



**Universidad Autónoma Metropolitana**

**Unidad Xochimilco**

*Imágenes contrastadas en la ciudad de São Paulo: el pixo  
y los desbordes en las narrativas del estado-nación*

**TESIS**

**Para obtener el grado de  
Maestro en Comunicación y Política**

**Presenta:**

**Iván Ezequiel Peñoñori**

**Directora de tesis:**

**Dra. Yissel Arce Padrón**

**Ciudad de México, 2018**



## **Índice**

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1. La democracia racial</b>	<b>15</b>
1.1. Ciudad linda. Ciudad limpia	15
1.2 La democracia y el mito	19
1.3. El derecho a la ciudad	37
<b>Capítulo 2. Pedagogías de la mirada</b>	<b>55</b>
2.1. Una bienal vacía	56
2.2. La pedagogía del presente	69
2.3. Archivos para la nación	80
2.4. Un quiebre y una continuidad	84
<b>Capítulo 3. Desbordes</b>	<b>93</b>
3.1. El deseo nace del derrumbe	103
3.2. Aquí nadie es olvidado	114
3.3. Una conversación en colores	123
<b>Consideraciones finales</b>	<b>133</b>



## Introducción

Todo el mundo sabe que nuestras ciudades  
se construyeron para ser destruidas.  
Caetano Veloso

El estudio del arte urbano, el *Street Art*, el *graffiti* o la *pixação* resultan temas de interés tanto en el ámbito artístico como en el de las ciencias sociales. Esto no siempre fue así. Acciones sobre las que pretendemos reflexionar eran excluidas –todavía lo son– del campo estrictamente artístico y referidas al ámbito de la comunicación o al de los estudios culturales. Eran prácticas que se ajustaban más a ser analizadas por los estudios posdisciplinarios como los llamó Frederic Jameson<sup>1</sup> y que Josefina Ludmer apodó alguna vez como indisciplinados. No porque descartaran la disciplina académica como una variable, sino porque interrogaban a la misma disciplina como una forma particular de construcción de sentido. En la actualidad se reconocen estrategias conducentes a

---

<sup>1</sup> “Sobre los Estudios Culturales” en Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998. pp. 69-136.

modificar las maneras de abordar estos fenómenos y de incluir reflexiones transversales que vinculen campos diferenciales del conocimiento. Es en ese lugar donde intenta insertarse este trabajo.

Renato Ortiz decía que escribir es construir una espacialidad<sup>2</sup>. ¿Podríamos argumentar la operación inversa? ¿El espacio como hacedor de narrativas? Este análisis pretende una aproximación al fenómeno de la *pixação* en São Paulo, Brasil. Pero, ¿qué nos interesa específicamente de estas prácticas? La primera impresión al encontrarnos con el *pixo* fue la de una “narrativa” desmedida, desbordante, sin límites. En un comienzo intentamos alejarnos de la mirada más generalizada: la estigmatización. En general se piensa que los *pixadores* son delincuentes y que invaden propiedad privada. Al ver que los grafos aparecían en la opinión pública atravesados por la ley, por la economía de la propiedad y por las discusiones estéticas, nos interesamos aún más por el fenómeno. Notamos que la nación brasileña, como toda nación, además de construir un “nosotros”, traza sus “afueras”. Pensar y nombrar al *pixo* desde los medios de comunicación o desde los textos legales no hacía más que “ubicarlo” en el espacio del Otro, del extranjero, del cuerpo contaminante que amenazaba el plural inclusivo. Pero, ¿cómo crear una narrativa o espacio que posibilite una complejidad mayor a la demarcación binaria entre poder del estado-resistencia subalterna?

Pudimos determinar un primer eje problemático general para nuestro proyecto: la trama instalada entre la *pixação* y la narrativa nacional. En esa juntura incómoda quisimos pensar el texto. Pero la narrativa nacional brasileña tiene sus particularidades vinculadas a lo que Gilberto Freyre denominó como “democracia racial”<sup>3</sup>. A partir de ese momento nuestro eje general se hizo de una característica predicativa que complejizaba tanto a la narrativa nacional como a la *pixação*: la identidad. Notamos que la identidad como problema contradictorio, irresuelto, nos daría una opción para plantear disonancias a la confrontación presentada en la última pregunta del párrafo anterior.

En este trabajo quisiéramos hacer un cruce entre las prácticas de la *pixação* en la ciudad de São Paulo, Brasil, y el contexto discursivo de la “democracia racial”, con el fin

---

<sup>2</sup> Esta idea es analizada a lo largo del texto Ortiz, Renato. *Taquiografiando lo social*. México: Siglo XXI, 2004.

<sup>3</sup> La idea de Democracia racial es trabajada por Freyre en su texto *Casa-grande & senzala*. Recife: Global editora, 2003.

de analizar de qué manera estas acciones dialogan, median o se oponen a las configuraciones de sentido que instauran las narrativas del estado-nación. El trabajo buscará alejarse de las representaciones centralistas que, como afirma Olga Rodríguez Bolufé,<sup>4</sup> simplificarían una “condición predeterminada” del subalterno. Siguiendo a la autora se intentará promover “escapes” a los registros convenidos.

Notamos que los pixadores recurren a la memoria y a los espacios evocativos de la ciudad. ¿Podríamos obviar las huellas traumáticas que se evocan en el trazo? Recurriremos en este trabajo a la historia. Pero, ¿qué historia? No la del correlato lineal, la Historia teleológica, sino la dialéctica, o si se quiere las historias, retazos, anacronismos, ejercicios “menores”, aquellos relatos que intentan desarticular la centralidad ordenada de la diégesis nacional<sup>5</sup>. No obstante, éste no es un trabajo histórico, sino un texto que busca, mediante el análisis cultural, deshacer las fronteras del binomio pasado-presente<sup>6</sup>. El retorno siempre es parte de lo actual. Pero nada vuelve de la misma forma. Nos apoyaremos en estudios que han optado por recorridos críticos: las objeciones hechas a la idea de la democracia racial; las problematizaciones identitarias; los estudios sobre el espacio público en la ciudad capitalista.

Nos proponemos estudiar la *pixação* en relación con la imagen de la ciudad y con la memoria, entendiendo a ambas instancias como parte de un tejido significativo indisociable<sup>7</sup>. Hemos realizado una selección de fotografías que puntúan cuestiones

---

<sup>4</sup> Rodríguez Bolufé, O. M. (2016). “Otros discursos, otras realidades” en *Estudios de arte latinoamericano y caribeño. Volumen I*. México: Universidad Iberoamericana, 2016. p. 53.

<sup>5</sup> Este punto es extremadamente importante para dedicarle sólo un párrafo. Iremos, a lo largo de la tesis, problematizando estas cuestiones. Hemos incluido la frase “huellas traumáticas”. Siguiendo la teoría psicoanalítica, la huella del trauma aparece sólo en el síntoma. A la vez, huella y síntoma funcionan como interrupciones de la “novela familiar”, es decir, de una narrativa en un principio lineal. Pero la huella traumática no está separada de la historia. Es un salto discordante de ésta. ¿Cómo pensar los restos que en un principio no entrarían dentro de lo que entendemos como historizable, pero que a la vez nunca quedan por fuera? Convendría en este punto destacar, siguiendo a Ranahit Guha o a Didi-Huberman, “nudos”, “enredos”, “balbuceos”, “desórdenes” que harían “saltar” la narrativa oficial. Es importante señalar que estos síntomas “aparecen” en estas intermitencias. Guha, Ranahit. *Las voces de la historia*. Barcelona: Crítica, 2002. p. 31. Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015, p. 155.

<sup>6</sup> Bhabha, Homi. K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2011. p. 56.

<sup>7</sup> Aquí nos interesa rescatar la idea psicoanalítica del imaginario como un anudamiento de “efectos” y “afectos” en los cuales la memoria y la palabra construyen una “identificación”, una “identidad” o si se quiere una “imagen” compleja y abierta. La idea proviene de varios escritos de Jacques Lacan, fundamentalmente de “El estadio del espejo como formador de la función del yo” en *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.

centrales a trabajar, como el tema del orden<sup>8</sup>. Estas ejemplificaciones lejos de fungir como accesorios del texto, ayudarán a tejer un contrapunto y una lógica alterna. Nelly Richard afirma que “el sustrato identitario de la memoria social, entendido como vínculo de pertenencia y comunidad, se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas”.<sup>9</sup> Mediante la elección de las figuras quisimos construir un corpus que nos ayude a entrelazar estas complejidades. Nos auxiliamos de los materiales generados por las comunidades de pixadores, fundamentalmente de las imágenes aparecidas en el espacio público y de las *folhas* conservadas. Ahora bien, ¿es la imagen de las escrituras en las paredes? ¿es la mirada que se posa en ella? ¿o es el movimiento entre ambas el centro de nuestro interés? Creemos que estos territorios que involucran materiales visuales y participación, gestos artísticos y apuestas políticas, nos posibilitarán discutir los pliegues narrativos, esa oscilación entre imagen y mirada, enfrentada a la modernidad democrática brasileña, sus promesas y deudas<sup>10</sup>.

En el estado del arte respecto de los pixadores y de las tramas que discute esta investigación destacamos los trabajos etnográficos hechos en los últimos años. En este sentido, los escritos de Alexandre Barbosa Pereira han sido de enorme valor para alimentar esta tesis. Citaremos dos: su investigación de maestría, *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*<sup>11</sup> y el artículo “Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação”<sup>12</sup>. Del mismo modo, tanto las investigaciones de Teresa Caldeira<sup>13</sup> sobre São Paulo, como los escritos de Heloísa Buarque de Hollanda<sup>14</sup> sobre los usos de la cultura en la periferia de la ciudad nos ayudaron a imaginar espacios urbanos de interacción más complejos. Sumamos a estos

---

<sup>8</sup> Suscribimos las palabras de Mieke Bal cuando afirma que “la primera misión de los estudios culturales es la de analizar críticamente aquellas instituciones específicamente sociales y culturales que contribuyan a la naturalización de la visualidad basándose en el poder”. Bal, Mieke. *Tiempos trastornados*. Madrid: Akal, 2016. p. 39.

<sup>9</sup> Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: EUDP, 2010. p. 14.

<sup>10</sup> Es un tipo de visibilidad y no los objetos visibles lo que nos interesa analizar en este trabajo, entendiendo que “la visibilidad” “tampoco es un concepto tan claro y delimitado”, en Bal, Mieke. *Tiempos trastornados*. Madrid: Akal, 2016. p. 30.

<sup>11</sup> Barbosa Pereira, Alexandre. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. São Paulo: USP, 2005.

<sup>12</sup> En *Cuadernos de Arte e Antropología*. Vol. 1, No 2 | 2012 : Juventude e práticas culturais nas metrópoles. p. 55-69. <http://journals.openedition.org/cadernosaa/631>

<sup>13</sup> Pires do Rio Caldeira, Teresa. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

<sup>14</sup> Buarque de Hollanda, Heloísa. *Cultura como recurso*. S. De Bahía: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.



textos el de la Doctora Lelia Gándara<sup>15</sup>, de la Universidad de Buenos Aires. Si bien su trabajo se centra en el graffiti como expresión semiótica, su compleja lectura sobre estas prácticas nos ha hecho formular y reformular ideas acerca de ellas.

Hemos revisado la historia cultural de São Paulo a partir de diversos textos. Rescatamos el trabajo que ha hecho Maria Arminda do Nascimento Arruda<sup>16</sup> en relación a los estudios sobre la modernidad y las instituciones en la ciudad. A partir de los trabajos de Lilia Moritz Schwarcz<sup>17</sup> hemos podido conocer los debates existentes sobre la raza en Brasil.

Además de los documentos expuestos en el *Museo Afro Brasil de São Paulo*, quisiéramos rescatar la muestra *Memorias del subdesarrollo: el giro descolonial en el arte de América Latina, 1960-1985* que presentó el Museo Jumex de la Ciudad de México. En esta exposición pudimos ver trabajos de Hélio Oiticica o Cildo Meireles. Estos artistas han construido su obra en base a una fuerte crítica a la modernidad, al desarrollo y a la representación que se ha hecho de Brasil.

Accedimos a gran parte del material sobre los pixadores a través de documentales y páginas web. El trabajo de los activistas en Internet demandaría otra tesis. No obstante citaremos aquí el grupo Pichação São Paulo Brazil<sup>18</sup>. Revisamos experiencias paralelas en la periferia de la ciudad. Destacamos la cooperativa de artistas 1DASUL<sup>19</sup>, Sarão da Cooperifa<sup>20</sup> y São Mateus em Movimento<sup>21</sup>, entre otros. Estos grupos, muchos en contacto directo con la pichação, nos han servido para plantear una complejidad que excede el ámbito de las prácticas parceladas.

Para trabajar estos argumentos necesitaremos partir de algunos interrogantes: ¿cómo se posicionan estas prácticas participativas ante las configuraciones de poder en el contexto discursivo de la democracia racial en la ciudad de São Paulo? ¿Cómo se ubican ante el diseño modernista de una nación totalizadora? ¿Permiten pensar otros modos de

---

<sup>15</sup> Gándara L. *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

<sup>16</sup> Do Nascimento Arruda, Maria Arminda. *Metrópole e cultura o novo modernismo paulista em meados do século*. São Paulo: Edusp, 2015.

<sup>17</sup> Schwarcz, Lilia Moritz *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>18</sup> Pichação São Paulo Brazil: <https://www.facebook.com/PIXAC%C3%83O-S%C3%83O-PAULO-BRAZIL-268164659865365/>

<sup>19</sup> 1DASUL: <http://www.loja1dasul.com.br/>

<sup>20</sup> Cooperifaoficial: <https://www.facebook.com/Cooperifaoficial/>

<sup>21</sup> São Mateus em Movimento: <http://www.saomateusemmovimento.org/>

articulación política, otros espacios?

La tesis se organiza a partir de tres ejes generales que atraviesan los capítulos: el problema de la identidad, es decir, la construcción de las narrativas identitarias por parte de la nación brasileña; la puesta en escena de las identidades en el espacio público; y el archivo como un campo de relaciones de poder, materializado tanto en la Bienal de São Paulo como en las producciones de los pixadores.

La forma en que operan y se relacionan estos ejes en la historia de la ciudad, en su escritura, sea esta en palabras o en imágenes, y la forma particular de “leer” la trama por parte del pixo, nos permiten pensar estrategias que exceden el ámbito estrictamente artístico y que se situarían en el lugar ambivalente del “entre” identitario entre el activismo y la escritura en el muro. El pixo tiene algo de destructor. No sólo de la ciudad, sino del código acotado de signo. Ese ámbito inestable es el que abre lo político como sitio de posibilidad, como ampliación del campo significativo, y es lo que de alguna manera sustentará la argumentación, inestable también, de que estas prácticas disputan algo más que un muro.

