alguma luz sobre a produtividade daquela dupla contingência da arte sobre a ruína; embora nossas chaves de leitura só possam ser contingentes, esperamos que estas reflexões possam abrir novos aspectos do problema, colocando a dimensão sensível no centro da análise.

## Referências

ALLENDE, F., & Olave, S. (2018). *El despojo de la Villa San Luis de Las Condes*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.

BEASLEY MURRAY, J. (agosto de 2015). *La utopía en ruinas: el hospital Ochagavía*. Em **Actores, demandas e intersecciones**. Trabalho apresentado em *I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur* (LASA), Santiago, Chile.

BENJAMIN, W. (2011). **Livro das Pasagens**. Madrid: Akal.

CERNA, T. (24 de julio de 2018). *Suprema rechaza recurso y declara la Villa San Luis de Las Condes como monumento histórico*. **Emol**. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2018/07/24/914451/Suprema-declara-la-Villa-San-Luis-en-Las-Condes-como-monumento-historico.html>. Link visitado em 06/04/2022.

CHIARA, M., & PULGAR, C. (2008). *Villa San Luis de Las Condes: Lugar de memoria y olvido*. **Revista de Arquitectura**, 18, 28-40. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2008.28163>

CONGET, L. (2010). *Parpadeos. Estrategias de actualización y resignificación de archivo*. Tese para optar ao grau de Mestre em Artes, menção Artes Visuais. Universidad de Chile.

Conselho de Monumentos Nacionais (2017). *Acta sesión ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales, miércoles 28 de junio de 2017*. Recuperado de [http://www.monumentos.cl/sites/default/files/20170628\\_ord\\_acta\\_env\\_def\\_0.pdf](http://www.monumentos.cl/sites/default/files/20170628_ord_acta_env_def_0.pdf)  
Link visitado em 06/04/2022.

CONTRERAS, T. (2014). *Villa San Luis. Las Condes*. Santiago de Chile: Autoedição.

DÉOTTE, J. L. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago de Chile: Editora *Cuarto Propio*.

FOUCAULT, M. (1999). *Espacios Otros. Estudios de Comunicación y Política*, 9, 15-26.

GÁMEZ, V. (2006). *El pensamiento urbanístico de la CORMU (1965-1976)*. *Urbano*, 9(13), 9-18.

GARCÍA CANCLINI, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcb0>

GONZÁLEZ, V. (29 de junio de 2017). *Tras ser declarada Monumento Nacional, Las Condes frena demolición de Villa San Luis*. *El Mercurio*, C-6.

GROSS, P. (1991). *Santiago de Chile (1925-1990): planificación urbana y modelos políticos*. *Revista de Estudios Urbano Regionales*, 17(52/53), 27-52.

HUYSEN, A. (2007). *La nostalgia de las ruinas* (traductora sarlo, b.). *Punto de vista: revista de cultura*, 87, 36-42.

JELIN, E., & LANGLAND, V. (2003). *Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente*. Em **Monumentos, memoriales y marcas territoriales** (pp.1-18). Madrid: Siglo XXI.

LAWNER, M. (2007). **Demolición de la Villa San Luis de Las Condes: Historia de dos despojos**. Copenhagen: Centro de Estudios Nacionais de Desenvolvimento Alternativo.

LAWNER, M. (2013). *Expediente Santo Domingo: La demolición de un sueño*. Recuperado de [http://www.londres38.cl/1937/articles-95140\\_recurso\\_2.pdf](http://www.londres38.cl/1937/articles-95140_recurso_2.pdf). Link visitado em 06/04/2022.

LAWNER, M. (2017). *Villa San Luis o la destrucción de la memoria. Demolida la obra de un Premio Nacional de Arquitectura*. *La voz de la Chimba*, 41, 33-34.



LAZZARA, M., & Unruh, V. (2009). *Telling Ruins*. Em **Telling Ruins in Latin America** (pp. 1-9). Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230623279>

MÁRQUEZ, F. (2017). **Relatos de una ciudad trizada**. *Santiago de Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.

MÁRQUEZ, F., Bustamante, J., Nuevo, A., & Pinochet, C. (2019). **Ruinas urbanas. Réplicas de memoria en la ciudad**. MS.

MONTEALEGRE, P. (2010). **Jardín para el pueblo. El imaginario de la Unidad Popular en el Parque O'Higgins**. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales da Pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile.

MORALES, E., & ROJAS, S. (1986). *Relocalización socioespacial de la pobreza. Política estatal y presión popular, 1979-1985*. Santiago: FLACSO, Documento de Trabajo.

PAVEZ, M. (2015). *Cronología de la VI Exposición, Concurso Remodelación Santiago Centro 1972 y otros destacados 1965-1976*. En M. Pavez. (Ed.), **Diseño Urbano Inclusivo para Santiago Centro. Concurso Internacional 1972, Santiago de Chile** (pp. 148-155). Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo da Universidad de Chile.

RAPOSO, A., RAPOSO, G., & VALENCIA, M. (2005). *Hacia la remodelación democrática del espacio habitacional urbano. Un ensayo de interpretación crítica de la obra Arquitectónica y Urbanística de CORMU en Santiago, 1966-1976*, Vol I. **Diseño Urbano y Paisaje**, 2(5),1-26.

RAPOSO, A., & Valencia, M. (2009). *Práctica política del diseño urbano. Notas sobre la vida institucional y labor de la Corporación de Mejoramiento Urbano, CORMU, 1966-76*. **Revista INVI**, 19(49), 110-141.

RICHARD, N. (2009). *Sites of Memory, Emptying Remembrance*. En M. Lazzara & V. Unruh (Eds.), **Telling Ruins in Latin America** (pp. 175-182). Nueva York: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9780230623279\\_15](https://doi.org/10.1057/9780230623279_15)

SÁNCHEZ, E. (2017). *Entre la ciudad de la "participación popular" (1950-1973) y los "promotores inmobiliarios" (1978-2010). El caso Villa San Luis en Las Condes, Santiago de Chile*. *Revista CIS*, 14(23), 57-76.

SCHINDEL, E. (2009). *Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano*. **Política y cultura**, 31, 65-87.

SIEBERT, F. (2015). *El megaproyecto urbano que pretendía cambiar la calidad de vida del centro de Santiago a inicios de los 70's*. Universidad de Chile. Disponível em <https://www.uchile.cl/noticias/116303/el-megaproyecto-urbano-que-pretendia-cambiar-el-centro-de-santiago>. Link visitado em 06/04/2022.

STOLER, A. (2008). *Imperial debris: Reflections on Ruins and Ruination*, **Cultural Anthropology**, 23(2), 191–219. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2008.00007.x>

SUGRANYES, A. (2017). *Villa San Luis. Primer paso para restablecer la justicia*. **La voz de la Chimba**, 40, 2-3.

RAPOSO, A. (Ed.) (2001). *Espacio urbano e ideología: El paradigma de la corporación de la vivienda en la arquitectura habitacional chilena. 1953-1976*. Santiago: Universidad Central – Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Centro de Estudios de la Vivienda.

TORO, I. (19 de mayo de 2014). *Villa San Luis: La caída del último bastión de Allende en Las Condes*. **The Clinic**, Disponível em <https://www.theclinic.cl/2014/05/19/villa-san-luis-la-caida-del-ultimo-bastion-de-allende-en-las-condes/> Link visitado em 06/04/2022.

TRIGG, D. (2006). **The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason**. Nueva York: Peter Lang.

Unidad Popular. (1970). **Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende**. Santiago: Instituto Geográfico Militar.

VILLALOBOS-RUMINOTT, S. (2017). *Arquitectura y nihilismo. Notas sobre neoliberalismo y devastación*. En A. Saavedra & L. Alarcón (Eds.), **Galería Metropolitana. 2011-2017** (pp.16-19). Santiago: Galería Metropolitana.

### Sobre as autoras:

**Carla Pinochet Cobos** é antropóloga social da Universidade do Chile e é doutora em Antropologia Cultural pela Universidad Autónoma Metropolitana, México. Trabalha como investigadora e conferencista em duas áreas de especialização: a antropologia dos processos artísticos contemporâneos e os estudos sobre práticas culturais na América Latina. Atualmente é acadêmica no Departamento de Antropologia da Universidade Alberto Hurtado e investigadora responsável pelo projeto FONDECYT de Iniciação N°11170319.

Orcid: [orcid.org/0000-0002-8188-2572](https://orcid.org/0000-0002-8188-2572)

**Constanza Tobar** é antropóloga social da Universidade do Chile e atualmente cursa mestrado em Estética Americana na Pontificia Universidad Católica de Chile. Sua experiência de pesquisa tem sido ligada às artes e à cultura, particularmente em museologia, educação artística e trabalho artístico. Ela trabalhou como assistente de pesquisa para o Projeto de Iniciação FONDECYT N° 1170319-“Práticas de lazer e trabalho cognitivo. Um estudo sobre os setores criativo, artístico e intelectual” (2017-2020). Atualmente ela faz parte da área de pesquisa da Fundación Nube e trabalha em um projeto da FONDART no Museu de Arte Popular Americana Tomás Lago.

Orcid: [orcid.org/0000-0001-7929-5873](https://orcid.org/0000-0001-7929-5873)

### Sobre a tradutora:

**Patrícia Osses**, nascida em Santiago do Chile, é artista plástica formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde realizou Mestrado e Doutorado em Poéticas Visuais sob orientação do artista e professor Doutor Carlos Fajardo. Também tem formação em Arquitetura pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo e estudos em música (violoncelo, na Escola Municipal de Música de São Paulo). Seu trabalho trata de reflexões sobre o espaço e sua relação com o indivíduo através de diversos meios como instalação, performance, fotografia, som e texto. Suas últimas produções - tanto poéticas como didáticas - situam-se na investigação sobre o território dos lugares literários, dos desertos urbanos e do centro do mundo a partir de suas bordas. Atualmente vive e trabalha em Minas Gerais, onde leciona Instalação e Performance no curso de Artes Visuais da UFU (Universidade Federal de Uberlândia).

Recebido em 18-04-2022

### Como citar:

Pinochet Cobos, Carla; Tobar, Constanza; Osses, Patricia Andrea Soto. (2022). Formas provisórias de conjurar o passado. Ruínas e intervenções artísticas na Villa San Luis em Las Condes. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 385-409, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-65434>.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional.



# Por uma Antropologia dos escombros. O Estallido Social<sup>1</sup> na Plaza Dignidad, Santiago do Chile

For Anthropology from the debris. The Social Revolt In Plaza Dignidad, Santiago de Chile

FRANCISCA MÁRQUEZ

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

PATRICIA ANDREA SOTO OSSES (TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia MG, Brasil

## RESUMO

Este trabalho é uma abordagem teórica e etnográfica da cidade arruinada e dos escombros deixados pelo recente estallido social na Plaza Dignidad, em Santiago do Chile. Para avançar em direção a uma definição antropológica dos escombros, queremos nos perguntar: quais são os escombros do estallido e que espaço ocupa dentro da cidade, que histórias nos contam e que histórias contém, escondem e desestabilizam essas peles rachadas e fissuradas, e por que razões se torna um campo de disputa, um campo de esquecimento, desconforto e fascínio? Através do registro etnográfico e fotográfico das materialidades da revolta, a análise é organizada em torno de quatro dimensões: "Pele e pátina das memórias envolventes"; "Ambivalência da forma e a destruição"; "Fantasmas e fetiches"; "Afecções e topofilia em distopia". A conclusão é que quaisquer que sejam os artefatos arruinados, eles sempre - como materialidades residuais que são - desarranjam e desconcertam nossa cidade, forçando-a a reler e reescrever suas formas significantes. Nisso reside, possivelmente, o fascínio secreto dos escombros do estallido em Santiago.

## PALAVRAS-CHAVE

Antropologia, cidade, escombros, espaço público, estallido social

## ABSTRACT

This work is a theoretical and ethnographic approach about the city in ruins and the debris left by recent social protests in Plaza Dignidad in Santiago de Chile. In order to move towards an anthropological definition of the debris, we should ask ourselves, what is the debris after the protests and what place does it inhabit inside the city? What can it tell us and what accounts do these cracked and fissured remains contain, hide and destabilize? Why have they become a field of dispute, a field of forgetfulness, discomfort and fascination? Through the ethnographic and photographic records of post — revolt materialities, the analysis is organized into four dimensions: Skin and patina of the environmental memories; Ambivalence of form and destruction; Ghosts and fetish; Affections and topophilia in dystopia. It is concluded that whatever the ruined artifacts may be, they are always — like the residual materials they are — disorganizing and disconcerting the city, forcing it to reread and rewrite its significant forms. Herein may lie a secret fascination in the debris following the detonation of our city

## KEYWORDS

Anthropology, city, debris, public space, social revolt

<sup>1</sup> O termo "estallido social" é traduzido neste artigo como "explosão social". É um termo que se refere diretamente à convulsão popular que se deu nos espaços públicos das cidades chilenas, cuja eclosão a 18 de outubro de 2019 fora causada pelo aumento no preço das passagens de transporte público. O evento de 18/10 provocou uma série de protestos massivos que levaram a governo a pautar a elaboração de uma nova constituição a partir de uma assembléia constituinte. (Nota da tradutora)

## Introdução

A recente explosão social ocorrida em Santiago do Chile em outubro de 2019 é analisada através da observação e conceituação das práticas culturais que a acompanham, bem como dos escombros e vestígios que deixam para trás. Desta forma, o exercício etnográfico procura confrontar a linguagem sutil e às vezes violenta dos processos de mobilização social com os processos de ruína e deslocamento de materiais que eles produzem em seu entorno. Daí a importância de se situar no cruzamento entre a produção histórica dos escombros e a experiência de quem os produz, os observam, ocupam, admiram e temem. Neste sentido, os escombros e os objetos demolidos são lidos como a expressão material do vínculo social que nos liga e nos separa do passado (Déotte, 1998); mas também como a expressão material das lutas, desordens e vontades que estão ocultas no presente de nossa sociedade contemporânea.