Postulamos la idea de “desborde” para enfatizar un espacio “excesivo”, “desordenado”, siempre en estrecha relación, siempre parte incómoda de los relatos nacionales. Consideramos, provisoriamente, que es ahí donde se efectúan las contestaciones y negociaciones, los juegos antagónicos entre pedagogías y performatividades.

Los pixadores son parte esencial de nuestro trabajo. No obstante hemos evitado enfocarnos en ellos como artistas individuales, optando por el análisis de los acontecimientos que detonan<sup>22</sup>. Si bien las comunidades trabajan con nombres, apodos o signos de grupos, hemos resaltado en esta tesis intervenciones que producen narrativas sobre ellos.

---

<sup>22</sup> Esto nos ha llevado a tomar decisiones de tipo metodológico. La elección y análisis de ciertas imágenes históricas ha complejizado lo que entendemos por ciudad de São Paulo como mapa estable, convirtiendo la “representación de un espacio” o la “ubicación” (posibles utilidades de los mapas) en otra cosa. En todo caso, como afirma Mieke Bal, “los tentáculos de la visualidad” han provocado un replanteamiento de los estudios “focalizados” o “localmente específicos”. Sin abandonar el recurso etnográfico y sin caer, a la vez, en una especie de romanticismo u homogeneización de las prácticas subalternas, reconocemos un intersticio por donde ciertos procesos visuales y actividades artísticas específicas “detonan” “heterogéneos espacios fronterizos donde se entremezclan diferentes prácticas, lenguajes, imaginarios y visualidades, experiencias y voces, entre variadas relaciones de poder y privilegio”. En Bal, Mieke. *Tiempos trastornados*. Madrid: Akal, 2016. p. 41.

En el primer capítulo se describen algunas discusiones políticas y estéticas que se dieron en la ciudad de São Paulo a partir del programa de gobierno “Ciudad linda”, en enero de 2017. Este hecho nos sirvió como anécdota de apoyo para plantear un correlato ideológico que la nación arrastra y a la vez intenta olvidar. La organización de la primera parte del texto en base a leyes nos pareció sugerente. La ley es el límite legal. Pero también constituye el borde lingüístico. Esa frontera enunciativa mezcla ley con paisaje, imágenes de la ciudad y democracia, armonía visual y derechos. En definitiva, nombrar la ley al principio del trabajo fue nombrar la regulación tanto de la imagen, como de las formas de ver en la ciudad. Un segundo punto del capítulo recurre a la historia del país para desarrollar la idea de “democracia racial” o “mito de democracia racial”. Revisamos la teoría que argumenta la construcción de la nación en base a narrativas. En este punto hemos expuesto las problemáticas identitarias y de diferencia que implican pensar a la nación como una totalidad inclusiva. Finalmente hemos intentado poner a dialogar estas posturas con ejemplificaciones. El punto 1.3 trabaja la política, lo político y el espacio público donde estas disputas planteadas aparecen, negocian o se reconfiguran.

Este primer capítulo nos sirvió para plantear las tensiones discursivas en las que se inscribe la práctica del pixo.

Un segundo capítulo se centró en la irrupción de los pixadores en la Bienal de São Paulo y en el Centro Universitario de Bellas Artes, ambas acciones durante el año 2008. Aquí intentamos enfrentar las posturas de la curaduría con las inscripciones de los pixadores y las declaraciones de algunos activistas desde la cárcel. Este cruce de discursos nos permitió construir una trama compleja que involucraba en un principio dos imágenes de ciudad enfrentadas. En este punto nos interesó estudiar la bienal como un espacio de exhibición que excede la muestra artística para inscribirse en un sistema de mostración mundial: la bienal como la expresión metonímica de una nación que se soñó cosmopolita y diversa. En el punto 2.2 se explora la figura del archivo no sólo como constructor del puente que une pasado y presente, sino como límite de lo decible: la muestra de la bienal, en 2008, se basó en exponer el archivo Wanda Zvevo. En el apartado 2.3 nos acercamos a una frase pixada en la bienal y sus intersecciones con la última dictadura militar brasileña.

Este segundo capítulo nos permitió trabajar las formas de intervención de los

pixadores en la imagen y archivo de la ciudad moderna.

Un tercer capítulo está dedicado a las *folhas* de los pixadores y a las frases que éstos dejan en las paredes para recordar a sus muertos. Los primeros son bocetos coleccionados e intercambiados por los activistas; los segundos son memoriales. Consideramos, de forma provisoria, que estos ejemplos motivan desbordes en las narrativas del estado-nación. En un primer momento pusimos en discusión los síntomas que producen estos relatos a partir del incendio de un edificio en el centro de la ciudad y de la creación de memorias alternas<sup>23</sup> por parte del colectivo. El capítulo cierra con una propuesta de desborde diferente: la participación del pixo en el campo del arte, sus problemas y desafíos.

Este tercer capítulo nos dio las herramientas para intentar una lectura del espacio social como constructor de sentidos, narrativas e identidades inestables.

Con el trazado de estos tres capítulos aspiramos a una deconstrucción crítica del lugar discursivo al que fueron relegadas estas prácticas, así como a la posibilidad de aparición de otros espacios y voces. De la misma manera en que desconfiamos de las sociedades, comunidades o naciones que se piensan como ámbitos cerrados, así también desoímos los textos académicos que pretenden allanar caminos seguros para el conocimiento. La noción del tiempo cronológico, afirma Dipesh Chakrabarty, es una concepción moderna y europea. También lo son las ideas de claridad textual, de orden conceptual, de adecuación escritural y pertinencia discursiva. No obstante, el mismo Chakrabarty<sup>24</sup> argumentó que podríamos trabajar en ese lugar de disyunción. Puede que este trabajo se acerque a las prácticas del pixo. No hay duda de que la tensión que instaura el pixo atraviesa e interpela directamente las condiciones de producción de esta tesis. En todo caso, y volviendo a Josefina Ludmer, “no se trata, aquí, de descifrar –el texto no es criptograma– ni de interpretar un conjunto de signos; se trata de transformar y de perturbar aún más:

---

<sup>23</sup> Dos nociones de Walter Benjamin vinculadas con las fracturas de la memoria recorren esta tesis: por un lado la idea de “romper un continuum” de la historia; por el otro, la noción del “tiempo del ahora” enfrentado al homogéneo y vacío. Ambos conceptos los encontramos en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Itaca UACM, 2008.

<sup>24</sup> Dipesh Chakrabarty argumenta que deberíamos encontrar ese sitio donde poder retomar ciertas tesis prodigiosas del viejo mundo (muchas han planteado una mirada alterna a la centralista), sin olvidar la violencia de Europa. Chakrabarty, Dipesh. *El humanismo en la era de la globalización*. Madrid: Katz, 2009. p. 22.

hay que leer esta lectura (la nuestra) en función de las mutaciones que imprime al texto, de la apertura de campos y no de su cierre develador<sup>25</sup>”.

Este trabajo reúne una serie de inquietudes que me acompañaron durante mis años en Argentina y que se complejizaron a lo largo de mi vida en México. Si bien mis procesos de lectura y escritura han pasado por muchas facetas, existen resonancias que se mantienen. Una de ellas ha sido la relación entre poder y saber; otra, el problema de la identidad. Mis viajes a São Paulo, Brasil, me permitieron acercarme a la ciudad. Pero fue el posgrado en Comunicación y política el que me hizo ver el pìxo.

Quiero agradecer especialmente a la tutora de este trabajo, Doctora Yissel Arce Padrón. Sin su capacidad de análisis y dedicación profesional este escrito no hubiera sido posible. Le doy las gracias por haber confiado en el proyecto y permitirme desarrollarlo junto a ella. Mi reconocimiento es también para los profesores que acompañaron el proceso: doctores Olga María Rodríguez Bolufé, Mario Rufer y Eduardo Andión.

Extiendo mi gratitud a los profesores del posgrado en Comunicación y política. Siento que cada uno ha contribuido para que naciera este texto. En particular reconozco la profunda solidaridad de las coordinaciones de la maestría, doctores Guiomar Rovira y Jerónimo Repoll. También subrayo la amistad y los momentos pasados con mis compañeros de posgrado.

Gracias a los pixadores que despertaron la imaginación para hacer este trabajo. En especial a Caroline Pivetta, Rafael y Djan Ivson. De cada uno aprendí mucho. Fundamentalmente, que las cosas se pueden hacer siempre de otra forma; que si no hay forma, hay que crearla. Hoy en día se afirma que cierto activismo está enseñando más que los modos obsoletos de la institución educativa.

Un agradecimiento a la Universidad Federal de São Carlos y a la Universidad de São Paulo. En especial a los doctores Gabriel de Santis Feltrán y Alexandre Barbosa Pereira. Sin sus recomendaciones y puntos de vista sobre el problema, mucho del material que aquí presento no hubiera sido posible.

Quisiera extender esta mención a mis compañeros de Una mesa para compartir objetos, UNAM y SENALC, UNAM. Los intercambios de ideas, las lecturas y escrituras

---

<sup>25</sup> Ludmer, Josefina. *Onetti*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. p. 99.

de ambos seminarios me han permitido mantener una mirada crítica y atenta, desde el punto de vista de las letras, el arte y los estudios sobre la cultura.

También quisiera agradecer a mi gente. A Carla Borghetti, por su amorosa e inteligente lectura; a mi familia en Brasil, que me permitió el acceso a una ciudad maravillosa como São Paulo; a mi hermano y a mis padres por el apoyo incondicional.

Por último, este trabajo está dedicado a la UACM y a sus profesores que me recomendaron autores relacionados con la comunicación, los estudios culturales y la política. Mi preocupación por el racismo creció al ver el desprecio que sufre la institución desde ciertos medios de comunicación y parte de la élite académica mexicana. Como alguna vez me dijo una profesora y activista amiga, en un país con fosas comunes no existen instituciones de alto nivel y la libertad por el saber está siempre en duda. La UACM está haciendo uno de los mejores trabajos pedagógicos, de crítica a la institución educativa nacional, de política pedagógica en el corazón de la injusta distribución de los capitales simbólicos en la CDMX, como reclamaba Stuart Hall. Para ellos van estas reflexiones sobre un grupo de chavos que escriben los muros de São Paulo.

## **Capítulo 1. La democracia racial**

“Abra los ojos y verá la inevitable marca de la historia”  
frase pixada el 11 de junio de 2008 durante el ataque al  
Centro Universitario de Bellas Artes de São Paulo.

A partir de una serie de políticas públicas impulsadas en la ciudad de São Paulo se propondrán, en este primer capítulo, problemáticas transversales que nos permitan abordar aspectos de los procesos de aparición u occlusión de la *pixação* en el espacio público y sus continuidades o rupturas con las ideas de la democracia racial. Para ello, el apartado se estructurará en tres puntos. En primer lugar, “Ciudad linda. Ciudad limpia” expone la discusión estética y política ocurrida en 2017; un segundo punto, “la democracia y el mito”, trabaja algunas etapas de la construcción de la democracia racial en Brasil y los anudamientos con las categorías de nación, raza e identidad; un tercer punto, “El derecho a la ciudad”, intenta una aproximación a algunas disputas actuales en la ciudad de São Paulo en conflicto con la categoría de espacio público.

### **1.1. Ciudad linda. Ciudad limpia**

Hay un hecho fechado en enero de 2017 que involucra a João Doria Jr., prefecto de la ciudad de São Paulo, y que pareciera concentrar la compleja red de tramas a plantear en este primer capítulo. Ese día, el funcionario salió con sus colaboradores a barrer las calles. El evento dio comienzo a un programa de gobierno que se volvió pilar de su campaña: “Ciudad linda”. El plan prometió, entre otras acciones, la recuperación de veredas y monumentos, la iluminación y el desplazamiento de personas en situación de calle hacia lugares menos visibles como el viaducto Nove de Julho. João Doria Jr. mandó a pintar varias paredes borrando pichações y graffitis. Ese mismo mes, en la Avenida 23 de Maio, una de las más importantes de la ciudad, el funcionario ordenó tapar con pintura lo que era conocido como el mayor mural de graffiti de América Latina. La obra había sido hecha dos años antes por casi 200 graffiteros.

Si bien el graffiti ha tenido sus detractores, el verdadero enemigo de João Doria Jr. es el pixo, una forma de grafía que ha aparecido en vastas zonas de la ciudad. La pichação, a diferencia del graffiti, no es considerada arte. Gran parte de la discusión instalada por el prefecto y retomada por los mismos pixadores tuvo que ver con el lugar que ocupa este fenómeno. Para João Doria Jr., las prácticas son destructoras e invaden propiedad privada. Según su opinión, los que delinquen con estas escrituras deberían “volverse graffiteros” y pintar en sitios liberados para este tipo de expresión:

O cambian de profesión y se vuelven artistas con apoyo de la prefectura para el arte urbano –todo a través de la coordinación de la secretaria de cultura, donde van a obtener orientación, material y recursos para volverse artistas– o van a tener el rigor de la ley. Tolerancia cero con los pixadores.<sup>26</sup>

La medida impuesta por Doria tiene sus antecedentes. La primera es la ley 14.223, impulsada por la prefectura once años antes y denominada “Ciudad limpia”<sup>27</sup>. Con la promulgación de esta norma, la ciudad intentó recuperar “derechos fundamentales de la ciudadanía que fueron perdidos con el tiempo. El derecho de vivir en una ciudad que respeta el espacio urbano, el patrimonio histórico y la integridad de la arquitectura de las

---

<sup>26</sup> “Doria afirma que vai combater pichação em São Paulo”, TV Câmara São Paulo, 16 de enero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=P9nSSYOE2vU>. Consultado el 18 de febrero de 2018.

<sup>27</sup> Lei Nº 14.223, promulgada el 26 de septiembre de 2006, [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/lei\\_14\\_223\\_1254941069.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/lei_14_223_1254941069.pdf). Consultado el 18 de febrero de 2018.



edificaciones”. Esta ley prometía la disminución de la polución visual en la ciudad y la mejora de la organización de los espacios públicos. Según la prefectura, “más que un texto con prohibiciones, [la ley] era un medio para hacer a São Paulo al mismo tiempo más estructurada y acogedora”<sup>28</sup>. La norma estuvo dirigida a regular la publicidad y todo material visual que atentase contra el correcto ordenamiento del paisaje. En su artículo 3, aclara que los derechos son, entre otros, el bienestar estético, cultural y ambiental de la población, así como la preservación de la memoria cultural y la comprensión de los elementos referenciales del paisaje.

La otra medida que antecede las acciones del prefecto es la ley 12.408 promulgada por la Presidencia de la República en el año 2011<sup>29</sup>. Conocida como la ley del pixo, prohíbe la comercialización de aerosoles a menores de 18 años. Al momento de su publicación, los embalajes de estos productos debían llevar la leyenda “La pixação es un crimen”. Uno de los puntos más controversiales de la ley fue el artículo 65. En él se tipifica por primera vez la práctica aplicándole al pixador una pena de hasta un año de prisión, además de las multas. En el inciso 2 del mismo artículo, la norma opone dos prácticas callejeras al afirmar que a diferencia del pixo, el graffiti no constituye delito si cuenta con aprobación por parte de los propietarios o de los órganos gubernamentales.

Los pixadores tomaron la palabra acusatoria de Doria y la convirtieron en tema de sus pintadas. En poco tiempo aparecieron leyendas que afirmaban que las prácticas eran arte, otras que la calle no tenía curaduría y otras que seriaban el nombre del funcionario.

---

<sup>28</sup> ibíd.

<sup>29</sup> Lei 12.408, promulgada el 25 de mayo de 2011, [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm) . Consultado el 18 de febrero de 2018.



Figura 1. Pixadores en la ciudad.

La polémica por la regulación de las imágenes y la complejidad para entender la puesta teatral de los escaladores nocturnos puede que nos obligue a cambiar la pregunta: no poner el acento en la disputa de si es arte o no, sino en qué hacen estas imágenes en la ciudad, qué tipo de discusiones plantean. Para ello debemos convivir con la indeterminación de no poder definir las sólo como escritura, sólo como trazo, como dibujo o aún como deporte extremo. La *pixação* es un conjunto de todas esas prácticas: competencia de escaladas a edificios en la noche paulista; grafos que semejan líneas de antiguas civilizaciones; huellas de nombres propios y de grupos en edificios privados. Pero, fundamentalmente, lo que pareciera proponer –intentaremos verlo a lo largo de este trabajo– son dimensiones antagónicas y procesos de resignificación del espacio.

A partir del debate instalado en la ciudad, en los siguientes apartados se buscará una problematización de las ideas de “lo limpio” o “lo lindo” y del espacio público como marco donde estos desacuerdos emergen, todo ello en el contexto de los procesos de construcción de la narrativa nacional.

Para comenzar a trabajar estas intersecciones, se expondrán en el próximo punto algunos aspectos de la idea de democracia racial. Coincidimos en que la discusión por la “ciudad linda” opera en la política paulista del año 2017 de forma contingente. Lo hace con regulaciones que inscriben el espacio y los cuerpos en un momento determinado. No

obstante, no podemos negar que estas categorizaciones logran su eficacia en el cruce entre pasado y presente. ¿Cuáles serían los rasgos históricos que retornan y que vinculan la ley con el ordenamiento visual de la ciudad?

## 1.2 La democracia y el mito

Durante los primeros años del siglo XX, la ciudad de São Paulo se imaginó como un sitio ordenado. En ella, el ideal de progreso y civilización combatiría definitivamente el atraso inscripto en la herencia de los trópicos. Esta imaginación utópica de la ciudad “sana”, devenida política de estado, favoreció el traslado de conceptos médicos hacia los discursos sociales para poder concebir a la urbe como un cuerpo. El desplazamiento del significante “cuerpo” ha sido estudiado en diversos trabajos<sup>30</sup>. Lo importante para este estudio es rescatar el traslado metonímico que permitió no sólo comenzar a aplicar políticas públicas higienistas, sino a pensar al espacio como un orden orgánico, en el cual cada parte encuentra su lugar y función. Al trasladar el campo semántico de las ciencias sanitarias al del planeamiento del espacio público, la organización de la ciudad consiguió homologar “patologías” para combatir cuerpos extraños. El nuevo trazado urbano generó sus leyes, sus tipificaciones, las cuales se desarrollaron en el cruce discursivo de la enfermedad, los desvíos morales o lo que amenazara un “nosotros” estable.

Estas ideas parecieran constituir el sedimento de la planeación moderna de la actual ciudad. Higienópolis o Campos Elíseos, por ejemplo, son barrios que concentraron el imaginario del orden y futuro. La arquitectura moderna debía dejar atrás los vicios del “atraso latinoamericano” y fusionar lo mejor de ella con las tradiciones estéticas europeas. De este mestizaje surgiría la nueva ciudad. Más allá de los cambios ideológicos o de las mudanzas que ha vivido la cultura paulista, la impronta del progreso y de una urbe –que pareciera estar siempre por delante de la historia– siguen siendo marcas fuertes de “identidad”.

Alfonso Soares de Oliveira Sobrinho, en su estudio sobre el higienismo en São

---

<sup>30</sup> Si bien Michel Foucault ha analizado en profundidad esta relación, trabajos como *Médicos, maleantes y maricas*, de Jorge Salessi, fueron cruciales para analizar las huellas del higienismo en la construcción de las naciones latinoamericanas. Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995.

Paulo<sup>31</sup>, señala la importancia de estas genealogías para poder leer la ciudad actual. El autor pone el acento en el “pensamiento exógeno” como una herencia mediante la cual el orden y progreso del positivismo logran asociarse con la cultura de la “pose”<sup>32</sup> propia de la burguesía moderna. De esta forma el culto a la mirada y a la construcción de una imagen ordenada se vuelven centrales en las prácticas de la nación brasileña. Lo visto adquiere la categoría de acontecimiento político en el que se ponen en juego los parcelamientos estéticos y económicos. Pero también la ciudad se convertirá en el escenario totalizador donde las fuerzas espaciales de la burguesía nacional comienzan a imaginarse.

Parte de ese imaginario de modernidad se sustentó en la necesidad de ocultar el pasado esclavista del país e intentar superar las diferencias raciales. En Brasil, y también en la ciudad de São Paulo, las narrativas históricas más tradicionales suelen definir tres etapas inamovibles para esta problemática: la esclavista, la científicista y la de la democracia racial<sup>33</sup>. En estos trabajos, todos ellos deudores del positivismo, la historia y los respectivos archivos de la nación eran considerados parte de un *continuum* que lograba extenderse desde la barbarie hasta la plenitud democrática. Si bien las etapas persisten en los trabajos actuales, lo que en ellos se acentúa son las contaminaciones, continuidades u olvidos. Intentamos aquí remarcar estos aspectos para partir de la idea de que el racismo y el “problema del color” en la ciudad, lejos de haber sido superados, persisten en un diálogo tenso con aspectos provenientes de estas tres etapas históricas. ¿Qué rasgos de aquella lógica científicista que ordenaba en el pasado a “culturas primitivas” o que aspiraba a una desaparición del color por medio del mestizaje vemos hoy resurgir en los juicios estéticos o planteamientos legales? ¿Qué tipo de cambios se exigen para que ciertas prácticas “evolucionen” hacia formas más “aceptables y democráticas”?

Las imágenes no han sido ajenas a la construcción espacial de la sociedad. A

---

<sup>31</sup> Soares de Oliveira Sobrinho, Alfonso. “São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade”. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, ano 15, no 32, jan./abr. 2013, p. 210-235 <http://www.scielo.br/pdf/soc/v15n32/09.pdf>. Consultado el 18 de febrero de 2018.

<sup>32</sup> La cultura de la “pose” y las políticas de las miradas durante principios de siglo han sido estudiadas por numerosos autores. Desde los estudios literarios y culturales, Sylvia Molloy ha hecho un aporte valioso con *Poses de fin de siglo*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.

<sup>33</sup> Uno de los autores que trabaja esta clasificación a lo largo de los escritos históricos es Schwarcz, Lilia Moritz en su texto *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

*Redenção de Cam*, de Modesto Broncos, por ejemplo, es un pintura paradigmática, ícono del ordenamiento positivista en el Brasil post esclavitud. En ella vemos a una familia: la abuela negra, la hija mestiza, su marido –posiblemente migrante portugués– , y al nieto blanco. El ordenamiento evolutivo se lee de la manera occidental: de izquierda a derecha. La imagen confecciona un recorrido, una linealidad casi “naturalizada”. La abuela agradeciendo a Dios por el milagro blanco y la vegetación tropical como telón de fondo son el fundamento del pasado; el futuro, en cambio, son la casa blanqueada del inmigrante y su descendencia.

Esta hipótesis evolucionista que sostenía la inexorable desaparición de la raza negra por medio de un blanqueamiento progresivo resultó piedra fundante para localizar a las clases negras y pobres en otra temporalidad, en un espacio político de extinción debido a sus “escasas posibilidades”. Es importante recalcar un tipo de disposición del mundo, un ordenamiento social, vital, casi cósmico, que genera la pintura de Broncos. Aquí las dos acepciones de la palabra “orden” parecieran formar parte de una misma trama: por un lado la de “ley” o “precepto”; por otro, la de “equilibrio” o “armonía”. Es decir, un tipo de orden legal y estético.



Figura 2. (1895) *A Redenção de Cam*. Autor: Modesto Broncos

Pero *A Redenção de Cam* no sólo retrata una ideología que intentaba explicar científicamente la dominación de la población negra, sino que fue utilizada por los mismos científicos como prueba de sus teorías. De esta forma, la imagen trasladada a los congresos de ciencia, cargó con una cierta veracidad: en ella los científicos encontraban la “evidencia”, un tipo de documento hacia el futuro. Las generaciones, las clases sociales, las razas, la misma nación acomodadas en el lienzo.

Convendría aquí pensar, a partir de las ideas de Michel Foucault, en un objeto creado en la intersección de planos discursivos que involucran a la pintura y a la teoría científica. Estos cruces permitieron la aparición de la blanquitud como un nuevo imaginario nacional, un potente objeto visual que escapó a la imagen de Broncos, transformándose en un conjunto de prácticas y estatutos de visibilidad. “El objeto no aguarda en los limbos el orden que va a liberarlo”<sup>34</sup>, aclara Foucault, “existe en las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones”<sup>35</sup>.

Auxiliándonos de la reflexión del filósofo francés, lo que generaría esta fusión moderna entre imagen y ciencia sería un escenario mediante el cual un objeto a la vez que es creado se vuelve visible. Parte de ese entramado político visual del blanqueamiento se completaría con la llegada de migrantes.

São Paulo se imaginó, de esta forma, como la ciudad “más moderna”, “la Chicago de Sudamérica”, el lugar que albergó en el año 1922 la semana de arte moderno o que durante 1928 fue testigo de la primera edición de la revista cultural *Antropofagia* publicada por Oswald de Andrade. El crecimiento acelerado de la metrópoli se dio en medio de masivas migraciones. La multiculturalidad de los barrios, las distintas lenguas escuchadas en las calles y la alta renta hicieron que la modernidad paulista se imaginara cosmopolita e incluyente. La burguesía tuvo su mito particular: el origen mestizo, las herencias europeas u orientales, la importancia casi excluyente de la migración japonesa o italiana en la refundación de la ciudad industrial.

La marca del modernismo se basó en una inserción de lo nacional en el diálogo

---

<sup>34</sup> Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. México: FCE. p, 63.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 63.

internacional y viceversa. La aparente mixtura constituyó, a la vez, una serie de traducciones culturales inconexas o deficitarias: Brasil imaginó una modernidad europea; Europa imaginó un Brasil moderno. El modernismo se constituyó en el espejo de la simulación o en la fuerza desestabilizadora de lo afectado, donde las políticas de la mirada o las políticas del cuerpo como *locus* del deseo convivían con las políticas punitivas del cuerpo como sitio de lo perverso o de lo “inculto”.

Los procesos populistas de fines de los años treinta lograron un mejoramiento en las condiciones de las comunidades negras. No obstante, la igualdad no fue tal. La idea de que la raza quedaría subsumida a la clase y que los problemas se resolverían en el sindicato y no en la reunión de la comunidad se volvió difícil de asimilar. La heterogeneidad negada, la concentración y simplificación de la imagen del trabajador como blanco o mulato, junto a la unificación de las demandas, hicieron de la clase un espacio complejo y muchas veces rechazado por las mismas comunidades negras.

De estas reflexiones se desprenden interrogantes a abordar en párrafos posteriores y que tienen que ver con la identidad como agente discordante. En el caso de los populismos de mediados de siglo, el problema gravitó alrededor de la idea de clase y su pretensión de universalidad. La clase planteó por lo menos dos problemas. Por un lado, pensar que los reclamos o intereses tienen una relación directa con la división marxista clásica de la sociedad. Hemos empezado a esbozar –esperemos lograrlo a lo largo de esta tesis– operaciones que desarticulen la manera reductiva de ver estos procesos. La pertenencia a una comunidad y sus urgencias materiales no necesariamente ha tenido un correlato en la pertenencia clasista. Un segundo inconveniente fue la universalización del tiempo de la clase en la cual el tiempo “progresivo” era marcado por las contradicciones del capital. El tema es complejo y se ha vuelto aun más complejo en la actualidad. Será “renunciando a toda prerrogativa epistemológica fundada en la presunta posición ontológicamente privilegiada de una 'clase universal', que el grado de validez actual de las categorías marxistas puede ser seriamente discutido”<sup>36</sup>. En todo caso, a mediados del siglo XX, la nación demandaba un nuevo tratamiento del tema de la raza.

La democracia brasileña se constituyó como un estado multicultural donde las diferencias fueron, en teoría, superadas por la modernidad y por el estado de derecho. Si

---

<sup>36</sup> Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: FCE, 2004. p. 28.

bien este proceso complejo y contradictorio resultó respuesta, consecuencia y a la vez herencia del darwinismo social practicado en el país durante el siglo XIX, tanto las continuidades como las diferencias son sugerentes: mientras el positivismo científico marcaba una transición de las razas, la democracia racial imponía la idea de mestizaje como solución igualitaria. Es decir: la temporalidad y la “fagotización” del color, procesos enmarcados en el diseño de un saber-poder europeo, serían reemplazados por la síntesis del estado-nación y sus leyes regulatorias.

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães afirma que el término “democracia racial” fue utilizado por primera vez por Gilberto Freyre alrededor de 1944<sup>37</sup>. La idea era fuertemente apoyada por la clase alta: la veían como una salida definitiva del atraso brasileño y la inserción del país a una modernidad liberal. Concretamente la idea o mito de democracia racial planteaba una cultura nacional sin restricciones. Por un lado, el acceso a derechos y a la libre circulación de los habitantes; por otro, el ingreso al estatuto de ciudadano como figura contenedora y homogeneizadora. *Casa Grande y Senzala* del mismo Freyre fue uno de los textos pioneros del concepto. En la obra, el autor contradice la idea de una raza inferior y propone una síntesis entre portugueses, pueblos indios y negros, donde lo brasileño como identidad nacional solucionaría finalmente el tema del color. Este proceso liberal que se posicionó en las antípodas de la esclavitud postuló los valores universales de la burguesía fundados en la ley y la autonomía de la persona.