A fim de avançarmos para uma definição antropológica dos escombros, gostaríamos de nos perguntar: quais são os escombros da explosão e que espaço ocupam no interior da cidade? O que nos contam e que histórias contém, escondem e desestabilizam essas peles rachadas e fissuradas? Por que se tornam um campo de disputa, de esquecimento, de desconforto ou de fascínio?

Uma primeira premissa desta pesquisa aponta que, enquanto manifestação da atividade humana, os escombros deixados pela explosão social desarranjam e desestabilizam os preceitos do progresso urbano (Gordillo, 2018). Em sua obstinação iterativa sobre a cultura e a natureza, a memória e o esquecimento, os escombros incomodam e perturbam (Prats, 1997) porque introduzem a desordem e a desorganização como princípio de possibilidade (Balandier, 2003). Além disso, a disputa e o confronto que os destroços geram provêm precisamente do caos que eles prenunciam nesta gênese inacabada e imprevisível de todo processo de destruição e reconstrução da cidade contemporânea.

Uma segunda premissa aponta que a chave para este processo de desestabilização não está na condição de artefato em ruínas ou em colapso que a explosão social deixa para trás, mas nos processos iterativos de deslocamento do escombros ao artefato reconstruído e do artefato reconstruído ao escombros. Neste processo de destruição e reconstrução iterativa, são mobilizadas e entrelaçadas agências históricas e culturalmente situadas. É nesta temporalidade da história e da memória que a especificidade da destruição de um sistema a ser apagado faz sua aparição. Neste ir e vir, tanto a história quanto a cultura participam desde uma densidade significativa, deixando espaço para a participação da imaginação, a magia da mimese e os sentidos sobre esta materialidade (Taussig, 2002). Daí a importância de observar os escombros da explosão social como aqueles nós/confluência e marcos/referentes urbanos (Lynch, 1965) críticos onde convergem os corpos, bens, deuses, arte, leis, ancestrais, animais, crenças e ideologias (Ingold, 2000).

A figura dos escombros, de maneira semelhante à ruína, é a forma estética encarnada em objetos concretos que nos permitem dar conta da síntese sem fim do "transitório e do eterno" no quadro da modernidade transbordante à maneira do *Angelus Novus* do pintor Paul Klee<sup>1</sup>. A figura dos escombros nos permite assim questionar-nos sobre o modo misterioso pelo qual formas sociais fragmentadas coexistem e se movem, possibilitando outras novas totalidades sociais que se impõem sobre a soma das partes, de forma precária, volúvel e sempre instável. A forma,

---

<sup>1</sup> *Angelus Novus*, um desenho do pintor suíço Paul Klee (1920) adquirido mais tarde pelo filósofo alemão Walter Benjamin. O título da obra refere-se a uma lenda judaica originária do Talmud e inspirou a teoria de Benjamin sobre o "Anjo da História", uma visão do devir histórico como um incessante ciclo de desespero. O filósofo Giorgio Agamben identifica o anjo com o homem moderno, que, tendo perdido o contato com seu passado, é incapaz de encontrar seu lugar na história.



**Figura 1.** Escombros do metrô Baquedano: "Aqui eles torturam". Santiago, outubro de 2019.

Fonte: Alvaro Hoppe, 2019.

quebrada, roída, frágil e deslocada de seu lugar original, aparece como uma forma de estruturar o social e sua inteligibilidade. No entanto, como Simmel aponta em relação à cidade de Roma (2005/1898), quanto maior a multiplicação de formas, maior o risco (e o medo) de fragmentação e desintegração. Daí a permanente busca e aspiração da síntese totalizante como experiência social. Nesta aspiração nunca alcançada, o sociólogo localiza "a tragédia da cultura" moderna<sup>2</sup>. Os escombros - ferro, cimento, tijolo, pedra, terra - nos permitirão, então, avançar para a leitura deste enigma de deslocamento e desestabilização ao qual as sociedades em situação de crise e revolta social, como a que ocorreu desde outubro de 2019 no Chile, não sem resistência, estão sujeitas.

---

<sup>2</sup> O sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) lê a forma social através de uma série de metáforas. Como sociólogo formalista, ele incorpora a figura da ruína no contexto do nascimento e da efervescência da grande metrópole e do surgimento da modernidade. Os escombros ou o fragmento para Simmel ainda não têm uma forma acabada e, como tal, carecem de beleza e de uma sensação de integridade.

O texto, que deriva de uma pesquisa etnográfica, é baseado no estudo da Plaza Baquedano<sup>3</sup>, mais recentemente rebatizada Plaza Dignidad pelos movimentos sociais. Desde a revolta social, a praça tornou-se o lugar para reivindicações contra o abuso do modelo social e econômico predominante. Após meses de ocupação, pouco resta da praça da monumentalidade patriótica, um palco para os heróis da nação. A tese aqui desenvolvida aponta que os escombros da revolta não só confrontam, contradizem e tensionam a forma urbana, mas também a completam em suas narrativas subalternas. Este estudo lê a arquitetura e os objetos em colapso como uma expressão material e metafórica de formas de resistência à vida social e estética urbana contemporânea. Durante os meses da explosão social e até antes da pandemia de Covid-19, a Plaza Dignidad, com seus escombros e sua desordem, assemelhava-se a um grande campo onde a diversidade de expressões e práticas políticas, comércio, jogo e sociabilidade acontecia ao longo dos dias<sup>4</sup>. Hoje ela surge como uma grande esplanada de terra, arruinada, mas esvaziada de destroços e das maciças manifestações sociais.

A etnografia - ou seja, a observação participante no lugar - da praça, foi realizada entre 18 de outubro de 2019 e 29 de fevereiro de 2020. O trabalho de observação e gravação foi realizado durante as mobilizações das sextas-feiras e de todos os sábados de manhã após as manifestações maciças. Nas sextas-feiras, observamos e registramos no caderno de campo, principalmente as práticas e os corpos em sua ocupação do espaço público. Nas manhãs seguintes, por outro lado, a observação e o registro focalizaram as materialidades desmoronadas, os escombros e o registro dos vestígios materiais deixados pelas manifestações. Em um esforço para libertar o olhar da tentação de dominar o que vê (Rivera-Cusicanqui, 2013), a etnografia observa de uma posição de estranhamento e observação flutuante, sempre aberta ao novo. Desde o caminhar e o percorrer, a observação nos permite constatar que a praça está perdendo gradualmente sua forma, suas tendas, seus pavimentos, seus cheiros e seus limites (Márquez, 2019). Com a escultura do General Baquedano como epicentro, após a explosão, as bordas da antiga praça parecem ter se expandido, tornando necessário ampliar o raio do percurso e o registro etnográfico: a leste, a praça e as manifestações se estenderão em direção à parede-lousa do edifício abandonado da Telefônica; a oeste, à parede -lousa do Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM; ao norte, ao Parque Florestal e à *Fuente Alemana*<sup>5</sup>; ao sul, até o Parque Bustamante, o monumento a Manuel Rodríguez e o metrô Baquedano. A figura 2 mostra o raio de observação etnográfica, os marcos monumentais e as práticas sociais desenvolvidas neste espaço durante os meses das manifestações sociais.

Neste raio ampliado da Plaza Dignidad, a observação etnográfica e endereço de registro visual abordam: a) os deslocamentos e práticas de transeuntes, vizinhos, manifestantes e Forças Especiais de Carabineros; b) as materialidades da revolta, escombros, grafite e intervenções artísticas. A análise desta informação etnográfica e visual está organizada em quatro dimensões: 1) Pele e pátina das memórias envolventes; 2) Ambivalência da forma e a destruição; 3) Fantasmas e fetiche; 4) Afetos e topofilias na distopia. Em cada uma destas dimensões, é destacado o caráter histórico e político dos gestos, assim como dos escombros deixados pela explosão social. Finalmente, o que nos interessa é entender como os escombros e a materialidade desmoronada desarranjam os preceitos e

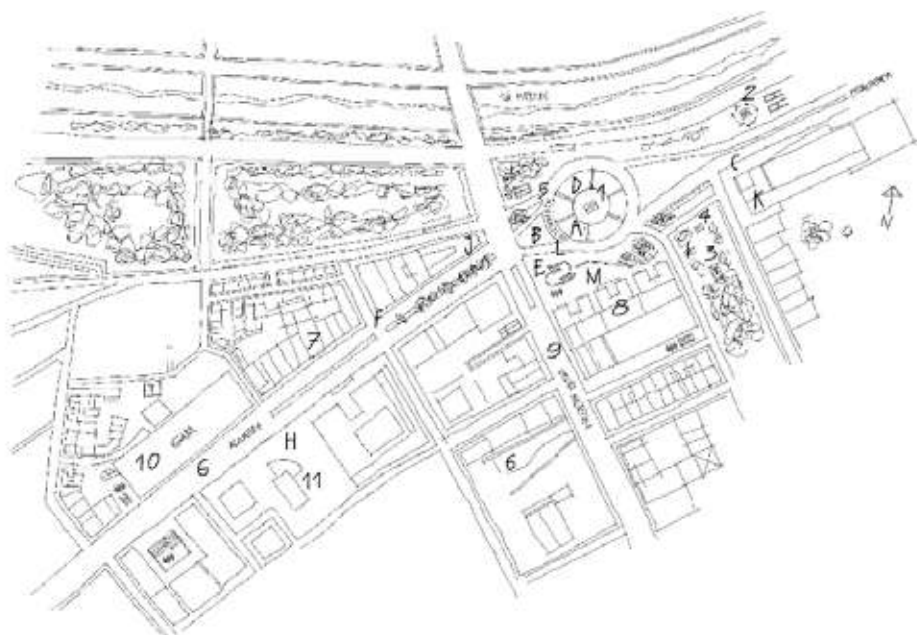
---

<sup>3</sup> A origem desta praça pode ser rastreada até o final do século XIX quando, por ordem do prefeito Benjamín Vicuña Mackenna, a Plaza de La Serena foi construída no vértice onde o rio Mapocho se separava do ramo seco de La Cañada. No 400º aniversário da descoberta da América, a praça foi renomeada Plaza Colón; para o primeiro centenário da República, em 1910, e a doação do monumento ao Gênio da Liberdade pela colônia italiana, ela foi renomeada Plaza Italia. Em 1928, com a chegada do monumento ao General Baquedano, começou a confusão nominal, Plaza Italia ou Plaza Baquedano (Márquez, 2017).

<sup>4</sup> Em um exercício metafórico, poderíamos dizer que existe uma certa semelhança entre a Praça Dignidad e a antiga quadra Inca, um espaço público na cidade andina pré-hispânica onde todas as expressões da vida ativa ocorriam simultaneamente e em aparente desordem: política, poder, jogo, mercado, ritual, administração.

<sup>5</sup> Fuente Alemana era uma tradicional lanchonete localizada na Plaza Italia, no centro de Santiago e do ponto nevrálgico das manifestações. (Nota da tradutora)





- 1 Monumento General Manuel Baquedano
- 2 Obelisco Presidente Manuel Balmaceda
- 3 Monumento Manuel Rodríguez
- 4 Busto José Martí (arrancado)
- 5 Monumento al Genio de la Libertad
- 6 Museo Violeta Parra
- 7 Cine Arte Alameda
- 8 Edificios Turri
- 9 Restaurantes
- 10 Centro Cultural Gabriela Mistral-GAM
- 11 Monumento a los Mártires de Carabineros

- A Toma y ocupación del Monumento General Manuel Baquedano
- B Museo a cielo abierto Colectivo Originario
- C Pizarrón del Estallido Social, muros edificio Telefónica
- D Cancha pichangas y Ring para boxeo
- E Jardín de la Resistencia en el Metro Baquedano
- F Animita Mauricio Fredes (Calle Irene Morales /Alameda)
- G Pizarrón del Estallido Social, muros del GAM
- H Juego de Skate sobre los blindajes al Monumento a los Mártires de Carabineros
- I Rucos de personas en situación de calle
- J Galería CIMA y registro vía streaming de la Plaza y manifestaciones
- K Proyecciones de frases alusivas a las manifestaciones sobre fachada edificio Telefónica
- L Brigadas de salud y cuidado a los manifestantes heridos
- M Carros y puestos venta informales de alimentos y bebidas durante las manifestaciones

**Figura 2.** Plaza Dignidad, pontos de referência monumentais e práticas sociais.

Fonte: elaborado por Alvaro Gueny.

desestabilizam as certezas. A praça, durante estes meses da explosão, está cheia de fragmentos e peças que se exibem em toda sua crueza, a fissura, a quebra, a fuligem e o pó. E, como objetos quebrados, mostram seu infeliz esqueleto, operando como metáfora do profundo mal-estar que corrói as estruturas da sociedade.

Em conclusão, refletimos sobre a desordem da praça devastada, o que a torna um espaço heterotópico, desestabilizado e em gênese inacabada, mas finalmente um espaço e um cenário, talvez. A praça e seus escombros nos anunciam assim uma antropologia da desordem e a desestabilização do fragmento, como possibilidade e desejo de uma totalidade que nunca está terminada, nunca definitivamente naturalizada, sempre em construção. Observar o que é destruído e transformado em escombros é, de certa forma, um exercício para desvendar as memórias ocultas que resistem ao esquecimento e às certezas<sup>6</sup>. O tempo dirá se elas darão origem às ruínas, entendidas como aquela materialidade fetichizada pela memória, a ausência e os processos de patrimonialização<sup>7</sup>.

## **Pele e pátina de memórias envolventes**

O que começou como um protesto contra o aumento do preço do transporte público tornou-se alguns dias depois uma revolta popular sem precedentes contra as políticas neoliberais no Chile<sup>8</sup>. Assim, na sexta-feira 18 de outubro de 2019, a cidade de Santiago arde, a Plaza Italia está cheia de escombros, gritos, sons secos e metálicos saturam o ar e a paisagem noturna como tambores de guerra. Corpos que lotam as ruas e ficam pendurados fora das janelas, naquele som persistente de painéis e colheres metálicas que nunca param. Como nos tempos da Unidade Popular (1970-1973) ou da ditadura militar (1973-1989)<sup>9</sup>, mas por razões muito diferentes, o *Cacerolazo*<sup>10</sup> faz seu trabalho na paisagem sonora.

Barricadas ardendo em cada canto para as quais tudo serve, árvores, cadeiras, cercas, cartazes, a cidade começa a ser despida de suas camadas, de suas peles brilhantes e fluorescentes. Suas ruas estão cheias de escombros, suas esculturas estão rachadas, cobertas com telas, grafite e poeira; muita poeira cobre a cidade de edifícios espelhados, metrô moderno, *país oásis* como o presidente Sebastián Piñera apontara algumas semanas antes.

---

<sup>6</sup> Estes escombros não são únicos na história do Chile, há também os escombros da violência política e as valas comuns deixadas para trás pelo golpe militar no Pátio 29 do Cemeterio General (1973) ou os escombros da utopia socialista para uma cidade mais justa, como o projeto Villa San Luis de las Condes (1970-1973). Hoje, ambos os espaços, mais do que escombros, são ruínas disputadas por sua patrimonialização, resistindo assim ao apagamento do esquecimento e à pressão imobiliária das grandes corporações.

<sup>7</sup> Concordamos com a distinção entre ruínas e escombros feita por Gastón Gordillo (2018), que atribui à ruína a hipertrofia de seu significado, reificando o acúmulo de escombros ao ponto de transformá-lo em um fetiche que contém a nostalgia das ausências. Esta é a razão pela qual este artigo não define os objetos destruídos na revolta social como ruínas; ao invés de estabelecer uma hierarquia entre ruínas e escombros segundo a qual os escombros seriam um tipo inferior de matéria (Márquez et al., 2019), o que interessa aqui é entender os escombros como promessa ainda não terminada de um processo de transformação social.

<sup>8</sup> Em 14 de outubro de 2019, um grupo de jovens estudantes do ensino médio protestou contra o aumento do preço do transporte público. Com o chamado para "fugir, não pagar, como outra forma de lutar", quatro dias depois, os jovens começaram uma explosão social sem precedentes. Após quatro meses de manifestações, dezenas de mortos e mais de 400 feridos nos olhos, a explosão social foi suspensa pela pandemia de Covid-19, deixando pendente o plebiscito para a aprovação ou rejeição de uma nova Constituição para o Chile.

<sup>9</sup> Durante a Unidade Popular (1970-1973) o caceroleo foi um protesto contra o governo e a falta de alimentos no mercado; durante a ditadura militar, entretanto, o caceroleo foi um sinal de protesto contra a falta de liberdades civis, repressão e violação dos direitos humanos.

<sup>10</sup> #Cacerolazo, Ana Tijoux (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=tVaTuVNN7Zs>



**Figura 3.** Plaza Dignidad, com as bandeiras wenufoye, Mapuche e estrela Mapuche desenhadas no pavimento. No fundo, o monumento ao General Baquedano coberto com lona. Fonte: Alvaro Hoppe, 2020.

Na manhã seguinte ao 18 de outubro, a cidade se assemelha à passagem de um furacão, "o que vemos, o que nos olha", uma presença silenciosa de detritos e "uma suspeita de algo que ainda não foi visto [...] a suspeita de uma latência" (Didi-Huberman, 1997, p. 35). A partir daquela noite e durante quatro meses, os tumultos não cessariam. Os escombros, as cinzas, os ferros retorcidos, as farmácias e supermercados saqueados, os bancos incendiados, os monumentos tombados, a praça desmoronada se tornam parte do habitar a cidade. Todos os dias, a cidade neoliberal perde sua forma, suas lojas, suas calçadas, seus cheiros, sua agitação, porque não há mais transporte, não há ninguém para limpá-la, nem as mãos nem as máquinas dariam conta. A matéria nunca deixa de perder sua forma original, apenas para voltar sempre a nos surpreender com uma nova cor, um novo arranjo, um novo fragmento. A mente então permanece em segundo plano, qualquer reflexão só emerge após a experiência e o corpo nos alertarem para a paisagem empoeirada, desmoronada e distópica.

E ainda assim, todas as manhãs, pelo menos durante as semanas seguintes à explosão, batalhões de varredores de rua e caminhões municipais começam a trabalhar muito cedo pela manhã para varrer e até mesmo lavar. Este gesto diário de limpeza será seguido por jovens vestidos de branco que, em meio a cânticos e aleluia a seu

deus, contribuirão com tinta branca para apagar os graffiti e murais que outros jovens, tão jovens quanto eles, pintaram nas paredes e monumentos. As pinturas brancas, geralmente feitas ao meio-dia do domingo como um ritual do culto, serão seguidas por outras rasuras: cinzas, verdes e vermelhos. Estes, no entanto, serão nas primeiras horas da manhã e ninguém admitirá a autoria. Em um esforço para limpar a memória e restaurar a aura monumental da praça e seus arredores, as paredes estão cheias de rasuras. Gestos que, no entanto, não nos impedem de ver as camadas e os pastiches das paredes cruamente manchadas. A suspeita de sobreposição de peles é revelada quando caminhamos pela praça e nos perdemos em seu material empoeirado. Paredes que nos convidam a cravar nossas unhas para arrancar a tinta grossa sobre o papel e os graffiti, até mesmo para rasgá-los e descobrir o que está escondido ali (Baudrillard e Nouvel, 2007; Didi-Huberman, 1997). Mas num gesto de teimosia, todos os dias essas mesmas paredes e monumentos serão vestidos e travestidos, com novos graffiti, novos slogans, novas telas, wipalas, wenufoye, até que, como ditam as mesmas paredes e bandeiras: "a dignidade se torne habitual."

### **Ambivalência de Forma e Destruição**

Os escombros têm olhos? Desde onde eles olham ou são olhados? E se o fazem, porque certamente respiram e rangem, sobre o que nos falam? Em sua sempre inacabada monocromia, os escombros, os monumentos, as esculturas e os prédios demolidos obscurecem a cidade do sonho higienista para nos remeter a uma linguagem do material que está sempre em processo de formação, latência e aparente agonia. Nos escombros de nossa cidade, após a explosão, novos símbolos significantes liberam a materialidade de sua funcionalidade e estética para subverter o antigo e impor novos significados e novas belezas à experiência urbana. Nesta fase da materialidade ruínosa, uma nova e complexa forma de existência se levanta diante de nossos olhos e sob nossos pés. A hipertrofia do colapso, da materialidade despedaçada neste nó urbano e marco que é a praça, fala da ambigüidade do gesto. De fato, a destruição que os escombros ou a fenda nos informam não é apenas o apagamento, é também a tomada de uma posição. A paisagem da praça em ruínas nos remete a uma certa espessura significativa que a afasta de sua simples funcionalidade técnica, para se transformar no signo de um texto complexo que terá de ser desvendado e interrogado a fim de ser interpretado, (re)pensado e desvendar sua espessura significativa. Como as cadeiras do restaurante saqueado que mais tarde serão transformadas em material de barricadas; ou os bancos de madeira da igreja que mais tarde queimarão como fogueiras; ou as tampas de esgoto que as mãos habilidosas transformarão em escudos para os jovens da "linha de frente"<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> "Primera línea"(ou linha de frente) tornou-se um termo específico na explosão social que designa um coletivo de manifestantes, em sua maioria encapuzados ou com seus rostos parcialmente cobertos, dedicado a enfrentar fisicamente os Carabineros de Chile no contexto de agitação social através de atos de desobediência civil à polícia de choque presente nos protestos. É composto por uma variedade de cidadãos individuais e organizações de base chamadas "clãs", que carecem de autoridade central. Uma ampla gama de organizações apóia a Linha de Frente fornecendo ajuda, alimentos e assessoria jurídica. (Nota da tradutora)



**Figura 4.** Muros do Centro Cultural Gabriela Mistral. Fonte: Alvaro Hoppe, 2019.

E há também, em toda parte, as "paredes-lousa" que, como um "*cadáver exquisito*"<sup>12</sup>, convidam os transeuntes a lê-las. Jogos de palavras e frases soltas penduradas em um lintel, de uma janela, de um corrimão, de um degrau, de um vidro quebrado. E assim como nestes jogos de palavras, uma imagem leva a outra, telefone sem fio cujo fim dependerá da agilidade do olhar, da resistência do caminhante e do leitor, da seqüência de frases, palavras e traços que provoquem a imaginação.

A leitura coletiva e solitária das paredes, que é oferecida espontânea e surpreendentemente ao virar da esquina, desde a fúria e o engenho do grito do manifestante, porque há sempre espaço para escrever: "Evadir/ não estamos em guerra, estamos unidos/ sem negociar, sem medo, o povo ganhará/ Renuncie Piñera/ Não + Abusos/

---

<sup>12</sup> O "*cadáver requintado*" nasceu no início do século 20 entre os surrealistas; é jogado entre pessoas que escrevem ou desenham uma composição em seqüência; cada pessoa só pode ver o fim do que o jogador anterior escreveu. A criação, especialmente a criação poética, é anônima e grupal, intuitiva, espontânea e lúdica, às vezes realizada sob a influência de drogas psicotrópicas que revelam o inconsciente, a angústia, o desejo e o afeto grupal.

A.C.A.B./ A.O.A.B./ Carne é morte, tortura e violação, seja vegano/ Platão disse: Ladrão que rouba.../ 18 mortos/ Nova Constituição/ E José Huenante?/ Assembléia Constituinte/ 2. 419 presos/ Justiça para as vítimas da repressão/ Wallmapu livre/ Alienígena/ -Democracia representativa + Democracia participativa/ Chamado constitucional agora/ Chile acordou/ Cuidado com Piño/ A rua não está em silêncio, o debate está explodindo/ Somos o rio voltando ao seu curso/ A poesia constrói o mundo/ Mais idiotas do que matar seu próprio povo/ Os pé-rapados vão explicar às crianças que não estamos em guerra/ Mamãe se eu não voltar hoje, a polícia me matou/ A comida vem da terra. Não ao TPP/ Eliminaram a matéria da história, então tivemos que escrever a história novamente/ Delinquencia? Delinquencia é a sua! Repugnante/ Democracia chilena. Ditadura do capital/ Sename<sup>13</sup> evita meninos e meninas / Lembre-se que somos + cuide-se, grite se for pego: nome e RUT<sup>14</sup>/ Maldição cigana vai toda a semana/ Não são 30 pesos/ Seu fascismo nos cala com balas/ Se eles quiserem nos escravizar nunca serão capazes de faze-lo/ Pacto social dignificante. Nenhuma violência ativa/ A evasão do ensino médio pode acordar um puma ferido/ Repúdio à imprensa que evita a realidade/ Não tenho medo de ameaças, chefes da miséria/ Se você vir uma prisão, grave-a com seu celular/ Rios e montanhas livres/ As pizzas es1tavam boas enquanto seu país estava queimando?/ Traga sua panela/ Soberania dos recursos naturais/ Autodeterminação dos povos nativos/ Florescer<sup>15</sup>.

## Fantasma e fetiche

Caminhar pelos escombros e materialidades em desagregação da praça e seus arredores é certamente uma experiência que tem algo de fantasmagórico. Seja pelo pó e pelas pedras, telas ou pichações, cada edifício é revestido por uma aura e uma pátina que o distingue e o separa da memória que pensávamos ter do ambiente arquitetônico e urbano deste lugar central da cidade. A meio caminho entre a materialidade desmoronada (a coisa) e seus significados (os objetos), a materialidade queimada e fragmentada nos convida a nos perguntarmos sobre o caráter de fetiche nela corporificada (Mena, 2011). Isto é, nos convida a entrar nas complexidades e transformações do valor de uso desta monumental praça e a refletir sobre a forma como nos relacionamos e nos vinculamos com essa materialidade. A espessura significativa com que monumentos, paredes e edifícios são cobertos a cada dia da revolta, nos obriga a questioná-los além de si mesmos e até mesmo de suas funcionalidades primárias (Márquez, 2019). É o que acontece com a decapitação de Pedro de Valdivia e sua cabeça pendurada na mão de Caupolicán<sup>16</sup>. Aqui, o objeto-monumento e o fetiche entram na esfera dos escombros como signo de uma transgressão da regra que atribui a cada coisa um uso apropriado (Marx, 2014). Defechitização violenta que nos permite mostrar este deslocamento, ou para ser mais textuais, a decapitação do sistema de regras que fixam as normas de uso de um objeto. Um sistema de uso tão rígido culturalmente que a simples transferência de um objeto de uma esfera para outra é suficiente para

---

<sup>13</sup> Sename: Servicio Nacional de Menores, órgão público que se ocupa dos infratores menores de idade. (Nota da tradutora)

<sup>14</sup> RUT: o Registro Geral chileno (Nota da tradutora)

<sup>15</sup> Escritos nas paredes da rua Vicuña Mackenna, calçada leste, entre Providencia e Arturo Buhle, epicentro dos confrontos entre os jovens da linha de frente e as Forças Especiais de Carabineros, 19/11/2019.