El ejemplo de un Brasil libre de prejuicios, entendido como un territorio nacido de la armonía, fue utilizado para visitar espacios de conflictividad similares como Estados Unidos. No obstante, no fue una narrativa desoída por los negros. Guimarães afirma que “en los años treinta, cuando se organiza por primera vez un movimiento político negro en Brasil –el Frente Negro Brasileño-, no se pone en duda esta utopía, por lo menos no de inmediato”<sup>38</sup>. Es preciso señalar estos datos para acentuar la idea de que la “solución racial” por vías democráticas no fue, en un primer momento, unidireccional ni impuesta por las clases dominantes, sino producto de negociaciones y reformulaciones por parte de varios sectores de la sociedad.

---

<sup>37</sup> Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo. “Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito”. En *Classes, raças e democracia*, São Paulo: Editora 34, 2002. pp. 137–68.  
<http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st20-3/4678-aguimaraes-democracia/file>. Consultado el 21 de febrero de 2018.

<sup>38</sup> *Ibíd*, p.308.



Uno de los logros más importantes de la idea o mito de democracia racial fue su carácter fundacional, la capacidad para convertirse en relato nacional universalizado. La fuerza narrativa no sólo ha tomado forma en la corrección o reconfiguración, sino en el “emborronamiento” de prácticas anteriores. Es decir, al fungir como relato que funda una nación democrática, la otra nación, la bárbara y esclavista, quedaba abolida, no ya por las leyes, sino por la misma historia. La idea de un Brasil sin conflictos, ordenado y “más humanitario” se transformó también en una necesidad de política y comercio exterior. Lo democrático fue asociado con todo aquello que no participara, durante la segunda guerra mundial, de las potencias del eje. Poco o nada tuvo que ver con el debilitamiento de las viejas oligarquías o el reconocimiento de derechos o verdaderas inclusiones de la población marginada. En este texto nos interesará la idea de una democracia pensada como un sitio armónico y de mixtura de razas. A partir de la impostura nacional nos propondremos trabajar el mito y su intersección con la idea de nación.

La categoría de nación ha sido revisada desde múltiples perspectivas. Intentaremos rescatarla no como un objeto unívoco o inalienable, sino como una construcción simbólica, en la cual las narrativas imbricadas exponen las desavenencias, además de los sitios de enunciación y silencio. Quisiéramos pensar aquí a la nación totalizada, armónica, como un territorio de tensiones y reformulaciones, donde las “identidades nacionales”, como la que se acentúa en el crisol brasileño, quedan siempre interpeladas por un excedente. No para refutar la famosa frase de Freyre de que Brasil logró la democracia más perfecta, sino para analizar los alcances que ha tenido y tiene, independientemente de su aplicación, la narrativa fundacional. ¿Cómo este pensamiento que universalizó un “nosotros” nacional, sin conflictos aparentes, logra su eficacia más allá del fracaso? ¿De qué forma ese plural sitúa en el lugar de amenaza a todo aquello que reivindique un particular en disenso? “La nación, dice Homi K. Bhabha, llena el vacío dejado en el desarraigo de comunidades y familias, y convierte esa pérdida en el lenguaje de la metáfora”<sup>39</sup>. Siguiendo al pensador indio, la construcción de la democracia racial como una narrativa nacional se situará en el espacio ambivalente de la traducción y diferencia, en el cual un universal, un “nosotros”, toma el lugar de la falta. Pero ese

---

<sup>39</sup> Bhabha, Homi K. *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. p 386.

espacio de “orden”, de homogeneización o vacío es también pensado como el sitio de lo irreconciliable, el lugar de la disyunción pura donde la diferencia interpela el tiempo unívoco, a la vez que concede, disputa o pone en crisis significados.

Uno de los espacios donde la ciudad ha logrado narrarse e impulsar una reflexión sobre su imagen ha sido el Museo de la Ciudad de São Paulo. Utensilios, colecciones etnográficas, acervos de historia oral, conforman el archivo, una mirada que se remonta a 150 años atrás. Guilherme Gaensly, paisajista suizo brasileño, es uno de los artistas expuestos. El fotógrafo trabajó por 25 años para São Paulo Tramway, Light and Power Company, una de las principales empresas hacedoras de la modernidad paulista. Sus fotografías de principios del siglo XX se convirtieron en las postales más reconocidas de la ciudad. Una imagen de él podía viajar por el mundo junto a un texto. Esa era la magia del *cartão postal*: hacer aparecer mediante la foto y las palabras una representación, apalabrar una imagen, sostener la letra con el objeto visual, construir un nuevo dispositivo que mezcle ambas tecnologías. Pero también estos objetos daban forma a una organización y una concepción espacial y temporal. Como subrayó Ángel Rama el orden social y el orden de los signos tuvo su inmediato espejo en el de lo real, en una especial puesta en escena y escansión del espacio arquitectónico<sup>40</sup>.

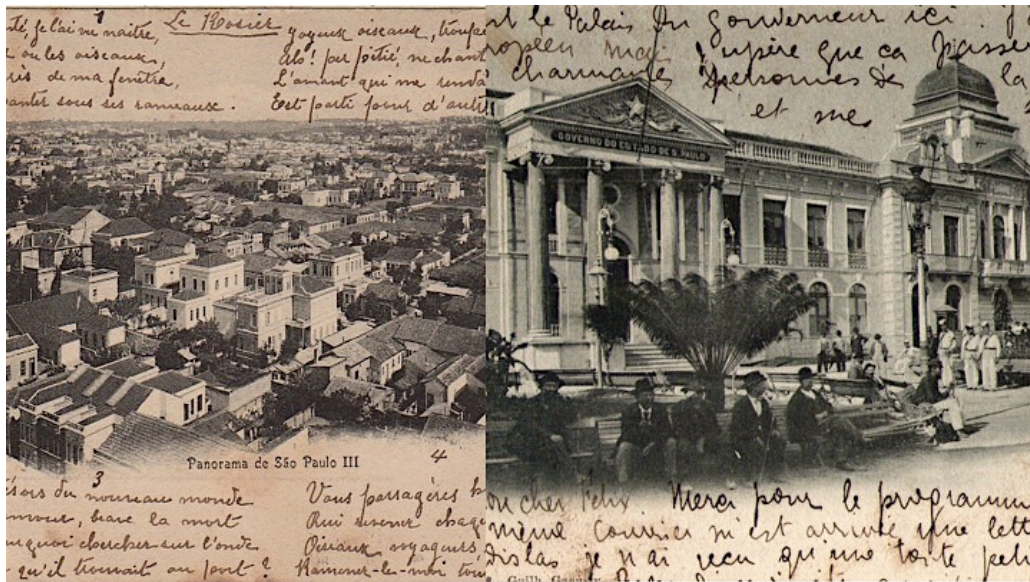


Figura 3. Postal de São Paulo. Autor: Guilherme Gaensly

<sup>40</sup> Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. p 20.

La colección del museo plantea un *continuum* histórico en un soporte fotográfico, una linealidad narrativa que participa de cierta territorialidad. Las colecciones, a la vez, están parceladas por décadas, barrios y calles; pero también el corte, el montaje que hace el museo, muestra diferentes ocupaciones y profesiones, la división imaginaria del trabajo a lo largo de la historia paulista. En este espacio lo que persiste es la transitoriedad, un muestreo material de algo en parte perdido, un exilio o la fuga de una materialidad histórica que conserva la huella sólo en el pasaje, en el contrabando signico que sucede de un objeto a otro. Pero este paso termina siendo marginal, en el sentido de que aunque quisiéramos reunir, centrar la ciudad imaginada, el esfuerzo resulta insuficiente. Gérard Wajcman subraya, en su estudio sobre los coleccionistas, que toda colección, aunque se sueñe universal, tiene en su constitución un objeto faltante<sup>41</sup>. ¿Qué ciudad o paisaje aparece en las postales de Gaensly? Convendría pensar estas imágenes, no desde una tautología o mimesis, sino desde una operación tropológica donde pasado y presente parecieran cerrarse en un vacío temporal.

Gaensly aprovechó los escenarios que los 25 años de trabajo con la compañía canadiense le dieron. De ese tiempo vital construyó la imagen de ciudad moderna que hoy nos expone el museo. Pero los retratos están impregnados por el tiempo que la transnacional le permitió. Rescatando la crítica que le hace Partha Chaterjee a Benedict Anderson<sup>42</sup>, nos preguntamos, ¿qué tipo de imaginación de nación se les deja a las comunidades negras de Brasil?

Para Chaterjee, el tiempo homogéneo vacío es el tiempo del capitalismo, el cual no toma en cuenta ninguna resistencia.<sup>43</sup> Pero el autor señala que aunque las personas puedan imaginarse en ese tiempo, no viven en él.

El espacio-tiempo homogéneo y vacío es el tiempo utópico del capitalismo. Linealmente conecta el pasado, el presente y el futuro, y se convierte en condición

---

<sup>41</sup> “El Objeto único que no se ve –dice Wajcman- que ni siquiera está allí. Que falta”, Wajcman, Gérard. *Colección seguido de avaricia*. Buenos Aires: Manantial, 2010. p. 26

<sup>42</sup> Parte de la crítica la podemos seguir en el artículo de Partha Chaterjee “Comunidad imaginada. ¿por quién?” en Chaterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo*, México: SXXI, 2008.

<sup>43</sup> Chaterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo*, México: SXXI, 2008. p. 59.

de posibilidad para las imaginaciones historicistas de la identidad, la nacionalidad, el progreso, etc., con las que Anderson y otros autores nos han familiarizado. Pero el tiempo homogéneo y vacío no existe como tal en ninguna parte del mundo real. Es utópico.<sup>44</sup>

La modernidad brasileña y su narrativa, la democracia racial, encontraron en la importación de la cultura europea, en la divulgación de la ciencia y en la traducción antropofágica de los discursos occidentales, modos de tramitar ese objeto faltante que hizo del “nosotros” paulista una promesa incumplida. En este sentido, estética y política, pedagogías de la imagen y ordenamientos jurídicos, establecen un tipo de “consenso de lo dado”<sup>45</sup> que desoye lugares alternos de enunciación. La cultura como categoría superadora de la comunidad o de la etnia comienza no sólo a fungir como negociadora de las diferencias, sino a constituirse como un sitio de autonomía y autoridad donde los conflictos propios de las diferentes tramas políticas de la nación alcanzarían acuerdos.

La norma del lenguaje, por ejemplo, a la vez que posibilitó en un primer momento una independencia nacional, una política territorial de la lengua— materializada en la creación de la Academia Brasileña de Letras— pronto parceló y nombró las lenguas plebeyas, las “malas formas”, las clases, las razas, sus mundos y modos<sup>46</sup>. La historia de la nación se recreó en la disputa entre una narrativa costumbrista que entronizaba al indio acentuando procedimientos propios de los cánones europeos y una vanguardia que buscaba un “modo” nacional de decir y contar “lo propio” con “palabras locales” y sin imposiciones estilísticas. Sin embargo, al crear las instituciones que “mostraban”, que “mapeaban” o que “temporalizaban” su propio territorio, la nueva nación y la posterior democracia racial dieron lugar a un espacio más allá de lo político, algo más estable, donde los antagonismos irreconciliables desaparecen en una especie de totalización, armonía reductiva o se excluyen radicalmente del proyecto modernizador del estado. La cultura, entendida como un ámbito restrictivo, sería el espacio donde la burguesía se constituiría

---

<sup>44</sup> *Ibíd*, p.308.

<sup>45</sup> Jacques Ranciere en *Espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011, habla de un “consenso de lo real” o “distribución de lo sensible” donde “no hay tal cosa como el mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política” (77).

<sup>46</sup> Este tema persiste en la actual sociedad brasileña y forma parte del trabajo de Marcos Bagno. *A norma oculta - língua & poder na sociedade brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

como autoridad “estética y social”<sup>47</sup>. No obstante, la centralidad cultural “no implicó el aniquilamiento de otras manifestaciones culturales”<sup>48</sup>.

Larry Shiner analiza de qué forma la codificación de las bellas artes, junto a los nuevos artefactos pedagógicos de exhibición como los museos nacionales, crearon las formas democráticas de llegada al arte y accesos masivos a las imágenes de la nación, al tiempo que idearon la división tajante entre estas nuevas instituciones y las prácticas artesanales “menores” o prácticas comunitarias<sup>49</sup>. La modernidad no sólo instauró formas democráticas y populares de acceder a los capitales simbólicos: profundizó las maneras modernas de gozar y contemplar lo estético, a la vez que criminalizó otras. Como señala Myriam Sepúlveda Dos Santos, “la gran cuestión acerca de las identidades nacionales se refiere a la legitimidad o no del proceso de negociación ocurrido entre valores culturales diferenciados. En muchos casos, la gran libertad atribuida a esos procesos fue muy pequeña”<sup>50</sup>.

Un ejemplo de esto han sido los rituales religiosos afrobrasileños en los cuales las fronteras de las prácticas musicales o de representación teatral, como las codificó la modernidad, se desdibujan. No obstante, los usos de estos ejercicios religiosos por parte de la comunidad no sólo fueron relegados a un folclorismo o temporalidad pasada, sino que fueron señalados en la ley: si bien la palabra “espiritismo” se eliminó del Código Penal en 1942, el candomblé y la macumba siguieron siendo asociados al crimen. ¿Cómo inciden estos ejercicios comunitarios en la construcción de ese plural democrático?

Homi Bhabha muestra uno de los territorios argumentativos por excelencia del liberalismo: el de la igualdad y el respeto por la diversidad de las culturas. Es una tensión que perdura en el Brasil actual. Se habla y se expone sobre la raza negra, sobre los pobres de la periferia de la ciudad; aparecen reportajes, literaturas<sup>51</sup> y documentales sobre los

---

<sup>47</sup> Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 186.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p.27.

<sup>49</sup> Shiner, Larry. *La invención del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 202.

<sup>50</sup> Dos Santos, Myriam Sepúlveda. *Memória Coletiva e identidade nacional*. Sao Paulo: Annablume, 2013. p. 150.

<sup>51</sup> El trabajo testimonial aparecido en los últimos años en la voz de los propios habitantes de la periferia paulista ha sido significativo para la toma de la palabra. Los colectivos de literatura de la periferia de la ciudad fueron invisibilizados durante años por el canon de la literatura nacional. No obstante, escritos como *Cidade de Deus* de Paulo Lins, Sao Paulo: Companhia das Letras, 1997, o el texto de Ferréz. *Manual práctico del odio*. Buenos Aires: Corregidor, 2011 han hecho aparecer otra lengua e imaginario de los bordes. En estos textos, como en otros producidos desde los años noventa del siglo XX, la representación

movimientos artísticos o de activistas de las zonas marginales. Ciertamente, todo ello logrado a base de luchas históricas por parte de las comunidades. ¿Cuál sería el problema en una ciudad liberal que pareciera considerar lo diferente, que asimila las tradiciones que la componen? Según Bhabha, el punto estriba en que el liberalismo “contiene un concepto no diferencial del tiempo cultural”.<sup>52</sup> ¿Esto implica decir que existen otras temporalidades diferentes a la moderna? No. Convendría rechazar esa postura. Arrojar a una temporalidad pretérita ciertas prácticas sería confirmar la escala impuesta y validar la “igual valía cultural” enmarcada en un mismo tiempo homogéneo; la diferencia subsumida a un universal equilibrado. Habría que apostar por una multiplicidad que remarque las disyunciones o hiatos de la nación. Para ello será necesario centrarnos en el cruce problemático entre los procesos de construcción de la “identidad” nacional y la inestabilidad del significante.