<sup>16</sup> Algo semelhante, mas ao mesmo tempo diferente, ocorre com a transformação da estação Baquedano do metrô em um espaço de tortura (veja Figura 1), revelando-nos que a fantasmagoria dos centros de tortura (Santos, 2019) permeia até mesmo os lugares mais impensáveis da cidade. A explosão social mostra que as casas de tortura não são mais necessárias para que os espaços espectrais reapareçam em cada esquina, em cada barricada, em cada local saqueado, em cada metrô queimado. A cidade se tornou cheia de lugares onde se vivem experiências-limite de detenção, tortura, ferimentos de morte e cegueira. As imagens do passado e do presente são eloquentes, estes lugares onde a violência política é exercida são sempre lugares permeados de ambigüidade e contradições.



**Figura 5.** Fachada de edifício e graffiti, onde se lê: Paco<sup>17</sup>/policial torturador; A.C.A.B.; Paco Bastardo; Paco asesino; Aquí viven ancianos y niños. Fonte: Alvaro Hoppe, 2019.

torná-lo irreconhecível e perturbador (Agamben, 2006). Como os brinquedos, as esculturas também podem ser desmembradas, pilhadas, reduzidas a fragmentos e assim perder sua pedagogia original, e talvez ser usadas como campos de batalha ou simplesmente como cenário para os mais improváveis passeios fantasmagóricos. O segredo mais bem guardado da indústria do patrimônio, aponta Gordillo (2018), é que suas ruínas são escombros que foram fetichizados. No Chile, a revolta social os delatou. Essas disputas são um bom exemplo de como o fetiche e seus significantivos deslocamentos estão historicamente situados e, portanto, irremediavelmente envolvidos em campos de interesses rivais.

Assim também em uma ensolarada manhã de dezembro, quando três postes de madeira esculpidos por artistas e artesãos do Colectivo Originario são instalados no canto oeste da Plaza Dignidad. Três figuras que representam os povos Diaguita, Selk'nam e Mapuche (ver figura 6). Num gesto desafiador de descolonização, as três esculturas viram as costas para o General Baquedano para olhar para o oeste e para o centro histórico da cidade. Ali

<sup>17</sup> Paco: termo popular e depreciativo para nomear os policiais da Força de Carabineros de Chile. (Nota da tradutora)

é inaugurado o Museu ao Ar Livre para lembrar a cidade da diversidade de suas origens. Atrás dos totens, o General Baquedano, o Presidente Balmaceda, o Monumento Gênio da Liberdade e o guerrilheiro Manuel Rodríguez<sup>18</sup>, nos lembram que a história está escrita a múltiplas vozes. Meses depois, no dia 8 de março de 2020, por ocasião da comemoração do Movimento das Mulheres (8M), mais de um milhão de mulheres se congregam na Plaza Dignidad. Como um juramento à história, entre a escultura do General Baquedano e os postes dos totens aborígenes, elas escrevem no pavimento em grandes letras brancas: HISTÓRICAS.

Em 19 de março de 2020, porém, cinco meses após o início da explosão social, a Plaza Dignidad amanhece "limpa", com seus jardins empoeirados regados e varridos. No contexto de uma crise sanitária e quarentena, aproveitando a escuridão da madrugada, os três totens foram arrancados da praça. O monumento ao General Baquedano foi limpo de slogans políticos e pintado de marrom. A praça foi cercada ao amanhecer e guardada por carros da polícia. Com os totens desaparecidos e os restos de ferros retorcidos, terra removida e pedaços de madeira, a praça é vestida de uma presença espectral.

Mil vezes restaurada e patrimonializada, a praça constitui um bom exemplo deste processo de reificação do lugar e seus objetos, ordenando e controlando nossa experiência de estar-no-mundo (Agamben, 2006). É também um bom exemplo de como o fetiche não tem apenas uma leitura possível e como o excesso de história monumental, como aponta Nietzsche (2006/1874), é também a negação de sua crítica. A disputa que os totens provocam na narrativa monumental-pátria revela a tensão sobre a definição do que merece ser lembrado e salvaguardado. Na praça poeirenta, porém, a condição ch'ixi permanece; isto é, na língua aymara, a tonalidade mestiça, mista, mas nunca monocromática. No cinzento da terra e na desordem dos corpos e das almas que a habitam, a praça desafia em sua condição de champúria, mestiça e desobediente.

## **Afetos e Topofilias da Ruína**

Dissemos no início deste ensaio que, após a explosão social de outubro, a cidade de Santiago, como muitas outras em todo o Chile, aparece e se mostra como uma obra em andamento. Com suas ruas, monumentos e edifícios arranhados, pilhados, vandalizados, a cidade da revolta desafia todas as tentativas de ordem urbana. Assim como os monumentos e edifícios não brilham imponentes, tampouco as calçadas não se deixam andar calmamente e a um ritmo constante. Pelo contrário, as ruas e os espaços públicos devem ser percorridos a um ritmo lento, para que, com pressa, o tropeço não ganhe o dia. A cidade dos escombros se torna andável, obrigatoriamente andável, porque nem o metrô que ardeu nem os ônibus seriamente danificados são capazes de transportar os milhares de passageiros transformados de um dia para o outro em pedestres.

Os escombros da revolta nos obrigam então a ser corpos sensíveis, perceptivos, a deixar a kinaestesia operar e nos guiar na desordem. Nesta cuidadosa caminhada pelos escombros, os corpos se reconhecem, falam uns com os outros, se ajudam mutuamente, sorriem uns para os outros, em meio a olhares cúmplices e cansados. Se não fosse por esta conversa, caminhar por um campo de escombros poderia significar caminhar por um campo de desolação, de vazio e de perda. As atmosferas e paisagens criadas pelos supermercados, bancos e estações de metrô destruídos expressam mistério, tormento, violência e estranheza. Ruas desoladas, repletas de pedregulhos e

---

<sup>18</sup> Os artesãos os chamariam de totens, embora estritamente falando correspondessem mais a esculturas do que ao totem entendido como natureza, animal, planta, que atua como um símbolo ou emblema coletivo ao qual uma tribo ou indivíduo venera e concede um valor protetor enquanto ancestral. A instalação destas esculturas ou totens em um espaço tão violento como a praça não ficou isenta de debate no interior das comunidades.





**Figura 6.** Contra-monumento na Plaza Dignidad em homenagem aos povos indígenas.  
Fonte: Alvaro Hoppe, 2019.

escombros onde, no entanto, o afeto e a emoção se despertam e se transmitem (Navaro-Yashin, 2009; Stoetze, 2018). É o mal-estar, às vezes insuportável, que suscitam estes lugares em ruínas que, ainda assim, continuam a servir como cenários de vida (Simmel, 1988).

Vidros quebrados e calçadas destruídas como obstáculos estéticos ao "tempo homogêneo" da ideologia do progresso (Gordillo, 2018), invadem nossas andanças pela cidade, obrigando-nos a sair de nós mesmos e assim reconfigurar hábitos e repor as emoções. São os escombros da revolta que nos desafiam e nos obrigam a ler o material e a forma histórica fenomenológica daqueles objetos, arquiteturas e paisagens que acreditávamos serem dados. Da mesma forma, tanto a vida como a caminhada continuam. Nesta apreensão e aproveitamento de detritos inúteis (Ginsberg, 2004), novos significados e afetos começarão a encontrar o seu lugar.

Este é o caso do Jardim da Resistência, um jardim de plantas medicinais no meio dos escombros do metrô Baquedano, ao lado do monumento ao mesmo general. Em meio a pedregulhos, cápsulas de balas, resíduos de bombas de gás lacrimogêneo e lixo, um grupo de jovens mantém um belo jardim verde. Para cada caído, uma erva medicinal ou planta aromática o homenageia. Nos troncos de duas árvores de ceibo queimadas<sup>19</sup>, bandeirinhas e globos oculares de tecido completam o santuário. Há algum tempo, um homem está acampado ao lado do jardim, entre pequenos ratos que brincam distraídos, cuidando dele, regando-o e recebendo orgulhosamente qualquer um que queira visitá-lo para admirar a abundante colheita de tomates e os tímidos brotos renascidos da árvore de ceibo.

Um jardim que cresce e surpreende entre os escombros, convidando-nos a descer para contemplá-lo e cheirar seus aromas. A distopia transformada em uma paisagem agradavelmente verde converte as formas e texturas da ausência, da incompletude e do vazio em uma celebração da vida. Como neste jardim, adornado com fitas coloridas, saiotos brancos bordados com os nomes de mulheres mortas ou os olhos dos mutilados, entre os escombros da praça novas formas de evocação são criadas, afetivas e não discursivas. São as figuras fantasmagóricas que assombam o ambiente (Espinoza, 2019; Gordillo, 2018), obrigando-nos a aprender a viver com elas. Como aponta Navaro-Yashin (2009), objetos em colapso liberam energias emocionais, especialmente para aqueles que habitam ou ocupam os entornos. Nestes termos, qualquer processo de ruína ou destruição (Errázuriz e Greene, 2018), entendido como um material ou artefato objeto de destruição ou violência, desencadeia subjetividades e afetos residuais.

Nos termos de Yi-Fu Tuan (2007), diremos que espaços repletos de vestígios e escombros despertam complexas topofilias, ou seja, laços afetivos entre as pessoas e o lugar ou o ambiente circundante. Os laços e as topofilias diferenciadas que se traduzem também em práticas diferenciadas em relação ao lugar. De fato, enquanto as autoridades e a imprensa limpam a praça distópica, aqueles que assistem às manifestações celebram e aplaudem a escultura caída, o pedregulho bem atirado, o Molotov certo ou a canção de Víctor Jara e Los Prisioneros trovejando sobre a praça poeirenta, até altas horas da madrugada. Nestes termos, a assemblagem afetiva com os escombros da revolta social - seja para negá-los ou reafirmá-los - também expressa desejos de apropriação, de soberania, de nostalgia e, acima de tudo, de um futuro melhor.

## Conclusões

Ao longo destas evidências etnográficas, a pergunta para o depois e o futuro da praça se impõe. Qual é a praça possível e a sociedade a construir a partir desta pilha de escombros? Como e quem define o que é digno de ser salvaguardado e preservado? Como construímos a memória desta explosão e seu mal-estar? Como respeitamos e ouvimos as expressões artísticas e performativas que cobriram as praças e as cidades durante estes dias de manifestações?

Quaisquer que sejam as respostas, o que é certo é que o planejamento e o projeto de nossos espaços públicos não podem mais ser de responsabilidade exclusiva de especialistas e técnicos sentados em um escritório do governo ou em uma imobiliária. O que é necessário é repensar nossa cidade e sua praça em termos desses gestos e vozes de desconforto. A ruína da praça é o resultado da intervenção ativa de agências e diversas redes de poder. Ruínas e escombros que respondem, portanto, a "um projeto político que deixa resíduos em pessoas e lugares, relações e coisas" (Stoler, 2008, p. 196). Um pincel com tinta branca, verde ou marrom, como os que vimos

---

<sup>19</sup> O ceibo é uma árvore de origem sul-americana. Para os aborígenes, sua flor cor de coral e em forma de crista de galo representava coragem e força diante dos invasores e do sofrimento.



**Figura 7.** Monumento ao General Baquedano ocupado e adornado com bandeiras mapuches - wipalas e um grande olho sangrento em homenagem aos mutilados durante a revolta social. Fonte: Alvaro Hoppe, 2020.

coabrindo monumentos e expressões gráficas nas ruas, não apagarão essa estrutura nem as exigências de transformações sociais.

Quaisquer que sejam os escombros, eles sempre - como as materialidades residuais que são - desordenam e desconcertam nossas cidades, e deveriam ser entendidos como um convite para repensar e reescrever suas formas significativas. Para isso, é primordial aprender primeiro a ler e ouvir as paredes, os escombros e os monumentos, como livros ou quadros-negros que contêm os manifestos da sociedade que queremos.

Quatro reflexões sobre os vestígios da explosão emergem de uma antropologia dos escombros na Plaza Dignidad:

Primeiro, o respeito pelas camadas da memória: certamente todo uso, toda recuperação e reincorporação à ordem social implica uma releitura do abjeto, do que fez com que essa materialidade merecesse entrar em colapso. O modo como isto acontece é um processo que exigirá uma leitura histórica e culturalmente situada. Em uma era de medo e negação da memória, os escombros abrem a possibilidade de lembrar (Gavilán, 2008; Lazzara, 2007); inscrevem a experiência em uma materialidade onde ainda podemos reconhecer o que aconteceu, porque os

escombros de edifícios e monumentos saqueados operam como testemunhas da fragilidade do tempo e da experiência humana, a praça poeirenta é inseparável dos sujeitos que testemunham e estiveram onde os acontecimentos (lhe) sucederam (Márquez, 2019; Sarlo, 2005). Os escombros nestes termos são a arena política, o centro do conflito a partir do qual se constrói um novo espaço comum, porque como seria possível honrar os rostos caídos sem reconhecer os escombros que os amontoaram na história? (Guerra, 2016) Reconstrução, restauração não é possível sem "destruição" primeiro, adverte Benjamin (2011), mas isto não pode nos deixar condenados à derrota pela ameaça de que o horror se repita.

Segundo, ficar encantado com a ambigüidade da forma: nestes dias de revolta aprendemos que o abjeto e distópico pode se tornar parte de nossa paisagem a ponto de ser difícil pensar sem ele. Com isto não se nega o poder destabilizador dos escombros, da pedra arrancada do pavimento pelos jovens encapuçados. Os escombros, longe de nos tranquilizar com certezas, movem-se no plano do indeterminado e do ambíguo; do que é invocado, mas não explicitamente nomeado. Os escombros não pertencem a ninguém porque nos falam de múltiplos tempos, circulares e sobrepostos como camadas (Augé, 2003). Aceitar que a praça permaneça empoeirada e em escombros é também abrir-se ao encanto do deslocamento, do atrito do paradoxo e das heterotopias, para que a partir daí se possa construir um acordo de ocupação diversificada e mestiça, onde todos nós nos encaixamos. Mais do que o demolido como objeto, o que nos interessa - pelo menos por enquanto - é repensar a natureza de um lugar que está sempre em obras, em construção e explorar suas implicações afetivas e políticas a fim de apostar em uma leitura do desmoronado como o campo sempre paradoxal do movimento incessante de uma sociedade viva.