Hemos puntuado que la nación construye sus narrativas legitimadoras mediante un “nosotros” universal que se alza aglutinado y consensuando diferencias<sup>53</sup>. Remarcamos que la homogeneización no se da tanto en el ocultamiento de estas pluralidades, como en el descrédito de las prácticas que desobedecen una temporalidad y espacialidad marcadas por la racionalidad moderna. El pronombre personal, construido a partir de un relato mítico, instituye formas de circunscribir al mismo plural. Pero estas textualidades que intentan cerrar o anclar un sentido de “lo nacional” o del “ser nacional”, marcan la diferencia en su misma constitución<sup>54</sup>.

Precisaremos esto último: Stuart Hall objeta la tradicional construcción de la identidad basada en la centralidad de un “yo” único y sin fisuras. Su crítica se aloja en el intersticio incómodo que abren la identidad y la diferencia. Recurriendo al posestructuralismo y al psicoanálisis, el autor desestabiliza viejas posturas: “la identidad –escribe– es siempre en

---

de la nación y la identidad sujeta, construidas desde el estado y desde los medios de comunicación, son fuertemente interpeladas.

<sup>52</sup> Bhabha, Homi. “El entre-medio de la cultura”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Hall, Stuart y Paul du Gay (Comps.) Buenos Aires: Amorrortu, 1996. p. 100.

<sup>53</sup> Aquí podríamos recurrir a la idea del mismo Bhabha cuando argumenta que el dominio se da a partir de la autoridad identitaria fundada en “relatos teológicos” que instauran una historia y una política. Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2011. p. 140.

<sup>54</sup> “El uno no es más que el otro diferido –dice Jacques Derrida–, el uno diferente del otro”, en “La différance”, Araújo Nara y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias*. México: Anthropos, 2010. p. 297.

parte una narrativa, siempre en parte una especie de representación”<sup>55</sup> Esta idea de “construcción”, de “proyecto”, de “performatividad”, sin origen estable, sin autenticidad, encuentra antecedentes en la noción freudiana del “yo” como simulacro, como sitio “abierto”, “no concluido”, con posibilidades de cambio. Lejos de plantear una falsedad de las posturas sobre la raza o rescatar su posible fuente ontológica o esencialista, lo que pretendemos señalar es el proceso discursivo mediante el cual la identidad adquiere sentido en un momento histórico determinado. Es decir, la construcción identitaria como una síntesis siempre abierta, siempre problemática entre los usos de la historia, las memorias, la lengua, las prácticas culturales. Pero, ¿en qué se basa Hall para hacer estas afirmaciones?

Tomando trabajos de Jacques Derrida y Ferdinand de Saussure el jamaicano expone una cuestión central: si la identidad es una narración, un proceso de significación, ésta, al igual que el lenguaje, estaría constituida a partir de diferencias. “Los elementos de la significación –dice Derrida– funcionan no por la fuerza compacta de núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros”<sup>56</sup> Siguiendo esta lógica, la construcción identitaria sería siempre una construcción diferida. Es decir: una identidad ya no “idéntica a sí misma”, sino atravesada por un otro “externo”<sup>57</sup>. Esta postura pone en entredicho tres concepciones nodales para nuestro trabajo: por un lado, la moderna, liberal, basada en el progreso, en las leyes y derechos humanos. ¿Cuál sería ese ser humano original al que todos deberían aspirar? La marcación dificultaría otra: la del sujeto histórico, preexistente, con necesidad de “toma de conciencia” para la “revolución inexorable”<sup>58</sup>. Finalmente, habría una tercera que aglutinaría, por momentos, a los dos ejemplos anteriores: el “nosotros” de la nación. Para Stuart Hall y también para los objetivos de esta tesis, la identidad no puede estar completa ni escapar a la

---

<sup>55</sup> Hall, Stuart. *Sin Garantías*. Colombia: Universidad de Cauca, 2014, p. 354.

<sup>56</sup> Araújo Nara y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias*. México: Anthropos, 2010. p. 291.

<sup>57</sup> “Puede decirse que es la imagen del Otro la que define el interior, el sentimiento del interior, el sentimiento de su intimidad” Miller, Jacques-Alain. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010, p. 31.

<sup>58</sup> Autores como Ernesto Laclau, con fuertes influencias de las escuelas derrideana y lacaniana, han complejizado este tema al plantear un posmarxismo gramsciano que promueve la articulación de las diferencias por medio de demandas comunes. “Las identidades populares –dirá Laclau, alejándose de la categoría de clase– requieren cadenas equivalenciales de demandas insatisfechas” p. 222, en Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: FCE, 2011. Lo importante para nuestro trabajo será resaltar que para el pensador argentino, al igual que para Hall, no existen identidades esenciales ni fijas.

representación. Veamos a partir de aquí las formas de anudamiento entre las narrativas identitarias y la memoria.

Hemos intentado plantear que tanto el tiempo de la modernidad como la espacialidad de la ciudad instalada por el capital totalizan formas de vivir a la vez que pretenden anclar identidades. Uno de los lugares cruciales donde la nación logra anudar historia, memoria y espacio son los objetos visuales producidos para el recuerdo. Estos materiales se transforman en el sitio donde la nación produce y mantiene su “verdad”<sup>59</sup> identitaria. El objeto–narrativa se convierte en parte del paisaje, al punto de *ser* el paisaje. Esto quiere decir que lo visto como cohesionador de la memoria nacional colabora en la creación de una pertenencia imaginada, a la vez que instauro modos de ver, de contemplar “el objeto nacional”. Se produce en este punto una tensión entre las prácticas de la mirada y las de la imaginación, en la cual la confluencia de las narrativas hegemónicas logran la condensación de un territorio. Es una imagen que toma el lugar de la totalidad. De esta forma, la nación inmemorial, eterna, mítica, junto a la linealidad narrativa, se vuelven componentes esenciales para el ejercicio identitario.

Pero toda narración posible no se entiende sin la elipsis, es decir, sin la supresión de una parte. En términos psicoanalíticos, el olvido o la amnesia funcionarían como los contenedores –y muchas veces conectores– de la “lógica” narrada. La historia total, la de todos los sucesos, resulta imposible. La nación cuenta momentos clave mediante el olvido de otros. Los objetos de la memoria dispuestos a lo largo de la ciudad se vuelven, de esta manera, nudos de una trama imaginada. Para lograr el revestimiento histórico e indicial de las imágenes, la nación cuenta con la figura legal del patrimonio<sup>60</sup>. Lo

---

<sup>59</sup> Mieke Bal rescata la idea de “regímenes de verdad” para vincularlo con los estudios visuales y las políticas de la mirada. Según la autora, si bien existen las cosas visibles, los objetos creados para la visibilidad, la “vida social” de éstos, “la definición, agrupación, nivel cultural y funcionamientos” son creados. Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016. p. 29.

<sup>60</sup> “El patrimonio –escribe Joël Candau– es el producto de un trabajo de la memoria que, con el correr del tiempo y según criterios muy variables, selecciona ciertos elementos heredados del pasado para incluirlos en la categoría de los objetos patrimoniales. Funciona eficazmente como ‘un aparato ideológico de la memoria’. En Candau, Joël. *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2006. p. 90. Por su parte, Cristina Freira, en *Alem dos Mapas. Os Monumentos no Imaginario Urbano Contemporaneo*, São Paulo, Annablume, 1997, afirma que los monumentos “articulan en el plano visible, elaboraciones colectivas de espacio y tiempo”, p. 112.



patrimonial implica la regulación de los usos de la memoria. Mediante la figura legal se logra resaltar un espacio excepcional de la trama nacional.

Uno de los sitios erigido como la síntesis de la identidad paulista ha sido el Monumento às Bandeiras, del escultor italiano Víctor Brecheret. Si bien el proyecto comenzó en los años veinte del siglo pasado, su culminación no sería hasta los años cincuenta. La obra fue inaugurada finalmente durante la conmemoración del cuarto centenario de la ciudad. Su objetivo fue plasmar una síntesis nacional que tuviera como figura principal a los bandeirantes, grupos de hombres, en su mayoría portugueses o mulatos, que durante el siglo XVI cazaban indios para mano de obra esclava<sup>61</sup>. Para la modernidad paulista, la figura de los expedicionarios que extendieron los territorios del actual Brasil resultó la síntesis mítica perfecta entre la oligarquía cafetalera o industrial europea de principios de los años XX y los conquistadores. Por medio de la marcación monumental, la nación construyó su puente heroico de progreso<sup>62</sup>. En el monumento se pueden distinguir las diferentes razas que componen el país enfiladas hacia un único objetivo<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Como afirma Aduany Pieve Zimovski en su texto “Bandeirantes Assassinos”, las funciones de los bandeirantes “eran múltiples, desde la búsqueda de metales preciosos, expansión territorial, contención de revueltas, captura y comercio de indios y esclavos, así como la destrucción de quilombos, como el de los palmares”, en n.1, v.1 *Pixo. Revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade*. Outono de 2017. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo>. Consultado el 15 de marzo de 2018.

<sup>62</sup> Parte de la historia de la construcción del monumento la hemos tomado del trabajo del Doctor Paulo César Garcez Marins, “O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista”, en *Anais do Museu Paulista*, v. 6, n. 1 (1999). <http://www.revistas.usp.br/anaismp/issue/view/385>. Consultado el 15 de marzo de 2018.

<sup>63</sup> W. T. Mitchell ha reflexionado sobre lo monumental en su texto “La violencia del arte público: Haz lo que debas”. En él plantea las relaciones entre las escenificaciones y la “violencia oficial”. “La idea ficticia de la esfera pública clásica –dice el autor– es que incluye a todo el mundo; lo cierto es que sólo puede ser constituida gracias a la exclusión rigurosa de ciertos grupos”. El autor aclara que la idea de lo “público” parte de concepciones diferentes. Por un lado, “populo”, el pueblo; por otro, “pubes”, hombres adultos. Mitchell opina que la segunda acepción, la masculina y adulta, ha tenido preponderancia sobre la primera en la representación de las sociedades. Mitchell, W. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009. p. 326.



Figura 4. *Monumento ás Bandeiras*. Autor: Víctor Brecheret

Varios autores han enfrentado la palabra “recordar” con la de “memoria”<sup>64</sup>. La argumentación es que mientras el recuerdo implica un acto pasivo, la memoria actúa directamente sobre el presente de forma activa, retornando diferente y modificando la trama actual. Son dos formas de “ver” el pasado. Las narrativas nacionales han puesto el acento en la repetición pasiva, en el vaciamiento o simplificación de las complejas tramas históricas. Fundamentalmente, la nación elude no sólo otras narraciones, sino otras formas de transmisión de la memoria, impensadas por la modernidad. La evocación crítica, por su parte, consistiría en “una relectura”, en una “búsqueda y en una intervención problemática de la mirada sobre el acontecimiento. Paul Ricoeur advierte otra división: la de la memoria que repite y la que imagina. “Acordarse –apunta– no es sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, 'hacer' algo.”<sup>65</sup>

El monumento ha sido objeto de numerosas intervenciones. El 30 de septiembre de 2016 amaneció pintado de color por pixadores. La acción recordó otra del año 1979, en plena dictadura militar, cuando el grupo de artistas 3NÓ3 intervino la obra poniendo bolsas de plástico en la cabeza de las figuras. En aquella ocasión el colectivo que cuestionaba los espacios públicos en la ciudad relacionó la acción con las formas de

---

<sup>64</sup> Paul Ricoeur ha trabajado una distinción parecida. Desde Latinoamérica, autores como Nicolás Casullo o Nelly Richard han indagado en la distinción para profundizar en el análisis de las políticas de la memoria en el Cono Sur.

<sup>65</sup> Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2008. p. 81.

tortura que aplicaba la policía dictatorial. En todo caso, en ambas acciones el monumento “habla” de otra forma. Lo hace a partir de la actualización del trauma, de la fractura de la unidad que narró la modernidad o del quiebre de la eficacia narrativa de la nación<sup>66</sup>.



Figura 5. Monumento pixado.

Ahora bien, ¿de qué nos sirve indagar sobre memoria, diferencia e identidad en el estudio sobre la pixação en São Paulo? Consideramos que la democracia racial al nombrar, al ser el archivador autorizado de la diferencia y gestor de los sistemas de mostración de la nación, logra estandarizar y fijar identidades. En términos de Stuart Hall, la nación, como formación simbólica, produce identificaciones imaginarias y sujetos sujetados a ellas.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Este quiebre pareciera darse en la misma idea de museificación moderna y en su política para garantizar una “estabilidad cultural” en el contexto de una nación que controle sus límites y flujos, sus narrativas y tiempos. Un autor que analiza estos temas es Huyssen, Andreas en su texto *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

<sup>67</sup> Hall, Stuart. *Sin Garantías*. Colombia: Universidad de Cauca, 2014, p. 601. Hall, en este punto, se hace tanto de las ideas de Michel Foucault, como del pensamiento de Benedict Anderson, cuando en *Comunidades imaginadas*. México: FCE, 2013, propone que la comunidad es “imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”, p. 23. Desde Latinoamérica, pensadores como Eduardo Grüner han trabajado la temática. “Entonces –dice el autor– la insoluble paradoja que esta constatación nos presenta es que si esos colectivos son potencialmente 'representables' por el imaginario político es justamente porque ellos *ya son* 'representaciones': son

Los procesos de racialización<sup>68</sup>, por ejemplo, mecanismos que signan los cuerpos por medio de narrativas (entre ellas, las leyes planteadas al inicio de este capítulo), además de ordenar y determinar un origen, dificultan la agencia política y la transformación. La *pixação* –intentaremos problematizar esta idea a lo largo de esta tesis– no sólo “traza” la diferencia en el muro, sino que hace aparecer un intersticio por donde la ciudad repiensa su ambivalencia identitaria.

Las teatralizaciones surgidas en el cruce de la ciudad moderna con la democracia racial y el arte imprimieron un modo particular de bosquejar el imaginario de ciudad y un “nosotros” paulista. Los planteamientos culturales en São Paulo a mediados de siglo XX intentaron situarse en el espacio superador de estas diferencias trasladando los antiguos problemas de raza a problemas de clase y los problemas de heterogeneidad cultural a cuestiones pedagógicas, folclorismo o de alta y baja cultura. Lo hicieron a partir de la trama que involucra a las vanguardias modernistas de los años cincuenta y su necesidad de inserción definitiva en el mercado internacional y en el crecimiento económico de la ciudad por medio de la industrialización. De esta mancuerna surgirá el mecenazgo industrial, liderado por empresarios italianos, quienes buscarán consolidar la utopía de una ciudad futura donde el tiempo del capital esté en consonancia con el régimen universal del arte. La estética constructivista, por ejemplo, vio en este desarrollo la unión definitiva entre el arte y la tecnología.