Três, aprender a falar com fantasmas: os destroços que espreitam sempre olham para trás, mas ao mesmo tempo tem a capacidade de inverter a ordem, de nos introduzir no caos e na desordem da desestabilização do progresso, neste ir e vir entre natureza e cultura; uma força devastadora, mas nunca resolvida. O caos, aponta Georges Balandier (2003), é o enigma que vem de tempos muito distantes; como quando os mitos tentavam mostrar que todas as coisas são o resultado de gêneses sucessivas. Os edifícios desmoronados, nestes termos, com suas fissuras e patinas, nos falam de tempos passados e da gênese de quedas, colapsos e mortes. Como materialidade colapsada, ela nos remete à transformação de um corpo em outro, deteriorado e imperfeito, à perda de uma totalidade e de uma origem: eles são os restos/escombros de algo que nunca mais será, exceto em sua reconstrução ilusória, mimética, fantasmagórica e subsidiária do modelo original. Neste sentido, o arruinado anuncia a convergência de um passado e de um presente; vestígios incompletos de um passado que é irremediável e ao mesmo tempo "ineliminável" (Sarlo, 2005). Nesta desordem, o fantasmagórico e o espectral fazem sua aparição, porque os fantasmas sempre retornam. O reaparecimento do fantasma, seu retorno do esquecimento, tem a ver com saber o que realmente aconteceu. Um espectro é sempre uma denúncia, José Santos nos adverte (2019). É por isso que os fantasmas sempre nos cercam e teremos que aprender a exorcizá-los, a olhá-los no rosto ou, como fazem os mexicanos, a dançar com eles. Mas ver o fantasma não é suficiente, devemos ouvi-lo e segui-lo em suas notas desintegradas, dar-lhe a palavra (Santos, 2019).

Quatro, cultivar os afetos e topofilias: a questão que parece relevante para este momento da história do Chile é a pergunta por aquelas densidades e constelações significativas que permitem a passagem dos escombros para a sociedade que queremos. Este deslocamento iterativo de grande densidade significativa é o que nos convoca à construção de uma antropologia abrangente da memória e dos efeitos nos lugares, como forma de resistir à cidade do turbilhão e do esquecimento. Sem ignorar uma certa historicidade do assunto, na medida em que fala de campos



**Figura 8.** Bandeira do Chile. Fuente, Alvaro Hoppe, 2019.

de interesses, atritos e lutas, teremos que aprender a reconhecer e cultivar os corpos, as multidões e os laços emocionais que elas constroem, pois como memórias eidéticas que são, trarão a vida necessária a esta materialidade desmoronada que é sempre plástica e ao mesmo tempo heterotópica.

Em resumo, porque sabemos que a memória histórica é reativada e ao mesmo tempo retrabalhada em crises e ciclos de rebelião (Rivera-Cusicanqui, 2019), neste momento só podemos aprender a ouvir a linguagem simbólica do "não dito" pelos escombros da revolta social. Interrogar-se sobre os gestos coletivos, as identificações de classe, gênero, gerações e ideologias como os alicerces a partir dos quais percorrer o caminho para repensar a poética contida nos escombros da Plaza Dignidad.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Valencia: Pretextos. 2006.
- AUGÉ, Marc. Le temps en ruines. París: Galilée. 2003.
- BALANDIER, G. El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Barcelona: Gedisa Editorial. 2003/1988.
- BAUDRILLARD, Jean e NOUVEL, Jean. Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2007.
- BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Madrid: Akal. 2011.
- DÉOTTE, J. L. Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Buenos Aires: Manantial. 1997.
- SIMMEL, George. Sobre la aventura. Ensayos filosóficos. Barcelona: Homo Sociológico, Ediciones Península. 1988.
- SIMMEL, G. Roma, Florencia, Venecia, Barcelona: Gedisa. 2005/1898.
- STOLER, A.L.(2008). Imperial debris: Reflections on ruins and ruination. Cultural Anthropology 23(2), 191-219. Livro completo publicado por Duke University Press, London e Durnham, 2013, link acessado em 20 /05/22, disponível em [https://www.researchgate.net/publication/298522997\\_Imperial\\_debris\\_Reflections\\_on\\_ruins\\_and\\_ruination](https://www.researchgate.net/publication/298522997_Imperial_debris_Reflections_on_ruins_and_ruination)
- TAUSSIG, M. Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio del terror y la curación, Trad. Hernando Valencia. Cauca: Universidad del Cauca. 2002.
- SANTOS, J. Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile. Santiago de Chile: Colección Idea, Usach. 2019.
- STOETZE, B. (2018). Ruderal ecologies: Rethinking nature, migration and the urban landscape in Berlin. Cultural Anthropology, 33(2), 295-323. <https://doi.org/10.14506/ca33.2.09>
- TUAN, Y. Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno. Barcelona: Melusina. 2007/1984.

## Sobre a autora

**Francisca Márquez** é Antropóloga e Doutora em Sociologia pela Université Catholique de Louvain La Neuve, Bélgica. Atualmente é professora do Departamento de Antropologia da Universidad Alberto Hurtado em Santiago do Chile. Foi Presidenta Nacional do Colegio de Antropólogos de Chile. Tem dirigido diversos projetos de pesquisa para o Fundo de Ciências e Tecnologia no Chile e publicado sobre identidades urbanas, imaginários, patrimônio e desigualdade nas cidades latino-americanas. Atualmente investiga sobre ruínas e escombros urbanos na América Latina. Seus livros incluem: "El Diario de Francisca. Septiembre de 1973" (2019); "Patrimonio. Contranarrativas urbanas" (2019); "[Relatos de una] Ciudad trizada. Santiago de Chile" (2017) e "Las ciudades de Georg Simmel. Lecturas contemporáneas" (2011).

e-mail: [fmarquezb@gmail.com](mailto:fmarquezb@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9479-0001>

## Sobre a tradutora

**Patrícia Osses**, nascida em Santiago do Chile, é artista plástica formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde realizou Mestrado e Doutorado em Poéticas Visuais sob orientação do artista e professor Doutor Carlos Fajardo. Também tem formação em Arquitetura pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo e estudos em música (violoncelo, na Escola Municipal de Música de São Paulo). Seu trabalho trata de reflexões sobre o espaço e sua relação com o indivíduo através de diversos meios como instalação, performance, fotografia, som e texto. Suas últimas produções - tanto poéticas como didáticas - situam-se na investigação sobre o território dos lugares literários, dos desertos urbanos e do centro do mundo a partir de suas bordas. Atualmente vive e trabalha em Minas Gerais, onde leciona Instalação e Performance no curso de Artes Visuais da UFU (Universidade Federal de Uberlândia).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2262207477664670>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7160-1204>

Recebido em 10-05-2022

## Como citar:

Márquez, Francisca; Osses, Patrícia (2022) Por uma Antropologia dos escombros. O *Estallido Social* na Plaza Dignidad, Santiago do Chile. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.1, p. 411-429, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-65748>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.





# Projeto CIRCO – Casa irrenunciável para o Recreio Cívico e a Hospitalidade

Circo Project - Essential House for Civic Recreation and Hospitality

FRANCESCO CARERI

Universidade de Roma, Roma, Itália

FABRIZIO FINUCCI

Para o Laboratório CIRCO<sup>1</sup> – Universidade de Roma, Roma, Itália

AURORA BERNARDINI (TRADUTORA)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

## RESUMO

O projeto CIRCO prevê recuperar o patrimônio de edificações abandonadas da periferia de Roma e transformá-las em uma rede metropolitana de condomínios interculturais baseados na Hospitalidade. São estudadas e previstas diversas modalidades de ação como as dos *city makers* e uma série de funções do tipo *Project Financing*.

## PALAVRAS-CHAVE

CIRCO, condomínios interculturais, modalidades de ação, *city makers*, *Project Financing*.

## ABSTRACT

CIRCO project proposes to transform abandoned edifications in suburban Rome into a metropolitan net of intercultural condominiums based on the principle of Hospitality. Diverse actions and functions are implied in the project, among them those of city makers and Project Planning.

## KEYWORDS

CIRCO, intercultural condominiums, actions, functions, city makers, Project Financing

<sup>1</sup> CIRCO (<http://laboratoriocirco.wordpress.com>) é uma pesquisa elaborada junto ao Laboratório de Projetos Arquitetônicos e Urbanos da Laurea Magistrale in Progettazione Urbana do Departamento de Arquitetura de Roma TER. O grupo de trabalho é composto por Francesco Careri, Fabrizio Finucci, Chiara Luchetti, Alberto Marzo, Sara Monaco, Enrico Perini, Serena Olcuire e Maria Rocco. No primeiro ano das pesquisas também participavam Giulia Marzocchi, Giorgio Sokoll. Cf. <http://laboratoriocirco.wordpress.com>.

## Rumo a uma cidade hospitaleira

À palavra Roma, nosso cérebro associa imediatamente a de "ruínas" e logo vem à mente a imagem estereotipada de "gentes diferentes" que as habitam de modo pinturesco. A cidade atual, por sinal, repropõe aquela mesma imagem: vidas descartáveis, que habitam entre restos, pobres, sem-teto, migrantes, *rom*<sup>2</sup> e indesejados de qualquer espécie que reconstróem sua vida não mais entre as antigas ruínas, mas entre as ruínas contemporâneas, em nosso patrimônio abandonado e esquecido. Parece que esses habitantes contemporâneos tivessem sempre estado lá e que fizessem parte do *genius loci*, antigos e novos romanos, todos estrangeiros desde sempre, ciclicamente agentes da transformação urbana a partir, justamente, daquelas ruínas.

É sobre esta simples ideia que se baseia o projeto CIRCO: transformar o patrimônio abandonado em uma rede metropolitana de condomínios interculturais fundados na Hospitalidade. O acrônimo remete explicitamente ao imaginário do circo: aquele lugar colorido, mágico, nômade e estranho à cidade, orgulhoso de sua diversidade, universo itinerante que se instala nos terrenos baldios e onde todos têm competências e recursos para compartilhar em um projeto comum. O circo é o nômade socialmente aceitável e no clima xenófobo que há hoje, lembrar sua imagem é muito útil para uma diferente narrativa de tantos Outros, desde sempre presentes em nossa cultura. O circo é desejável, é o diferente que nos é familiar, e do qual podemos não ter tanto medo e do qual sentimos certa arcaica necessidade. É irrenunciável, indomável, irreduzível – é a contradição de que se sente necessidade: um lugar capaz de mostrar sua alteridade sem desembocar no conflito. Um lugar que, uma vez homologado à cidade, perderia suas energias regeneradas, sua carga de provocação, de estímulo, de inovação. Ao circo deve ser assegurada sua própria natureza de espaço do vir-a-ser, de experimentação contínua que, em lugar de ser alvo de regras impostas, será capaz de propor novas regras para todos.

A palavra-chave do projeto é Hospitalidade, decididamente mais inclusiva e fértil do que o termo "acolhimento". Enquanto "acolhimento" é uma palavra unidirecional, que remete às necessidades – cobertores, comida quente, assistência legal e sanitária para acudir corpos e não pessoas – "hospitalidade" baseia-se numa troca recíproca, olha para o hóspede como portador de cultura, de recursos, uma espécie de dom imaterial que será retribuído. Em grego a palavra *ξενία* (*xénia*)<sup>3</sup> indica a dádiva que o hospedeiro faz ao hospedado em função de um sistema de regras recíprocas. Em todas as culturas arcaicas a hospitalidade é um ato sagrado. Deve-se abrir a porta a quem bate, pois sob os trajes do andarilho pode haver um deus. E quem não hospeda um estrangeiro terá castigo divino. Após ter descansado, comido, o hóspede, se sentir prazer com isso, falará de si, de onde vem, das terras que cruzou, das gentes que conheceu, oferece-nos o dom de conhecer o mundo. E quando o hóspede vai embora, o anfitrião oferece-lhe um dom que ele levará consigo em sua viagem, a *xénia* de uma amizade que existirá para sempre, mesmo nas gerações futuras. No relato de Virgílio, quando Enéias, o troiano, chega a Roma como refugiado, entre as ruínas do Palatino (já havia ruínas antes que houvesse Roma!) encontra o grego Evandro, o rei-pastor arcádico, a quem está ligado pelo laço da *xénia*. A fundação de Roma ocorre entre as ruínas, com estrangeiros que respeitam as regras da hospitalidade.

---

<sup>2</sup> (Nota de Tradução) Termo usado para designar "ciganos".

<sup>3</sup> O projeto CIRCO foi precedido de duas caminhadas organizadas por Stalker: *Entre as ruínas do contemporâneo* (2016), três dias de caminhada para testemunhar as novas e caras arquitetura dos arquitistas, deixadas inacabadas no território romano – e *Xeneide – o tom do outro*. Mitos, Práticas, Poéticas da hospitalidade (2017) três dias de caminhada para percorrer as pegadas de Enéias, sobre o tema da hospitalidade para com o estrangeiro.