La construcción del Museo de Arte Moderno de São Paulo es un ejemplo de este proceso. Fue un proyecto de “actualización”, marcado por la cultura europea, a la vez que una propuesta que delineó diferencias y construcciones identitarias complejas, propias del arte brasileño. Por su parte, la restricción del acceso a los bienes simbólicos, el desarrollo de las industrias culturales, el relegamiento de lo diferente a la figura de pre-moderno y el nuevo orden cultural como regulador del multiculturalismo serán las bases para construir otra imagen de ciudad. Lejos de caracterizar estos procesos como elitistas y simplificar

---

categorías puramente conceptuales producto de una atracción intelectual o hermenéutica operada sobre el caos de lo real.” Grüner, Eduardo. *La cosa política*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 355.

<sup>68</sup> “La racialización –dice Eduardo Restrepo– se puede considerar como una particular marcación constitutiva de los cuerpos”, incluido en Restrepo, Eduardo. “Cuerpos racializados”. *Intervenciones en teoría cultural*. Bogotá: Universidad del Cauca, 2012. p. 192.

las problematizaciones<sup>69</sup>, lo interesante para este trabajo será remarcar la manera en la que los nuevos sistemas de mostración comienzan a tener un papel preponderante en la discusión por el espacio público y por la ordenación de los desbordes de las narrativas heterogéneas. Pensamos que, a pesar del recorrido crítico que ha vivido la democracia racial, este mito sigue siendo una de las principales narrativas de la nación brasileña. En el próximo punto intentaremos hacer dialogar las categorías de política y espacio público en el contexto de la actual ciudad.

### **1.3. El derecho a la ciudad**

Se ha dicho en este trabajo que la democracia racial aspiró a una identidad que contuviera a todas, que fuera una síntesis: la nacional. Se dijo que esa metáfora se transformaba en un imaginario colectivo. Pero también se insistió con que ese “nosotros” universal tenía sus reinscripciones y fisuras. Si bien la coexistencia de diferentes culturas ha sido parte de la utopía moderna, hemos intentado revisar sus problemas y deudas. También resaltamos los rasgos europeos en el diseño de la democracia y de la pedagogía estética en la ciudad. Lo hicimos intentando escuchar los flujos y contraflujos de la compleja construcción de la nación brasileña. No obstante y a pesar de todas estas puntuaciones, el problema de la identidad como construcción nacional continúa abierto.

Las reivindicaciones de las comunidades negras de los años sesenta expusieron un síntoma difícil de ocultar, además de un desarreglo del mito democrático. Las protestas fueron interpretadas como reclamos sectarios que atentaban contra la unidad nacional y su tolerancia. El mito había logrado que toda diferencia sea entendida como un peligro para la supervivencia del “estado inclusivo”. No porque el estado no aceptara la diferencia regulada por la narrativa del multiculturalismo, sino porque impugnaba el

---

<sup>69</sup> Sin negar la evidente desigualdad que persiste en el acceso a los bienes simbólicos en Brasil, no podemos desconocer los importantes avances que ha propiciado la llegada de la democracia en cuestiones relacionadas con los derechos de los más vulnerables. Es un tema complejo que aparece, por ejemplo, en las letras de las canciones del artista paulista Criolo cuando canta: “pueblo guerrero / bate el tambor / conmemora la libertad / pero la igualdad no llegó”. <https://www.youtube.com/watch?v=595vpTIEGVk>. No obstante, pensamos que si adoptáramos en este trabajo la posición binaria entre poder y resistencia correríamos “el riesgo de continuar con el anterior proyecto colonial, pero bajo la máscara liberal” como afirma Michael Taussig en su texto “Violencia y resistencia en las Américas: El legado de la conquista” en *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa, 1995. p 73.

antagonismo en la esfera pública. En este tercer punto del capítulo intentaremos enfrentar el mito democrático con posturas que problematizan las ideas de política y espacio público.

La figura de ciudadano que impulsó la democracia brasileña sigue siendo polémica en la actualidad no sólo por la unificación de las diferencias revisadas en el punto anterior, sino también por las deudas evidentes que ha tenido con las masivas poblaciones excluidas. El espacio público, ese lugar donde lo “común” aparece, se transformó en un sitio complejo y muchas veces negado.

En São Paulo la concentración de la riqueza convirtió a la ciudad en uno de los centros urbanos más desiguales. Barrios privados fueron aislados con muros y sistemas de seguridad. Frente a ellos, y bordeando la urbe, una gran periferia migrante y trabajadora se constituyó como ese “otro” diferente. El sitio elitista de diferenciación de las clases altas pasó de la avenida principal al centro comercial con circulación restringida. La ciudad sufrió una acentuada parcelación y mucha de su geografía fue modificada. Esto fue producto de la desenfrenada producción capitalista que ha privatizado zonas importantes, relegando la idea de ciudadanía a la de no injerencia en los derechos ajenos y a la de pertenencia nacional separada del ejercicio político o del encuentro en el ámbito común.

Desde los estudios geográficos, autores como Ana Fani Alessandri Carlos han remarcado las contradicciones de la producción del espacio bajo el capitalismo en las ciudades latinoamericanas. Según la autora, existe una discordancia fundante del propio acto de producir marcado en el conflicto frontal entre la producción social y la apropiación privada. Esta situación dio lugar a una relación perversa en la cual la adjudicación jurídica de una propiedad otorgó derechos y accesos diferenciados a la vida urbana. De esta forma, el capital se convirtió en el regulador del espacio socialmente producido transformando lo público en moneda de cambio y no en ambiente de vida. “La producción del espacio urbano, al ser subsumido al valor de cambio, reduce la metrópoli a una función económica, fuente de inversión, por tanto generadora de lucro”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> En De Almeida Vasconcelos, Lobato, R. Pintaudi, S. (Orgs.) *A Cidade Contemporânea*. São Paulo: EditoraContexto, 2013. p.112

El rendimiento capitalista convirtió a São Paulo en una ciudad amurallada. Desde las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, la topografía se vio afectada por nuevos barrios de lujo que cambiaron el modo de ver y circular. Los muros impiden la visión, niegan lo que está del otro lado, excluyen, a la vez que intervienen directamente sobre las políticas de lo que debe ser visto y lo que permanecerá oculto. Como afirma Theo Goldberg, “los muros son, sin duda, sitios de teología política, superficies sobre las cuales se practica un ritual soberano, por y en nombre de los cuales se ejerce una política teológica de absolutismo de autoridad”<sup>71</sup>. El muro aparece así como un objeto visual que funda un especial orden en el paisaje.

Pero estos límites de la ciudad, sitios de frontera, son también el lugar de la potencialidad misma, de la contaminación. El muro une por ser, también y sobre todo, un trazo en la ciudad. Si las escrituras en las paredes son consideradas transgresiones, como se planteó al inicio de este capítulo, habrá que complejizar esta palabra desde su misma etimología, leyendo a “trans-gradi”, como lo que va más allá de la norma, pero también como lo que de alguna forma “pasa al otro lado”. El muro es un corte en la imagen armónica de la ciudad, un tipo de hendidura, pero también es enfrentamiento y por momentos remiendo. Las casas precarias miran hacia la frontera de material; los departamentos de lujo vigilan la parte sin parte, como afirma Rancière<sup>72</sup>. ¿Quién está afuera y quién adentro? ¿Uno es residencial y el otro residual?

---

<sup>71</sup> Goldberg, D. T. “Encierro/revelación: la escritura sobre el muro”, pp. 218-233, en Botey M. y Medina C. (Coord.) *Estética y emancipación*. México: Siglo veintiuno, 2014.

<sup>72</sup> Ranciere, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. p. 28.



Figura 6. Imagen de São Paulo.

El lugar de la mirada se clava en los espacios deportivos del centro de la imagen que acompaña estas líneas. Un campo de esparcimiento privado, el ocio verde que nace en la línea de la prohibición, un recreo flanqueado. La imagen concentra la violencia ejercida por el que posee opulencia, diseño, confort. La violencia es económica, pero en la imagen es espacial, es un tipo de ordenamiento, de acomodo de los objetos.

Del lado de la favela la vida se acumula. La forma de usar el escaso terreno provoca un aparente desarreglo comunal que tiende a recostarse contra el muro. Para el barrio, la pared divisoria no es lo que está detrás, sino una parte material de la vida: los habitantes se encuentran en el muro, construyen su casa contra él, juegan, tienen recuerdos, lo usan como marca orientadora en el territorio, establecen otro orden, alejado del simulacro teórico de la “ciudad-panorama”<sup>73</sup>. Los condominios no tienen la misma relación. Hacen del muro un sitio de la negación, el límite donde comienza el olvido de la ciudad. Pero es un olvido visto, una negación vigilada o una presencia espectral que amenaza a diario un orden cerrado. ¿Qué sucede cuando la pared retorna a la mirada por medio de un tipo de caligrafía ilegal como la *pixação*?

---

<sup>73</sup> Michel de Certeau hace un contrapunto interesante entre la ciudad visual construida a partir de imágenes, ese “dios mirón”, escribe, y los cuerpos “ordinarios” que proyectan “redes de escrituras que avanzan y se cruzan [componiendo] una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios”, en De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: IBERO, 2009. p. 105.



Intentaremos pensar en este trabajo al muro como el lugar donde la modernidad como totalidad encuentra su falla y desborde, una especie de melancolía de la no determinación que posibilita la acción política a partir de fisuras en una estructura que se sueña íntegra. No es un afuera de lo moderno. Pero tampoco es aquel espacio-tiempo homogéneo que nos propone la nación. Sería conveniente plantear la posibilidad de una temporalidad heterogénea en la cual las comunidades excluidas crean condiciones singulares de existencia a la vez que la ciudad “reconciliada” en su “tiempo utópico” entra en crisis<sup>74</sup>.

Para problematizar estas ideas sobre espacio público expondremos dos formas de interpretar el ejercicio político: por un lado, “la política” como organización administradora del muro que contornea el centro comercial o el barrio privado; por el otro, “lo político” como el sitio donde este “límite” es interpelado, usado dialógicamente, desarticulado o reconfigurado. Si bien el tema ha sido abordado en varios estudios<sup>75</sup>, lo que remarcaremos es que mientras el lugar de la política es ocupado por el conjunto de prácticas de gobierno encargadas del orden y de la organización estatal, lo político se refiere a “una dimensión antagónica que es inherente a todas las sociedades humanas”<sup>76</sup>.

Mencionaremos, a la vez, dos modos de entender el espacio público. La idea de la política más extendida, la de la democracia deliberativa, de corte habermasiano<sup>77</sup>, comprende el consenso como un valor. La democracia racial brasileña es heredera de esta noción. El acuerdo tendría como escenario el espacio público. En él las diferencias de clase o identitarias llegarían a resoluciones racionales. Habermas considera este punto como una “situación ideal de comunicación”<sup>78</sup>. No obstante, plantea una condición deliberativa sin exclusiones.

---

<sup>74</sup> Chatterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo*, México: SXXI, 2008. p. 116.

<sup>75</sup> Trabajos como *El pensamiento político posfundacional*, de Oliver Marchart o los escritos de Chantal Mouffe han estudiado esta diferenciación.

<sup>76</sup> Mouffe, Chantal. *Agonística*. México: FCE, 2014. p. 22.

<sup>77</sup> Según Jünger Habermas “Los derechos ciudadanos, entre los que sobresalen los derechos de participación y comunicación política, son más bien concepciones positivas. No garantizan la libertad respecto de coerciones externas, sino la participación en una práctica común, cuyo ejercicio es lo que permite a los ciudadanos convertirse en aquello que quieren ser, en sujetos políticamente responsables de una comunidad de libres e iguales. [...] Ese poder procede más bien del poder comunicativamente generado en la práctica de la autodeterminación de los ciudadanos y se legitima si, y porque, por vía de la institucionalización de la libertad pública, protege esa práctica” en “Tres modelos de democracia. Conferencia de 1991”, <http://www.alcoberro.info/V1/habermas7.pdf>. Consultado el 24 de febrero de 2018.

<sup>78</sup> En Mouffe, Chantal. *Agonística*. México: FCE, 2014. p. 99.

Enfrentada a esta concepción está Chantal Mouffe. Ella remarca que toda hegemonía contempla una separación, un otro adversario político. Lo interesante de estas diferentes posturas es que mientras que en la primera se expone un escenario de debate entre ciudadanos, la otra plantea un sitio de disenso y creación a partir de diferencias. Siguiendo el contrapunto, señalamos que mientras que en la postura deliberativa el espacio público es de alguna forma cedido por la nación, y por lo tanto, preexiste a la intervención, en la posición de Mouffe, lo público es construcción permanente y no puede ser entendido sin los cuerpos que lo atraviesan. Es decir, los cuerpos lo crean, a la vez que la aparición consolida o reconfigura identidades<sup>79</sup>.

Los sujetos ponen en juego ambas dimensiones planteadas, confrontando, acordando o reformulando su identidad política. Lo político crea “teatralizaciones” sobre el espacio público, poniendo en crisis la identidad unívoca de la nación. La esfera común, por su parte, será el escenario donde los sujetos revisiten, repitan o reprueben sus mitos, narrativas e imaginarios. Expongamos algunos ejemplos de estas discordancias.

La expansión del espacio en São Paulo hizo que los centros comerciales se transformaran en el sitio del paseo seguro, del afuera con características domésticas, del ámbito privado y a la vez público. También son el último reducto donde la ciudad puede retratarse sin conflictos. Si la metrópoli moderna reduce los lugares de encuentro mediante la construcción desmedida y la segregación de las comunidades de la periferia, estas edificaciones prometen convertirse en la antesala de un espacio superador de los antagonismos: el paseo comercial se volvió el lugar donde un ciudadano de clase media o clase media alta se junta para comer, asistir al cine o al teatro. Estas ciudades maqueta, ciudades representadas, imprimen una espacialidad estandarizada y un modo de visibilidad de los cuerpos. Los espacios están mediados por el tiempo de consumo: es el capital el que desglosa, estandariza y regula la vida social, a la vez que niega otras prácticas como los ejercicios lúdicos de la población o la reflexión comunitaria. La “seguridad” del centro comercial garantiza no sólo un muro sin conflictos, sino uno en el

---

<sup>79</sup> Judith Butler también trabaja este tema en referencia a la intervención callejera. Rescatando ideas de Hannah Arendt, la filósofa norteamericana señala que “tanto el espacio como su localización se crean a través de la acción plural”, en *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós, 2017. p 78.

cual los cuerpos o performatividades extrañas a los tiempos y modos instaurados por el capital son negados.