## Ruínas e condomínios culturais

A primeira urgência do laboratório CIRCO foi o mapeamento dos restos, ou seja, do patrimônio abandonado, descartado e subutilizado, para atrair uma rede a ser desenvolvida não apenas nas periferias, mas também incluindo o centro histórico, as margens internas, os campos urbanos. Achamos quase 200 deles e os dividimos segundo diferentes categorias e, em seguida, os publicamos num mapa colaborativo<sup>4</sup>. Em todos os lugares existem esses imóveis: alguns estão presos em perenes canteiros de obras, outros foram abandonados depois de prontos, outros, ainda, encontram-se simplesmente subutilizados e outros, definitivamente em ruínas. A proposta não é a de demoli-los e de reconstruí-los, mas de ativar canteiros experimentais para recuperá-los como lugares híbridos, porosos, inclusivos, inéditos. Juntar espaços abandonados com quem precisa desses espaços, transformar os problemas em recursos recíprocos. A ideia, com efeito, não prevê apenas produzir espaços para morar, mas lugares poli funcionais a serviço dos bairros onde poder-se-ia desenvolver microempresas populares de comunidade, atividades sociais de bairro e todas aquelas funções sustentáveis do ponto de vista econômico, social e ambiental, dirigidas à reconstrução do tecido social, a repropor o tecido produtivo e a fornecer novos serviços à coletividade.

Em nossa exploração das ruínas e de seus usos informais encontramos as ocupações habitacionais, experiências que oferecem ótimos modelos de condomínios interculturais. Esses lugares são realmente capazes de juntar sinergicamente diferentes declinações da pobreza urbana e dos habitantes transitórios que, entre si, desenvolveram interessantes formas de coabitação e de reciprocidade. Exatamente o contrário daquilo que faz o acolhimento categorizando as pessoas de acordo com sua proveniência, direitos e gêneros, espacializando-os em diferentes contentores homogêneos e herméticos, muitas vezes desumanos e infantilizantes. Nessas ocupações encontramos não apenas aqueles que estão em filas de espera pela casa popular há anos, frequentemente famílias ou anciões sozinhos, mas também quem tem projetos de vida e desejos pessoais que não são considerados por nenhuma política habitacional: refugiados ou exilados em busca de asilo que são afastados pelo sistema de acolhimento institucional, outros que esgotaram seu visto de permanência sem conseguir renová-lo; os assim chamados *dublinatos* que a Europa rechaça, por causa do tratado de Dublin; os migrantes econômicos em trânsito que preferem não se registrar na Itália e tentam alcançar a Europa do Norte, e aqueles que têm relações de trabalho na Itália, mas são obrigados a permanecer como clandestinos porque não é dado asilo aos países de onde eles vêm. E, junto com eles, pode-se encontrar uma grande quantidade de pessoas diferentes que favoreceriam a hibridação ou aquilo que é chamado *mixité socioculturale*: idosos e estudantes de fora da cidade que se veem obrigados a alugar quartos a preços acima do mercado; os chamados “*expat*”, cérebros fugidos de seu país que quando voltam sobrecarregam a casa de amigos e parentes; trabalhadores sazonais que precisam de um teto somente para alguns meses, por um ano ou por alguns dias por semana; as mil formas do precariado, artistas, ativistas, voluntários sociais, até mesmo turistas interessados em passar umas férias diferentes, morando em uma casa curiosa onde possam colocar suas habilidades à disposição do público.

---

<sup>4</sup> Cf. seção dos mapas no blog: <http://laboratoriocirco.wordpress.com/2018/04/07/mappe/>

## **Instrumentos, realização econômica, gestor social**

O modelo de cidade proposto por CIRCO encontra em algumas referências normativas recentes a possibilidade de se tornar um modelo concreto. Por exemplo, nas indicações da LR7/2017 (Regeneração Urbana) e – em particular – nas Disposições quanto ao direito de Habitar, caput III do plano casa (LR21/2019 – edilícia pública e social), ainda em vigor, são previstos “albergues sociais” e percursos experimentais para enfrentar as problemáticas ligadas à emergência habitacional, através do desenvolvimento de formas de coabitação em edifícios de propriedade pública; a possibilidade, para a Região do Lácio, de adquirir, graças ao plano de recuperação, os imóveis que permaneceram inutilizados por mais de cinco anos e/ou em evidente estado de degrado; a indicações para promover a edilícia residencial social, entendida enquanto alojamentos realizados ou recuperados por operadores públicos e privados, com a ajuda de entes locais, empresas públicas, fundações no profit, empresas sociais ou outras entidades sem fim de lucro. Dentro desse quadro, estão se prevendo margens de movimento e modalidades inovadoras de produção do espaço público, projetos sociais híbridos que estão se reorientando para se tornarem serviços alternativos e novo *welfare*.

O projeto CIRCO tenta se aproximar desses instrumentos, integrando-os e propondo novos. De fato, nos últimos anos emergiu uma nova geração de atores urbanos capazes de enquadrar a própria visão de empresa conjugando o uso capital territorial fixo público, a criação do valor social, a circularidade econômica, a capacidade de interceptar diferentes financiamentos públicos, o uso de instrumentos inovadores de financiamento, o acesso ao crédito e os instrumentos de finança ética, a gestão, a transformação, a requalificação urbana e – finalmente – um novo modelo de *welfare*. Recentemente redefinido como “gestor social”, este empreendedor organiza a produção e a gestão, garante os trâmites contratuais com a administração pública, desempenha uma ação sinérgica e de coordenação com outros *city makers*. O projeto CIRCO baseia-se na ativação territorial à aplicação dessas práticas, ou a sua solicitação quando já presentes de forma latente. Os instrumentos (formais ou informais) para a constituição de partes da sociedade civil em *city makers* estão muito mais disponíveis hoje, principalmente caso se confronte o contexto atual com a época da requalificação urbana complexa que baseava o envolvimento da sociedade civil em termos quase que só de consulta. Associações, cooperativas, empresas, ramos da administração pública, cidadãos isolados, e outros novos sujeitos podem contribuir sinergicamente para o projeto de reuso dos refugos urbanos.

## **Mixité econômico-funcional**

A estratégia do CIRCO baseia-se na escolha das características econômicas das funções e das atividades a serem inseridas. Além da *mixité* social, é necessária uma complexa *mixité* econômico-funcional, ou seja, a coexistência de funções e de espaços com regime econômico diferenciado. O objetivo é o de uma circularidade econômica que permita que o projeto (quando totalmente operacional) seja auto-sustentável ao longo do tempo, fazendo com que as diferentes funções possam agir economicamente no interior de um único sistema. Na base disto está a ideia de um contexto no qual os habitantes tenham a possibilidade e os meios de se auto-organizar e gerir a distribuição de serviços de caráter social, mesmo em união com o terceiro setor e os gestores sociais (departamentos legais, ambulatorios, mas também salas de leitura, espaços culturais de exposição, etc.). Esse tipo de atividade tende a ter dificuldade para se auto manter na medida em que não é susceptível de uma tarifagem (ou apenas de uma tarifagem mínima) ou, de qualquer maneira, não tem condições de cobrir os custos dos serviços estabelecidos. Tomando emprestado parte do léxico do mundo do *project financing*, essas funções são economicamente “frias”, ou seja, os custos de sua gestão não podem ser recuperados diretamente e não geram lucros. Isso ocorre devido ao fato de que as modalidades que usufruem do espaço/serviço, com a finalidade de garantir seu valor social, não permitem a aplicação de eventuais tarifas ou cânones, ou então porque esses cânones, se presentes, são muito mais restritos quando comparados aos serviços equivalentes oferecidos pelo mercado. Ao mesmo tempo, podem ser inseridas funções que, ao contrário, proveem cânones ou tarifas a preços de mercado. Essas funções, definidas “quentes”, permitiriam – caso sejam bem geridas e se o mercado o permite – cobrir os custos, remunerar o trabalho prestado pelos diferentes sujeitos envolvidos e gerar proveitos.

Na ótica circular dos projetos do CIRCO, se os gestores são corresponsáveis e participantes das finalidades do projeto social em curso, pode-se supor que eles (justamente pelo fato de aferir ao mercado das empresas sociais) recolhem uma parte dos proventos para o sustento das funções precedentemente definidas como “frias”. Ainda há funções “mornas”, ou seja, capazes de gerar renda no limite da autossustentabilidade, que possam prover serviços oferecidos, ou então podem praticar uma alternância entre setores de usuários (no mercado “social”) em relação ao tipo de serviço. Uma composição capaz de compensar as deseconomias ligadas aos aspectos mais sociais do espaço, graças à mais valia produzida pelas funções mais rentáveis, pode representar um mecanismo virtuoso para a gestão de um modelo de *welfare*. Logo, se na construção do programa funcional de um projeto CIRCO, a análise do contexto e da interlocução com atores territoriais são aspectos determinantes, não se deveria abrir mão de conjugar tais análises com um pensamento criativo preventivo, que tivesse por fim a diversificação e a integração das funções, de modo a gerar um mix funcional que permita ao sistema de autossustentar-se.

## Flexibilidade, abordagem por fases e aspectos de padronização

Uma melhoria ulterior do perfil econômico de CIRCO pode ser obtida trabalhando na gestão dos espaços de acordo com duas orientações: a temporalidade e a progressividade. No que se refere ao primeiro ponto, nota-se como muitos dos projetos de regeneração com finalidade social encontram-se estruturados em torno de esforços flexíveis, facilmente conversíveis para diferentes usos, caracterizados pela transitoriedade de uso. Esse aspecto permite tanto a ampliação da gama dos serviços e das atividades a serem desempenhadas quanto uma gestão do tempo de uso do CIRCO capaz de torná-lo vivo no maior número de horas possível, com o conseqüente aumento do fluxo de usuários. Por progressividade, ao invés, entende-se um tipo de gestão em fases temporais. A ativação imediata de todas as atividades pode representar um esforço (energético e econômico) difícil de suportar e de ser recuperado no tempo. A estratégia por fases, ao contrário, prevê a ativação não contemporânea dos lugares, mas ditada pela realização dos objetivos gerais e específicos de cada fase. Às primeiras fases dirão respeito a exploração do âmbito urbano, a aproximação ao edifício, a construção do percurso negocial com a administração pública, a consolidação das relações com a comunidade, a organização de eventos, a constituição e o fortalecimento de redes, a escolha de outros sujeitos a serem envolvidos e a identificação de recursos e financiamentos disponíveis. As fases sucessivas são destinadas, em seguida, a uma ampliação das atividades e dos serviços oferecidos, com o uso progressivo do espaço que passa a ser requalificado por meio de um canteiro permanente, integrando financiamentos externos com os saldos de caixa positivos das fases precedentes. O objetivo será chegar ao espaço CIRCO em sua configuração estável (mas versátil) com todas suas atividades. Cada fase será caracterizada por um conjunto de objetivos cujo alcance leva à passagem para as fases sucessivas, ou então, para uma reprogramação das atividades.

O projeto CIRCO, atualmente, está à procura de um espaço onde realizar um projeto-piloto, um protótipo real onde possa praticar a hospitalidade através de um processo de médio e longo prazo, e onde possa levar adiante uma experiência capaz de hibridizar modelos espontâneos e informais de regeneração urbana, com os instrumentos normativos vigentes: um canteiro normogênico capaz de produzir, através da experiência e da prática diretas, novas normas extensíveis a diferentes contextos.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre o projeto CIRCO estão no prelo as seguintes obras: Francesco Careri, Serena Olcuire e Maria Rocco for Laboratorio CIRCO, *CIRCO at Istituto San Michele: a didactic experience to enable new urban identities*, in: S. Caramaschi, S. Marconcini, L. Marinaro, *Enabling Urban Identities. A transdisciplinary dialogue on contemporary urban landscapes*, QU3 “Quaderni di Urbanistica 3” (no prelo em 2020); Francesco Careri, Serena Olcuire e Maria Rocco for Laboratorio CIRCO, *CIRCO. Manifesto per un sistema diffuso di rovine dove sperimentare l’ospitalità*, in Giovanni Longobardi, Sciami, *Rassegna di Urbanistica e Architettura*. (in corso di stampa 2020); Careri F., Finucci F., Luchetti C., Marzo A., Monaco S., Olcuire S., Perini E., Rocco M. (2020). *A Project of Laboratory CIRCO in Rome: Rethinking a Public Institutes of Assistance and Charity (IPAB) in Rome*. In *Place and Technology 2020*, University of Belgrade. (no prelo em 2020); Careri F., Finucci F., Luchetti C., Marzo A., Monaco S., Olcuire S., Perini E., Rocco M. (2020). *From Reception to Hospitality: Cultural, Methodological and Economic Aspects of the Laboratory CIRCO in Rome*. In *Place and Technology 2020*, University of Belgrade (no prelo em 2020).

### Sobre os autores:

**Francesco Careri** (1966) é Professor Associado da Universidade Roma Tre. Em 1995 fundou o laboratório de arte urbana *Stalker/Osservatorio Nomade*, e desde 2006 dirige o Curso de Artes Cívicas, um laboratório peripatético baseado na exploração a pé de áreas urbanas negligenciadas. Suas principais obras publicadas no Brasil são *Caminhar e parar* (São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017) e *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. (São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013).

**Fabrizio Finucci** é arquiteto, PhD, desde 2012 é Pesquisador e Professor Adjunto em Avaliação Econômica na Universidade Roma Tre. Foi professor visitante em 2017 na Universidad de Boyacá (Colômbia) e em 2019 na Universidade de Pécs (Hungria). Em 2018 obteve a qualificação científica nacional (ASNI) como Professor Associado. Sua principal atividade de pesquisa trata da avaliação econômica de plano, projeto e programa, implementada com abordagens inclusivas e dialógicas. É autor de mais de 70 publicações.

### Sobre a tradutora:

**Aurora Fornoni Bernardini** é tradutora, escritora, pesquisadora e professora titular de Literatura e Língua Russa na Universidade de São Paulo. Bernardini é responsável pelo desenvolvimento de precursoras pesquisas (e traduções) no Brasil acerca dos futurismos italiano e russo e por verter ao português importantes obras como *Ka* de Velimir Khlébnikov, *O deserto dos tártaros* de Dino Buzzati, *O exército de cavalaria* de Isaac Bábel (em parceria com Homero Freitas de Andrade), *Indícios Flutuantes* de Marina Tsvetáieva, dentre outras.