Un fenómeno que ha hecho discutir a São Paulo desde el año 2013 es el de los Rolezinhos. Son vueltas o paseos por los centros comerciales, organizados por adolescentes de la periferia. Mediante masivas convocatorias en las redes sociales, los jóvenes ocupan los espacios, llenan los pasillos y escaleras mecánicas, los patios de comida y baños. La reacción de los dueños de los establecimientos fue inmediata: pidieron la prohibición de las reuniones y cerraron sus puertas durante los eventos.

Los jóvenes no van a estos lugares para consumir: se juntan; se ven las caras; comparten. Es la irrupción de cientos de cuerpos en un territorio que les es ajeno. Pero éstos, a diferencia de los visitantes habituales, cantan, saltan, corren, bailan, usan el edificio de otra forma. Si bien podríamos pensar a estos fenómenos como una intervención de lo cómico al estilo del carnaval bajtiniano donde lo popular rebajaba los discursos canónicos, por momentos pareciéramos acercarnos más a las reflexiones de Mary Douglas cuando relaciona a todo aquello que queda fuera de lugar con la contaminación.<sup>80</sup> No para leer el evento sólo desde una postura higienista sino para vincularlo, a la vez, con el terreno de exclusión que supone toda jurisprudencia, todo régimen de visibilidad o toda construcción binaria del espacio social.

---

<sup>80</sup> “Sostengo –dice Mary Douglas– que las ideas acerca de la representación, la purificación, la demarcación y el castigo de las transgresiones tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, que de por sí es poco ordenada. Sólo exagerando la diferencia entre adentro y afuera, encima y abajo, macho y hembra, a favor y en contra se crea la apariencia de un orden”. Douglas, Mary. *Pureza y peligro*. Madrid: SXXI, 1973. p. 17.



Figura 7. Rolezinhos en São Paulo.

Los Rolezinhos construyen su adversario interpelando los límites de la esfera pública pensada como el punto racional de pactos y tolerancias. Al aparecer intervienen la imagen reconciliada mediante el quiebre de “las fronteras segregacionistas de clase y raza”.<sup>81</sup> La marginalidad, entendida como fuera de lugar, se hace de una trama de la ciudad moderna usando, amenazando, parodiando, saturando el espacio<sup>82</sup>. Pero a la vez estas acciones escenifican redes de afectividad y de pertenencia. “Es súper sensual ir con tanta gente –dice una joven participante”. “Conocer chicos, ponerse un short y unos zapatos, estar juntos”. “Soy rolezeira”.<sup>83</sup>

Al igual que los Rolezinhos, los *point* o lugares de encuentro de los pixadores son reuniones nocturnas multitudinarias mediadas por las redes sociales sin autorización del

---

<sup>81</sup>Pinheiro-Machado, Rosana e Lucía Mury y Scalco. “Rolezinhos: marcas, consumo e segregação no Brasil” *Revista estudos culturais* 1. São Paulo: USP. p. 6. [http://www.each.usp.br/revistaec/sites/default/files/artigos-em-pdf/05\\_ed1\\_ROLEZINHOS-%20MARCAS%2C%20CONSUMO%20E%20SEGREGAC%CC%A7A%CC%83O%20NO%20BRASIL\\_0.pdf](http://www.each.usp.br/revistaec/sites/default/files/artigos-em-pdf/05_ed1_ROLEZINHOS-%20MARCAS%2C%20CONSUMO%20E%20SEGREGAC%CC%A7A%CC%83O%20NO%20BRASIL_0.pdf). Consultado el 1 de Marzo de 2018.

<sup>82</sup> Es inevitable no pensar en los planteamientos de Bolívar Echeverría a partir de la idea de lo barroco como acción de quiebre de la modernidad unívoca. Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000. p. 16.

<sup>83</sup> “Rolezinho, entrevista rolezeiras o que pensam”. <https://www.youtube.com/watch?v=03dxJtGjtqc>. Consultado el 1 de marzo de 2018.

gobierno. Existen varios en la ciudad. En ellos, los jóvenes se conocen e intercambian experiencias. La oralidad es importante para la transmisión del conocimiento. A través de ella se construye la historia de los pixadores emblemáticos y se intercambian técnicas y sitios para pintar. Alexandre Barbosa Pereira, en su trabajo *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*, apunta que los *points* son el sitio donde se acuerdan las salidas por la ciudad, los recorridos, la forma de pasear. Pero este paseo no es entendido sin dejar la huella, sin marcar el recorrido. “Para estos jóvenes –dice el investigador– pixar representa dejar grabado el propio acto de circular por la ciudad en busca de aventura y diversión”<sup>84</sup> La escritura, en cambio, aparece en las *folhas*. Son bocetos de lo que el pixador hará en el muro. Pero también funcionan como memorias de intervenciones en diferentes puntos. Algunas de estas *pixações* todavía perduran en las fachadas de los edificios; otras sólo aparecen en el *point*, mediante la apertura de las carpetas<sup>85</sup>.

El rap forma parte del mundo de los pixadores y de estas reuniones. Esta música, por momentos cargada de un fuerte peso identitario, pareciera alejarse del “tiempo nacional” evocando las tradiciones diaspóricas de los *sound system* jamaquinos en el Bronx, donde las lenguas “mal habladas” y la impostura del cuerpo migrante sostenían el ritmo afectado y afectivo de la comunidad.

Paul Gilroy, en *Atlántico negro*, estudia cómo estas fuerzas musicales u orales desbordan un “contenedor” diseñado por el estado-nación. Señala dos procesos estéticos que escaparían a la segmentación nominal y que posibilitarían la “autoconfiguración individual”, así como la “liberación comunitaria”<sup>86</sup>. Al plantear esto, el autor propone hacer una nueva lectura para repensar una contracultura que desobedezca la “sucesión de tropos y géneros literarios” y la parcelación moderna entre “ética y estética, cultura y política”<sup>87</sup>.

El recitado de las “batallas de rimas” está mantenido en la cadencia del habla que habilita una aproximación distinta de la noticia de los territorios, donde el anoticiado es introducido a la métrica que ordena y sensibiliza la información. El montaje casero se logra a partir de loops “bajados” de la web, de préstamos y citas, de una textualidad

---

<sup>84</sup> Barbosa Pereira, Alexandre. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. São Paulo: USP, 2005, p.

<sup>85</sup> Desarrollaremos más el espacio del *point* en el tercer capítulo de esta tesis.

<sup>86</sup> Gilroy, P. *Atlántico negro*. Madrid: Akal, 2014. p. 60.

<sup>87</sup> *Íbid*, 59.

habitada por la intersección incómoda e irresuelta de temáticas sobre migración, violencia, exclusión o reafirmación identitaria. Cuerpo y voz parecieran tratar la materialidad memorística imponiéndole ritmo y violencia al trauma y no una reintegración reparadora.



Figura 8. *Point* en São Paulo.

Los *point* ejercitan tiempos y modos diferentes de estar en la calle. El centro de la conversación es São Paulo, las calles, los muros, los barrios. A través del mapeo o del acto de memoria aparece una ciudad alterna, “leída” desde otro lugar.

Jean-Marc Ferry, en su texto “Las transformaciones de la publicidad política”<sup>88</sup> analiza los cambios que ha vivido el término “espacio público”. El autor señala dos etapas: la concepción griega de lo público y la idea de la publicidad burguesa. Lo interesante para este trabajo será ver cómo los medios masivos de comunicación – entre ellos, las redes sociales en Internet– han complejizado el concepto y ampliado el radio de influencia del espacio mismo a cuestiones de filiación nacional o sitios de apropiación de la historia. De esta forma, el espacio público no sólo será la esfera destinada al encuentro, como la antigua plaza, sino también el ámbito donde las voces y memorias ritualizan o teatralizan maneras asimétricas de interacción social. En este espacio extendido, los

---

<sup>88</sup> Ferry, Jean-Marc. Dominique Wolton. *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa, 1992. p. 13.

cuerpos aparecen de otra forma. Podríamos pensar en “desbordes” que visibilizarían otras identidades. Deberíamos detenernos en estos gestos que “exceden el ámbito destinado al arte y refundan la representación en un gesto colectivo de resignificación”<sup>89</sup>.

Ahora bien, planteadas estas conflictividades, apariciones en la ciudad, visibilizaciones, reformulaciones de narrativas totalizantes o reducción de espacios a un único código de uso, ¿basta con subrayar que el sujeto produce el espacio público? ¿O deberíamos intentar una “decolonización”<sup>90</sup> de la categoría? Complejicemos la idea de Mouffe anteriormente planteada en este apartado.

El concepto de territorio está en boca de las comunidades desde antes de que la nación narrara lo que entendemos como espacio público. El nombre recuerda los *terreiros* de los cultos afrobrasileños donde tierra, prácticas espirituales, canto y danza participan en la composición de redes significantes espacio-temporales. En Brasil, los estudios geográficos de Milton Santos, por ejemplo, aportaron complejidad a su definición. Este último concibe el espacio comunal como un “territorio usado”<sup>91</sup> donde confluyen aspectos afectivos, económicos, históricos y culturales de los grupos. En todo caso, el territorio sería una trama y no sólo un “espacio de comunicación” como nos ha enseñado la concepción moderna de la política. Lawrence Grossberg<sup>92</sup> se ha acercado más a la conceptualización que nos interesa para este trabajo. El autor define al territorio como un tejido de conectividades que excederían las ideas de límite o frontera. El territorio sería una compleja articulación de temporalidades heterogéneas, relaciones materiales, lugares habitados. De esta forma, el territorio incluye al espacio, pero no se limita a él. En el caso de los pixadores, el territorio es una red significativa entre la temporalidad “improductiva”

---

<sup>89</sup> Diéguez, Ileana. “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido”, págs. 241-262, en Cornago Bernal, Oscar (Coord.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/297/malestaresteatrales\\_idieguez.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/297/malestaresteatrales_idieguez.pdf) Consultado el 6 de marzo de 2018.

<sup>90</sup> No referimos a que así como muchas prácticas subalternas funcionan como límite de la narración absoluta y lógica de la nación, así también actúan sobre las categorizaciones que no logran abarcarlas. Gayatri Chakravorty Spivak. “Estudios sobre la subalternidad”. En *Estudios poscoloniales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. p. 49.

<sup>91</sup> Santos, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razã o e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

<sup>92</sup> Lawrence Grossberg en *Estudios culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires: SXXI, 2012, encuentra en el concepto de territorio “el contexto de la realidad vivida”, p. 51.

de la noche, el intercambio sígnico de los grafos, el arrojio pulsional de las escaladas, la presentación “inapropiada” de los cuerpos en la ciudad, así como la disputa espacial por los modos de nombrar y ser nombrados. Es necesario precisar estas cuestiones para entender una apertura más extensa del espacio y del uso que le dan estos grupos.

Teresa Caldeira en su estudio *Cidade de muros* trabaja la ordenación espacial anudada a la discursiva en la cual las “narrativas de la violencia” logran equiparar a la periferia con aquello que amenazaría la integridad misma de la ciudad. Recopilando entrevistas en Mooca, un tradicional barrio de clase media y alta, la autora apunta que “el nordestino es [...] la imagen sintetizada de todo lo que es malo y reprobable y consecuentemente criminal. El nordestino representa el peligro, pero no sólo el peligro del crimen, sino el de la decadencia social”<sup>93</sup>. La migración proveniente del norte y nordeste del país, en su mayoría negros y mulatos<sup>94</sup>, fue crucial para la conformación de la actual periferia paulista. No obstante, estas comunidades fueron nombradas y racializadas por medio de discursos homogeneizadores que marcaron los cuerpos construyendo estereotipos e identidades monolíticas. Siguiendo a Eduardo Restrepo<sup>95</sup>, no existirían cuerpos al margen, independientes, por fuera del alcance de las prácticas significantes: los marcadores hacen los cuerpos y participan en el ordenamiento y la definición del mundo social. En el orden que deja entrever Caldeira, el espacio público de la democracia racial estaría marcado por los límites que impone el discurso.

Resaltar estos deslizamientos semánticos que se ponen en juego a partir de las disputas identitarias, como los derechos de nombrar al otro<sup>96</sup>, y que signan prácticas y espacios, son de suma importancia para definir la trama desarrollada en este primer capítulo entre

---

<sup>93</sup> Pires do Rio Caldeira, Teresa. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000, p. 37.

<sup>94</sup> Un Censo de 2010, divulgado por el estatal Instituto Brasileño de Geografía y Estadísticas (IBGE), afirmaba que el 73,5 por ciento de la población del norte y el 68,9 por ciento de la gente que vive en el nordeste de Brasil se declara negra o mulata. Durante el 2015, una investigación de la Secretaría de Promoción e Igualdad Racial mostró que en barrios como Parelheiros, en la zona sur de la ciudad de São Paulo, el porcentaje de negros era del 57, 1% mientras que en zonas céntricas o residenciales como Pinheiros era apenas del 7,3%.

<sup>95</sup> El autor trabaja estos temas en su texto “Cuerpos racializados”, incluido en *Intervenciones en teoría cultural*, Bogotá, Universidad del Cauca, 2012.

<sup>96</sup> Calvet Louis-Jean, en su trabajo *Lingüística y colonialismo*. México: FCE, 2005, explora el derecho a dar nombre y las consecuencias de marcación identitaria que conlleva el acto. “El desprecio por el otro (es decir, el desconocimiento y la incompreensión del otro desprovistos de cuidados y esfuerzo por conocerlo o comprenderlo) se manifiesta desde los primeros contactos precoloniales en la empresa taxonómica”, p. 72. El mismo autor argumenta que esta forma de nombrar define no sólo identidades sino una “lingüística” particular de las relaciones de producción”, p. 52.



la demarcación que instaura la democracia racial y la *pixação*. Nos hemos centrado en las comunidades negras no porque creamos que tienen la exclusividad de las acciones escriturales, sino porque la práctica del *pixo* y las características históricamente racistas atribuidas a estas comunidades son arrojadas por los discursos hegemónicos dentro del mismo campo semántico. La *pixação* no obtendría connotaciones negras porque la practican los negros, sino porque la practican cuerpos que han sido signados de la forma en que la narrativa nacional ha ubicado al negro.

La operación discursiva que explica Caldeira tiene similitudes con lo que Roland Barthes o Stuart Hall han estudiado bajo la figura de connotación. Realizar esta puntuación no sólo nos servirá para dilucidar de qué manera se asocia a la comunidades de la periferia con lo que amenaza “a la ciudad estable”, sino también entender cómo la *pixação*, aún antes de ser tipificada en la ley, es marcada en el discurso.