Recebido em 22-02-2022

### Como citar:

Careri, Francesco; Finucci, Fabrizio; Bernardini, Aurora. (2022) Projeto CIRCO: Casa irrenunciável para o Recreio Cívico e a Hospitalidade. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p. 441-447, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-64844>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.





# Porto Fluvial RecHouse: Projeto de recuperação edilícia e social dos Ex-Magazzini Taburet em Roma

RecHouse River Port: Building and social recovery project of the former Taburet Warehouses in Rome

FRANCESCO CARER  
FABRIZIO FINUCCI  
DANILO MARINELLI

Universidade de Roma, Roma, Itália

AURORA BERNARDINI (TRADUTORA)

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

## RESUMO

Trata-se da descrição da proposta do projeto Porto Fluvial RecHouse, de regeneração de um edifício na via Porto Fluviale, na ex-zona industrial de Roma. No projeto colaboraram entidades municipais, universitárias, governamentais e populares (os antigos moradores da zona). Entre os objetivos de refuncionalização propostos e aprovados estão: reduzir o problema habitacional com um processo de integração social e de uma ocupação habitacional; dotar o bairro de um novo espaço público; utilizar modalidades inovativas de gestão; ativar um processo de participação; incrementar a *mixité* social entendida como antídoto contra os processos de gentrificação em ato no bairro; valorizar a proximidade social entre grupos heterogêneos.

## PALAVRAS-CHAVE

Porto Fluviale RecHouse; regeneração urbana; espaço público; integração; *mixité* social.

## ABSTRACT

The Project Porto Fluviale RecHouse consists of the regeneration of a building in the abandoned industrial zone of Rome. Collaborators with the project are municipal, university, governmental institutions and popular representatives. Some of the goals of the Project are: reduction of the habitational problem; new ways of management; activation of a process of participation; social integration and social *mixité* against the processes of gentrification, and valorization of the social proximity among heterogeneous groups.

## KEYWORDS

Porto Fluviale RecHouse; urban regeneration; public space; integration; social *mixité*.

Porto Fluviale é um projeto de regeneração urbana que prevê a recuperação de um edifício na via do Porto Fluviale, em Roma, no centro de uma importante ex-zona industrial, repleta de edifícios abandonados e reutilizados para fins culturais. O projeto prevê tanto a recuperação filológica do edifício, quanto sua recuperação social, com a realização de novos alojamentos da Edilícia Residencial Pública, destinados a seus ocupantes atuais que tenham os requisitos para a atribuição de alojamento, bem como a espaços socioculturais integrados para o bairro, através de um edital de co-projeção. No mês de julho de 2021, o projeto foi financiado pelo MIMS - Ministério das Infraestruturas e da Mobilidade Sustentáveis - com 11 milhões de euros vindos da PNRR (Plano Nacional de Retomada e Resiliência, preparado na Itália para relançar a economia)<sup>1</sup>. O projeto foi mencionado entre os quinze melhores apresentados pelo concurso público PINQuA (Programa Inovativo Nacional para a Qualidade do Habitar), na Itália inteira, um convite à apresentação de propostas para projetos inovadores quanto à qualidade do habitar. O projeto foi, com efeito, apresentado ao município de Roma, junto com outros dois casos, *Tor Bella Monaca* e *Cardinal Capranica*, todos eles redigidos com o apoio científico de três universidades romanas, Sapienza Universidade de Roma, Roma Tre e Luiss. O projeto de Porto Fluviale é o resultado de um intenso processo de mediação levado adiante pela Assessoria à Urbanística do Município de Roma, com os vértices da Aeronáutica Militar (proprietários da área), com os superintendentes do Mibact (Ministério para os bens culturais e ambientais), que apuseram ao edifício um vínculo arquitetônico, com o Movimento pelo Direito de Habitar que ocupa o local desde 2003, com o Departamento de Arquitetura de Roma Tre, que – há anos – vem consolidando o bom relacionamento com os moradores, com a Luiss (Livre Universidade Internacional de Estudos Sociais)<sup>2</sup>, devido à sua capacidade de experimentar novas formas de gestão dos bens comuns, e com o Município VIII que, tendo acompanhado sempre os trâmites, está interessado no desenvolvimento sustentável do bairro e tem envolvido no projeto diferentes associações e atores locais.

Porto Fluviale é um edifício muito conhecido e é considerado um monumento histórico, seja pela superintendência, seja pelos movimentos de Luta por Moradia.<sup>3</sup> Pelo fato de o edifício estar inserido numa paisagem urbana caracterizada por edificações de particular valor arquitetônico – a ex-zona industrial de Roma –, em 2012, o Mibact tombou-o como bem de interesse histórico-artístico, uma vez que apresenta traços comuns a muitos imóveis

---

<sup>1</sup> No dimensionamento econômico do pedido de financiamento, o projeto foi estimado para um total de € 7.982.933 para os trabalhos, incluindo o ônus para a segurança, e 3.017.067 de gastos para Despesas Técnicas e ônus da Previdência, dentro de um pedido total de financiamento de € 11.000.000. A importância referente ao trabalho encontra-se repartida nos itens relativos à requalificação das áreas externas (6,5%), recuperação dos serviços à cidade (15,9%), recuperação das residências ERP (*Enterprise Resource Planning*) (35,6%), custos dos turnos de trabalho (10%), obras de restauração dos elementos de valor arquitetônico (27,1%), ônus para a segurança (4,8%).

<sup>2</sup> Aviso PINQuA do Ministério das Infraestruturas (MIT), D.I. 3595 de 16/09/2020. Aos projetos do município de Roma participaram: Valentina Cocco e Oscar Piricò da Direção Geral, Secretaria técnica do Município de Roma; Eliana Cangelli e Alfonso Giancotti, professores da Sapienza Universidade de Roma; Francesco Careri e Fabrizio Finucci, professores da Universidade de Roma Tre; Christian Iaione, professor da Luiss Guido Carli.

<sup>3</sup> Para a história do edifício, veja-se: Arnaldo Coggiati, *Vincenzo Taburet*, in “Strenna dei Romanisti”, MMDCCVIII, 21 abril 1955, pp. 310-315; Paola Brunori, Francesca Carboni, *Ai margini di Roma Capitale - Appunti sull'architettura del quartiere Ostiense*, in Manlio Vendittelli, *Roma capitale. Roma comune. La storia della città dall'unità ad oggi*, Gangemi, Roma 1985, pp. 553-554; Giorgio Muratore (org.), *Cantieri romani del Novecento*, Archivio Guido Izzi 1995; Valentina Pini e Agnese Pizzuti, *i Magazzini dell'Aeronautica Militare al Porto Fluviale*, Tese de doutoramento, Orientador Prof. Alfredo Passeri (2004); Alfredo Passeri, *I magazzini dell'aeronautica militare al Porto fluviale*, in *Roma memorie della Città industriale*, org. De Enrica Torelli Landini, Roma, 2007, pp. 161-163. Rita D'Errico, Ostiense. *Assetti proprietari e; trasformazioni economico-sociali di un settore dell'Agro romano (secoli XVIII-XX)* (2007).

de arqueologia industrial do bairro ostiense.<sup>4</sup> Trata-se de um monumento também para os movimentos que há anos lutam pelo direito de moradia, por ser uma das ocupações habitacionais mais centrais da cidade e um ícone reconhecível pelas pinturas murais do *street artist* Blue, que tornaram o edifício famoso no mundo inteiro.<sup>5</sup> Conforme afirma-se no texto do projeto, trata-se, portanto, de uma “recuperação participativa do patrimônio artístico e social cujos objetivos são recuperar um bem tombado, refuncionalizando um imóvel abandonado, sem gasto de solo e numa ótica de sustentabilidade e adensamento para incrementar o patrimônio da edificação social; reduzir o problema habitacional com um processo de integração social e de uma ocupação habitacional; dotar o bairro de um novo espaço público; utilizar modalidades inovativas de gestão; ativar um processo de participação; incrementar a *mixité* social entendida como antídoto contra os processos de gentrificação em ato no bairro; valorizar a proximidade social entre grupos heterogêneos.”

Tendo em vista aplicar medidas e modelos inovadores de gestão, de apoio e de inclusão social, de *welfare* urbano e de ativação de processos de participação, a Administração Capitolina requereu uma consultoria interdisciplinar que implica a Universidade de Roma Tre, a Sapienza Universidade de Roma e a Luiss Guido Carli. Há muitos anos, com efeito, têm sido levadas adiante pelos moradores formas de colaboração e pesquisa com o Departamento de Arquitetura da Universidade de Roma Tre que, por ocasião do presente edital público iniciou, com a comunidade, um processo de participação e de co-projeção de toda a proposta, que será aprofundada em termos de gestão social pela Universidade Luiss. A co-projeção do auto-recenseamento e a constituição das associações são os primeiros resultados do processo interativo.

Pelo auto-recenseamento informal efetuado nessa fase do projeto participativo sabe-se que, na ocupação, vivem atualmente 56 núcleos familiares vindos de 13 diferentes nacionalidades, na maioria jovens famílias vindas da América Latina e dos países do Magrebe. Trata-se de uma comunidade que, embora portadora de conflitos, desenvolveu em seu interior formas inéditas e inovadoras de convivências intercultural e que abre ao bairro diversos espaços sociais onde organiza eventos políticos e culturais, espetáculos, festas interculturais, workshops<sup>6</sup>. O percurso de inclusão social e habitacional está, portanto, voltado para a consolidação e a manutenção, no edifício, da comunidade dos atuais moradores, acompanhando-os em sua passagem de ocupantes invasores para cessionários de alojamento público. Em caso de financiamento, o processo prevê a passagem da ex-caserna de propriedade da

---

<sup>4</sup> Decreto do Ministério dos Bens e Atividades Culturais – Direção Regional dos Bens Culturais e Paisagísticos do Lácio em 12/11/2012, declaração de interesse histórico artístico. Cf. o artigo 10, comma 1 do Decreto Legislativo de 22/01/2014 nº 42e s.m.i. (Sucessivas modificações e integrações). Prevê-se a conservação de todos os elementos de valor e a reversibilidade dos elementos técnicos e arquitetônicos. A proposta foi avaliada pelo Mibact com parecer favorável ao estudo de pré-factibilidade.

<sup>5</sup> Cfr: Giorgio Talocci, *Occupying and the new monuments*, DPU 2012; Camillo Boano, *DPU Summerlab as a way to defend architecture*, DPU 201; Azzurra Muzzonigro, *Porto Fluviale. Narrative of a urban adventure and a new idea of Piazza*, DPU 2013; Alberto Piccinini, *Un tuffo nel Blu, “il Manifesto”* 16.03.2013; Francesco Careri, *Tano, Blu e il Porto Fluviale*, in Giorgio de Finis, Fabio Benincasa, Andrea Facchi, “EXPLOIT. Come rovesciare il mondo dell’arte. D-Istruzioni per l’uso”, Bordeaux Edições, Roma 2015.

<sup>6</sup> Sobre a narrativa da ocupação, veja-se, de Margherita Pisano, *Creare relazioni da abitare. Voci, narrazioni in uno scheletro urbano riabitato*. Tese de Doutorado em Técnica Urbanística. Ciclo XXV. Orientador Carlo Cellamare. Universidade dos Estudos de Roma “La Sapienza”, Departamento de Engenharia de Construção e Ambiental. 2011; Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, *Good Buy Roma*, film documentário de 2011, que pode ser visto em <https://lambulante.org/gbr/>; Solange, *Il Fronte del Porto: la città non è in vendita*, CORE, 14.12.2011. Veja-se também Margherita Grazioli & Carlotta Caciagli, *The right to (stay put in) the city: il caso di Porto Fluviale a Roma*, QU3 Quaderni di Urbanistica3 nº13/2017, p. 79; Irene Di Noto e Giorgio De Finis, *R/home. Diritto all’abitare dovere capitale*, Bordeaux Edizioni, Roma 2018; Tano D’Amico, Cristiano Armati, *Guerra ai poveri. La resistenza del movimento per il Diritto all’Abitare. Roma 2009 – 2019*, RedstarPress, Roma 2019.

Aeronáutica Militar ao Município de Roma, com o processo do Federalismo Cultural, pondo fim a um conflito de anos.<sup>7</sup> O caminho prevê compilar um elenco dos atuais núcleos habitacionais por meio de um recenseamento oficial realizado pelos guardas de trânsito ou, conforme propõe o Município VIII, pela Agência dos Direitos. Em seguida, será aberto um Aviso Especial de Licitação que, a partir do recenseamento, irá garantir a coesão da comunidade aos sujeitos portadores dos requisitos para o acesso aos alojamentos ERP (*Enterprise Resource Planning*). Em caso de eventual excesso, devido a uma não concordância entre os dados do auto-recenseamento e os do censo oficial, o Município se incumbirá de encontrar as soluções convenientes, juntamente com os moradores.<sup>8</sup> O acordo prevê também que os trabalhos sejam realizados através de um sistema de turnos em fases sucessivas de canteiro, o que permitirá aos moradores não se afastar do imóvel durante toda a duração dos trabalhos, e esse é um dos mais importantes objetivos alcançados com o processo interativo.

No que se refere aos serviços sócio-culturais que se encontram atualmente ativos no andar térreo, o próprio edital dispunha-se a “coordenar e agregar sujeitos e realidades auto consolidadas em forma associada e em caráter de legalidade”. O projeto orientou-se desde cedo no sentido de valorizar e implementar atividades informais que já estavam sendo realizadas no imóvel, constituindo de forma legal seus atores. Durante a redação do projeto, todas as atividades (ainda informais) transformaram-se em formas associativas: os laboratórios artesanais de ourivesaria, alfaiataria e de artigos de couro; o circo-oficina para o treino circense e a dança; o salão de chá com as atividades recreativas e culturais conexas, e – enfim – a ciclo-oficina que será transformada em centro de mobilidade sustentável, ligado à nova ciclovia a ser realizada com os fundos do projeto. O pátio interno, desde sempre o coração pulsante da comunidade, continuará propondo-se como lugar onde celebrar as devidas recorrências e festividades das muitas religiões e culturas do mundo. Atendendo a uma proposta dos moradores, o pátio será transformado em praça pública e hospedará, em função da proposta do VIII<sup>9</sup> Município, atividades até hoje ausentes no bairro: uma feira semanal; um guichê especial para atender mulheres vítimas de violência; um espaço integrado de ludoteca e serviços para a terceira idade; espaços integrados para a educação a distância, o *reskilling*, o *coding* e a transferência digital, uma sala-ateliê em colaboração com a Universidade Roma Tre, aberta 24 horas, cuja presença será uma proteção noturna muito útil para o bairro.

O edifício, que hoje se apresenta fechado como um espaço a ser defendido, tornar-se-á completamente permeável tanto visualmente, com grandes vitrôs, quanto em termos de fruição, graças à abertura de novos ingressos, pois, de fato, agora o andar térreo só é acessível por um único portão, gerido pelos moradores de forma particular, com aberturas à cidade apenas temporárias, por ocasião das atividades culturais e políticas que têm lugar no interior. Apenas o espaço do Salão de chá funciona hoje como filtro entre o fora e o dentro, e foi justamente a observação

---

<sup>7</sup> Em 2010, o edifício havia sido inserido no plano de alienação e valorização das áreas militares, e uma primeira passagem de propriedade do Estado à da Administração Capitolina ocorrera sob a junta Marino, com um protocolo de entendimento entre o Ministério da Defesa, a Agência da Propriedade do Estado e Roma Capital, e – no mesmo ano – o Ministério da Defesa o havia cedido por um ano, provisoriamente, a Roma Capital. Depois de transcorrido, sem intervenções, o ano previsto pelo acordo, o bem retornou ao Ministério da Defesa. Nessa direção é que a Aeronáutica Militar consentiu em disponibilizar ao Município de Roma a área em questão, para “garantir a transformação do atual assentamento abusivo em um lugar de experimentação de políticas de integração, oferecendo uma perspectiva propositiva para a gestão de uma emergência, por meio de um percurso virtuoso guiado pela mão pública.”

<sup>8</sup> Aplicar-se-ão as disposições ao que se refere à reserva de alojamentos ERP de acordo com o art. 22 comma 136 let. a) L.R. 1/2020, da DGR Região Lácio n. 749/2020 e quanto previsto pela Lei Regional sobre a Regeneração Urbana, n. 9/2017, art. 17 co. 66 let. b, traduzida depois na Determinação Dirigencial Ater n. 250 /2018.

<sup>9</sup> Memória da Junta do VIII Município, Rep. 6/2021 de 03/03/2021. Prot. 19268.

deste espaço que criou as bases do projeto de regulação dos fluxos. No térreo, que se assoma sobre uma rua com arcadas fechadas por persianas presentes desde quando o edifício era usado para fins militares, o projeto prevê abrir vitrôs transparentes que permitam a visibilidade da estrada para o pátio interno. As atividades sociais previstas nos espaços do térreo funcionarão como filtro para o acesso ao pátio nos horários vespertinos em que o portão permanecerá fechado. Os acessos principais, na via Porto Fluviale e delle Conce, ficarão abertos durante o dia, tal como os condomínios residenciais do bairro.

No que diz respeito à pintura mural de Blu na fachada do edifício – que não apenas aparece nas mais importantes publicações da *street art* internacional, mas que se tornou uma espécie de monumento vivo e ponto de referência visual para o bairro inteiro – de comum acordo com o artista, com os moradores e com a superintendência, decidiu-se removê-la, privilegiando a restauração das partes danificadas e a recuperação da fachada original. Serão avaliadas as operações necessárias para a realização de uma nova intervenção de pintura mural a ser realizada no interior, como as escadas, os corredores de distribuição, o terraço de cobertura. Entretanto, conforme diz Blu, “Tudo isso acontecerá quando todas as famílias tiverem uma nova casa no edifício”.<sup>10</sup>

Um aspecto particular sobre o qual gostaríamos de nos deter é o processo de projeção integrada que levamos adiante até agora. Conforme foi dito, o Departamento de Arquitetura de Roma há tempo tem mantido uma relação de confiança recíproca que construiu com a comunidade Porto Fluviale.<sup>11</sup> Depois de saído o aviso da licitação do PINQUA e durante toda a redação da proposta, foram organizadas muitíssimas atividades de co-projeção: encontros com representantes dos moradores e do mais amplo movimento de luta por moradia, reuniões institucionais com o Município de Roma e com o VIII Município, verificações com os grupos de trabalho de docentes e estudantes de Roma III e da Luiss, com os funcionários do Município e com os responsáveis da superintendência; apresentação das etapas adiantadas do projeto a grupos de moradores cada vez mais amplos e numerosos; *focus groups* sobre questões particulares com o autoconhecimento e a constituição de associações. Durante todo o processo inicial, ocorreram contínuos encontros informais para atualizar as estratégias do projeto e, para sua redação, a comunidade disponibilizou os espaços do Salão de chá para que fossem transformados em Laboratórios Integrados de Co-projeção. Ali, os docentes e os estudantes trabalharam lado a lado com os moradores, compartilhando dúvidas e propostas que modificaram substancialmente o projeto, até seu resultado de síntese final. Finalmente, em 25/02/2021 deu-se a apresentação do inteiro projeto à Assembleia Plenária de Porto Fluviale, com a presença do Arquiteto Luca Montuori (Assessor da Urbanística de Roma Capital) e dos dirigentes de Roma Capital, do Dr. Amedeo Ciaccheri (Presidente do VIII Município de Roma Capital) e dos componentes da Junta Municipal, dos porta-vozes da Coordenação Cidadina Luta pela Moradia, dos docentes e dos estudantes do grupo de trabalho de Roma Tre e da Luiss.

O projeto também foi uma importante ocasião de formação universitária. Após as primeiras incompreensões com o Município, a assembleia de Porto Fluviale decidiu propor aos docentes do Laboratório de Projeção Arquitetônica

---

<sup>10</sup> O relacionamento intensificou-se particularmente com a Tese de Doutorado Magistral de Chiara Luchetti e Enrico Perini “Projeto Experimental de Recuperação do Ex-armazém da Aeronáutica Militar em via Porto Fluviale – Tese de Doutorado Magistral, Departamento de Arquitetura Universidade de Roma Tre. Orientadores: prof. Francesco Careri e Prof. Fabrizio Finucci, 2016. <https://issuu.com/enricoperini/docs/portobook>.

<sup>11</sup> O Laboratório de Projeção Arquitetônica e Urbana do Doutorado Magistral em Projeto Urbano tem sido mantido pelos Proff. Francesco Careri, Fabrizio Finucci com a colaboração didática do Arq. Enrico Perini e incluiu diversos outros profissionais: o Prof. Christian Iaione do LabGov da Luiss, o arq. Enrico Puccini do Observatório Casa Roma, a jornalista Sara Gainsforth sobre a gentrificação do bairro Ostiense, Margherita Pisano e Gaetano Crivaro que, sobre o *Porto*, haviam rodado, em 2010, o filme *GoodBuy Roma*, Emanuela di Felice com uma tese de doutorado sobre a autorecuperação, Chiara Luchetti e Enrico Perini, que haviam elaborado sua Dissertação recentemente sobre o *Porto*.

e Urbana de Roma Tre de desenvolver o projeto sobre o caso de Porto Fluviale.<sup>11</sup> Vinte estudantes, metade italianos e metade estrangeiros, deram início a um estudo sobre o contexto e sobre o bairro, com entrevistas, questionários e mapeamentos. Organizaram encontros no bairro com os moradores de Porto Fluviale que naquele momento se encontrava isolado devido à quarentena e organizaram visitas on-line aos apartamentos, guiadas pelos celulares dos moradores. Uma vez encerrada a quarentena (causada pela pandemia do Covid-19) os estudantes finalmente puderam entrar fisicamente nas casas dos moradores e levantar dados de dezenas de apartamentos de diferentes tamanhos e tipologias, com a finalidade de aprender dos moradores os modos de habitar os espaços a serem projetados.

Os estudantes eram estimulados continuamente pelo fato de estarem trabalhando com um tema real, com famílias e pessoas das quais tinham conhecimento direto, em um processo que poderia ser realizado. Mas, principalmente, sobre a realidade e não sobre uma simulação abstrata anônima. Os próprios exames ocorreram *in situ* e não nas salas da Universidade. Os desenhos, os gráficos e as maquetes foram montados sob o abrigo do pátio interno e os estudantes puderam trocar ideias e pontos de vista com os moradores. Uma vez terminados os exames, muitos estudantes do Laboratório decidiram participar e colaborar na redação do projeto para o concurso PINQuA que avalia as melhores ideias surgidas nos projetos do curso, junto ao Grupo de Trabalho interdisciplinar do Departamento de Arquitetura<sup>12</sup>.

Para finalizar e retomando o que foi escrito no primeiro parágrafo, estamos convencidos que este projeto, se vier a ser realizado, será um aporte inovador no que se refere às políticas urbanas sobre a emergência habitacional. Roma tem muitos edifícios abandonados, de refugos da edificação industrial e de serviços fechados, nunca abertos ou abandonados ainda em construção. Acreditamos que os movimentos do direito à habitação tenham indicado um caminho que as administrações futuras deveriam seguir. Há muitas ideias e muitas pessoas à procura de espaços e muitos espaços à procura de pessoas e de ideias. Nesse sentido, nos últimos anos, o Laboratório de Projetação Arquitetônica e Urbana desenvolveu pesquisas e adiantou propostas através do projeto de nosso CIRCO – Casa Irrenunciável para a Recreação Cívica e a Hospitalidade – não vamos nos deter agora sobre isso, pois foi escrita uma obra especial sobre o assunto, recentemente.<sup>13</sup> Para nós, Porto Fluviale é já, hoje, um CIRCO e temos certeza que sua legalização e sua institucionalização não levará a sua desvitalização política, mas será, sim, o começo de uma nova cidade refundada sobre a Hospitalidade.

---

<sup>12</sup> Nesse interim, desde quando, em novembro de 2020 o MIT havia publicado o aviso de concurso PINQuA, o Município havia proposto ao Departamento de Arquitetura o suporte técnico científico para o projeto de factibilidade técnica e econômica requerido pelo Aviso e sobre diversos aspectos cruciais da proposta. Para o Departamento de Arquitetura de Roma Tre participaram os professores Francesco Careri e Fabrizio Finucci (Responsáveis Científicos), Francesca Romana Stabile (Restauro), Giovanni Formica (Projetação Estrutural), Laura Calcagnini (Projetação Ambiental e Sustentável), Emanuele de Lieto Vollaro (Projetação de Empreendimentos), Stefano Converso (Building Information Modeling), Alfredo Simonetti (Canteiros de obras e Segurança). Também colaboraram no projeto os arq. Enrico Perini, A. Valentini e Fabrizio Amadei. Finalmente, colaboraram os estudantes Marino Moschella, Francesca Napoleoni, Daniele Mazzoni, Marika Marsilia, Gabriele Sansonetti, David Piredda, Isabella Patricolo, Fabio Testa, Gabriela Mendoza, Amelie Messina, Giulia Celani, Enriko Gjoka.

<sup>13</sup> Laboratório CIRCO, *Circo. Un immaginario di città ospitale*, Bordeaux Edizioni, roma, 2021, ( Laboratorio CIRCO: Fabrizio Finucci, Chiara Luchetti, Alberto Marzo, Sara Monaco, Serena Olcuire, Enrico Perini, Maria Rocco).

### Sobre os autores:

**Francesco Careri** (1966) é Professor Associado da Universidade Roma Tre. Em 1995 fundou o laboratório de arte urbana *Stalker/Osservatorio Nomade*, e desde 2006 dirige o Curso de Artes Cívicas, um laboratório peripatético baseado na exploração a pé de áreas urbanas negligenciadas. Suas principais obras publicadas no Brasil são *Caminhar e parar* (São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017) e *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. (São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013).

**Fabrizio Finucci** é arquiteto, PhD, desde 2012 é Pesquisador e Professor Adjunto em Avaliação Econômica na Universidade Roma Tre. Foi professor visitante em 2017 na Universidad de Boyacá (Colômbia) e em 2019 na Universidade de Pécs (Hungria). Em 2018 obteve a qualificação científica nacional (ASNI) como Professor Associado. Sua principal atividade de pesquisa trata da avaliação econômica de plano, projeto e programa, implementada com abordagens inclusivas e dialógicas. É autor de mais de 70 publicações.

**Danilo Marinelli** é ativista e ocupante do Porto Fluviale.

### Sobre a tradutora:

**Aurora Fornoni Bernardini** é tradutora, escritora, pesquisadora e professora titular de Literatura e Língua Russa na Universidade de São Paulo. Bernardini é responsável pelo desenvolvimento de precursoras pesquisas (e traduções) no Brasil acerca dos futurismos italiano e russo e por verter ao português importantes obras como *Ka* de Velimir Khlébnikov, *O deserto dos tártaros* de Dino Buzzati, *O exército de cavalaria* de Isaac Bábel (em parceria com Homero Freitas de Andrade), *Indícios Flutuantes* de Marina Tsvetáieva, dentre outras.

Recebido em 22-02-2022

### Como citar:

Careri, Francesco; Finucci, Fabrizio; Marinelli, Danilo; Bernardini, Aurora (2022). Porto Fluvial RecHouse: Projeto de recuperação edilícia e social dos Ex-Magazzini Taburet em Roma. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.1, p.439-445, jan./jun. 2022. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n1-2022-64845>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