Diremos aquí, en primer lugar, que existen dos procesos: la denotación y la connotación<sup>97</sup>. La denotación actúa en el nivel más “básico<sup>98</sup>”, “donde el consenso es amplio”. Es la forma más “simple” de acceder a un sentido general de los objetos. En el caso de la *pixação* sería el acuerdo que alcanzaríamos al denominar esta práctica como dibujo, grafo o tag. La connotación, en cambio, demanda otras operaciones. Según Hall – siempre siguiendo a Barthes– las prácticas sociales son signos, es decir, significan, y por lo tanto pueden ser “leídas” como un lenguaje. Pero no pueden ser interpretadas sin el segundo nivel: la connotación. Connotar es “conectar las prácticas con sentidos más amplios<sup>99</sup>”, con los “campos semánticos de nuestra cultura<sup>100</sup>”. A partir de lo expuesto, podríamos pensar en una extensión de sentidos que nombran –y por lo tanto ubican– a la *pixação* a partir del cruce con las marcas culturales de “orden” y “progreso” propias de la modernidad brasileña y la democracia racial.

Esta disputa por los sentidos ocurre en un contexto tanto económico como geográfico excluyente de la ciudad diseñado por una centralidad burguesa, en su mayoría blanca, con acceso a bienes culturales de excelencia y a canales exclusivos de legitimación. Una

---

<sup>97</sup> “El código de la denotación –dice Barthes– no es, verosíblemente, ni 'natural' 'ni artificial', sino histórico”, o, si así lo preferimos: 'cultural'. En Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 25.

<sup>98</sup> Hall, Stuart. *Sin Garantías*. Colombia: Universidad de Cauca, 2014, p. 507.

<sup>99</sup> *Ibíd*, p.509.

<sup>100</sup> *Ibíd*, p.509.

investigación realizada en el año 2003 por el Centro de Estudos da Metrópole (CEM) reveló que apenas un 24% de los encuestados de las zonas suburbanas había leído alguna vez un libro. Entre las clases pudientes el porcentaje se elevaba a más del doble<sup>101</sup>. El proceso también favoreció un modo de “sensibilidad” dominante que estigmatizó las prácticas artísticas de las periferias negras, pobres y populares. Pero repetir estos datos y definir campos de exclusión, ¿no sería también volver a anclarnos en una temporalidad de la nación que niega otros ejercicios pedagógicos? En el film *Pixo* de João Wainer y Roberto T. Oliveira<sup>102</sup> aparece una entrevista que confirmaría en parte la estadística. Un joven pixador afirma no saber leer los carteles ni las señales de la calle. No obstante, dice reconocer todas las marcas dejadas por los pixadores. ¿Cómo conjuntar la utilidad innegable del conocimiento social con la posibilidad de una heterogeneidad parlante?

Haber recurrido a la figura de la connotación no significa comulgar con la idea de un sentido cerrado de las prácticas, como intenta “escribir” la ley de la ciudad, ni siquiera argumentar que la *pixação* tiene una identidad determinada, como también pretende la narrativa nacional. Todo lo contrario. La operación semiótica hecha por la nación carga con su propia diseminación, con sus propios desajustes y fugas. Lo hemos visto en el punto anterior problematizando la identidad y la narración como productora de diferencia. El lugar de la connotación es un campo en disputa. Por momentos se transforma en un sitio de sujeción, en uno que “ubica”, es cierto<sup>103</sup>, pero también deviene un espacio de ambivalencia, de vacilación nominal, un territorio donde las prácticas logran maniobrar espacios y tiempos diferidos para la producción y territorialización de nuevas identidades.

Tanto en las intervenciones al Monumento às Bandeiras visto en el punto anterior como en la convocatoria a los centros comerciales o a los points de los pixadores nos enfrentamos a acciones que, por medio de operaciones específicas en la esfera pública, lograrían crear zonas o territorios de expresión impensadas para la demarcación espacial

---

<sup>101</sup> El dato es extraído de Peçanha do Nascimento, Érica. *Vozes marginais na literatura*, Río de Janeiro: Aeroplano, 2008, p. 148.

<sup>102</sup> João Wainer y Roberto T. Oliveira. *Pixo*. <https://vimeo.com/29691112>. Consultado el 28 de marzo de 2018.

<sup>103</sup> Basta con recordar los ejemplos que da Frantz Fanon en su texto “El negro y el lenguaje”, en *Piel negra máscaras blancas*. Buenos Aires: Akal, 2009.

democrática<sup>104</sup>. A partir de la complejidad expuesta en este texto, estas acciones – mediante la discusión con procesos narrativos hegemónicos que han acotado la significación de sujetos, prácticas y espacios– suspenderían las “coordenadas normales de la experiencia sensorial<sup>105</sup>” pretendida por la modernidad paulista “operando en el “recorte de espacios y tiempos”.<sup>106</sup>

En un ensayo reciente sobre los estudios visuales, Yissel Arce<sup>107</sup>, discutiendo a partir de un texto de Chakrabarty<sup>108</sup>, propone “desnaturalizar” los universales con los que se construyen las “interrogaciones analíticas”; plantea una deconstrucción de “la historia del arte” en la confluencia de muchas narrativas artísticas “reales e imaginadas”. ¿Cómo sostener la universalidad de la ciudad, la imaginación unívoca de ésta, a partir de lo que venimos analizando en relación al espacio público? Arce, lejos de intentar una negación de las “fantasías de universalidad” o de sus “prácticas opresoras”, suscribe a un tipo de invalidación, de alteración gramatical, para revelar los usos contextuales de estos universales. Es decir: sin negar una mirada oficial de las imágenes de la ciudad, habría que procurar un mapeo de sus “emborronamientos”. Intentaremos, a partir de este punto, rastrear esas fisuras.

El nacimiento del graffiti acompañó el crecimiento desmedido de la metrópoli durante la década de los ochenta del siglo pasado. Era la salida expresiva para las generaciones jóvenes que demandaban cambios democráticos durante los últimos años de dictadura. Artistas como el californiano John Howard, Pessoa o Junecca son recordados hoy como los primeros activistas que comenzaron a ponerle color y palabras al espacio público

---

<sup>104</sup> Si bien esta idea podría empezar a relacionarse con la formación de espacios autónomos que eluden las formas de control tradicionales del estado trabajadas por autores como el poeta Hakim Bey en *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone*, la apuesta resultaría algo apresurada. No porque no comulgásemos con las posturas de Bey, sino porque las prácticas del picho parecieran complejizarlas. Intentaremos plantear en este trabajo una trama que se auxilie de las posturas del poeta estadounidense, pero que a la vez no asegure una “automarginación jubilosa o utópica” de los activistas. Bhabha, H. K. (1998). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial. p. 15.

<sup>105</sup> Ranciere, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. p. 35.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>107</sup> Arce, Y. (2016). “Los estudios visuales y sus articulaciones críticas en trayectorias (des)centradas de historia(s) del arte”. En O. Rodríguez Bolufé, (Coord.). *Estudios de arte latinoamericano y caribeño. Volumen 1*. México: IBERO. p. 35.

<sup>108</sup> El texto a partir del cual Arce realiza sus observaciones es Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets, 2008.

silenciado. Este último fue uno de los más buscados por el entonces prefecto de la ciudad, Jânio Quadros.

Algunos autores, como Celso Gitahy, han sugerido cuatro fases que retratan las prácticas del pixo en la ciudad: la primera implicó dejar la marca del propio nombre en las paredes. Esta etapa consistió en la ocupación de superficies y la salida del anonimato por parte de los escribientes; la segunda es entendida a partir de la conformación de grupos y la disputa por espacios; la tercera involucró a los escaladores que comenzaron a pixar edificios y monumentos; una cuarta fase estaría relacionada con la magnitud de las intervenciones (la marcación del Cristo Redentor en Rio de Janeiro, por ejemplo) y la aparición en los medios de comunicación masivos. Según el mismo Gitahy, “lo que hoy se ve, en términos de pichação en la ciudad, es una mezcla de las cuatro fases”<sup>109</sup>

Independientemente de que coincidamos con la metodología utilizada para demarcar las etapas señaladas, lo que nos interesa es el corrimiento de la producción de imágenes en la ciudad y su relación con los desplazamientos que vive el espacio público. Proponemos una posible búsqueda que va desde la escritura en el muro a la aparición de los grafos en los medios de comunicación, búsqueda no evolutiva ni histórica, que conectaría dos maneras disímiles de visibilidad: si en la primera etapa la mostración se da a nivel de los muros, en la última las prácticas accederían a otra ciudad, a la más vista: la imagen que los medios emiten y construyen de ella. Es en esa operación donde podríamos comenzar a notar los “emborronamientos” que señala Arce y que se darían en dos niveles entrelazados: el de la imagen y el del espacio público.

Los pixadores se adelantan al lugar del acontecimiento noticioso buscando el marco a retratar por la cámara fotográfica o por el video. Aparecer en determinados medios les da más “ibope”<sup>110</sup> o prestigio entre sus pares. También ampliar las posibilidades de lugares para pintar, como los últimos pisos de las construcciones, otorga cierta legitimación. No obstante, acceder a esos lugares no sólo muestra que la práctica logra hacerse de otros espacios. Si entendemos que la escritura es la presencia de la ausencia, que el grafo es

---

<sup>109</sup> Gitahy, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Editora brasiliense, 1999. p. 30.

<sup>110</sup> Alexandre Barbosa Pereira escribe que “cuanto más lejos el pixador deja su marca, más conseguirá respeto y reconocimiento”. Argumenta que ese reconocimiento es llamado “ibope”. Barbosa Pereira, Alexandre. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. São Paulo: USP, 2005, p. 53.

también una marca de un cuerpo que existe en la diferencia trazada en la huella<sup>111</sup>, entonces podríamos pensar que el pixo construye territorio a partir de mostrar que un cuerpo pudo ocupar, habitar espacios de la ciudad impensados aún dentro de lo que conocemos como esfera pública. Con estas reflexiones no queremos suponer un nomadismo de las prácticas ni una descentralización absoluta de las escrituras. Es preciso aclarar este punto para no caer en la violencia epistémica de producir “nómades” donde no los hay. Quisiéramos pensar, en cambio, en el lugar donde la trama de la concepción tradicional de espacio público y la más extendida de territorio, mencionadas con anterioridad en este texto, comienzan a jugar en la mirada. ¿Qué otras cosas marca el pixo? ¿El límite impuesto para los cuerpos? ¿El marco espacial o legal que no debe ser traspasado?

Los pixadores, los activistas de la periferia de la ciudad o los grafiteros reivindican territorios e identidades. Pero como vimos, ni los territorios se reducen a los espacios estipulados por la “democracia incluyente”, ni las identidades coinciden con el plural nacional.

Hemos planteado en este primer capítulo algunas intersecciones que consideramos útiles para la base de nuestra tesis. En primer lugar, la exposición de la actual disputa legal en la ciudad nos permitió un marco de referencia desde donde plantear nuestros primeros interrogantes que tenían que ver con las herencias discursivas de la jurisprudencia; en segundo lugar, problematizar la idea de democracia racial nos sirvió para explorar de qué forma la modernidad “homogeneiza las diferencias” detrás de las ideas de tolerancia e inclusión. En este mismo punto hemos estudiado la concepción más compleja de la nación entendida como una narración. A ésta la hemos hecho dialogar con las categorías de identidad, diferencia y construcción de memoria. En el tercer punto pudimos trabajar las problemáticas actuales de la ciudad y las deudas evidentes de la democracia racial. Ahí hemos intentado profundizar en la esfera pública como sitio de antagonismo, de desbordes y de creatividad de lo político. Lo hicimos planteando un cruce entre el espacio

---

<sup>111</sup> Convendría aquí pensar a la huella como un “efecto” que da realidad. Esto nos llevaría a afirmar que hay significación en la aparición, en el aparecer diferido de algo “original”. “Hay algo de desaparecido –dice Derrida– en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido”. Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 2012. p. 20. La escritura no sería por sí misma original, sino una huella identitaria, lo alter-ado, es decir, lo atravesado por el otro, por el cuerpo del pixador.

y los territorios comunitarios. Finalmente deslizamos algunas inquietudes que involucran a los pixadores y a la manera particular que tienen de ver e intervenir la imagen de la actual metrópoli. ¿Cómo plantear otra ciudad? ¿Marcarla para que aparezca otra o intervenir sobre su representación metonímica?

En el próximo capítulo buscaremos responder estas preguntas centrándonos en la intervención de un grupo de pixadores al Centro Universitario de Bellas Artes y a la Bienal de São Paulo y su archivo, Wanda Svevo, en el año 2008. En él quisiéramos plantear discusiones que nos posibiliten trabajar la categoría de archivo en relación con la imagen de la ciudad moderna.

## Capítulo 2. Pedagogías de la mirada

“Todo el mundo tiene un vacío adentro”.  
De la pixadora Caroline Pivetta, durante  
una entrevista desde la cárcel.

Hemos trabajado en el primer capítulo algunas cuestiones vinculadas a la legislación vigente en la ciudad de São Paulo y sus ecos higienistas; analizamos un posible anudamiento entre las prácticas de la pixação y las complejidades que plantea la idea de democracia racial; para ello nos hicimos de herramientas teóricas que abordan el proyecto de nación y sus narrativas; exploramos el espacio público como sitio agonístico donde diferentes actores aparecen disputando territorios de significación, espacios de articulación o reformulación identitaria. El análisis puso en entredicho la idea inclusiva de la modernidad democrática y desnaturalizó las prácticas de los activistas, poniéndolas a dialogar con otras tradiciones y problemáticas.

No obstante, a partir del año 2008 los ejercicios callejeros ingresaron de forma violenta a un espacio diferente: el del arte. La universidad y la Bienal de São Paulo fueron invadidas. ¿Qué implicaban estos ataques? ¿Qué espacios de enunciación y desacuerdo se abrían? ¿Por qué este cambio, este desplazamiento?

Quisiéramos, en este segundo capítulo, insertarnos en esa confusión, en ese choque de imágenes que vivió São Paulo en el año 2008. Entender este entramado nos dará herramientas para poder desentrañar ese “suceso aislado” al que suelen ser arrojadas las intervenciones, analizar con mayor precisión el espacio de disenso que inauguran los activistas, exponer las profundas deudas de la modernidad, así como habilitar un sitio de desborde en las narrativas del estado-nación.

En primer lugar, “Una bienal vacía”, describe los hechos ocurridos. Detallar estos eventos, dar cuenta de una narrativa alterna, será de suma importancia para elaborar otras vinculaciones y genealogías; un segundo punto, “La pedagogía del presente”, trabaja algunas etapas de la construcción de la bienal y de la pedagogía nacional. Esto nos posibilitará rastrear la conexión entre las élites económicas y el campo del arte; un tercer apartado, “Archivos para la nación”, intenta un cruce problemático entre los archivos del Parque Ibirapuera y archivos comunitarios no institucionales. A partir de la convocatoria de la bienal para intervenir el espacio y la posterior detención de los pixadores, este punto nos servirá para cuestionar el funcionamiento de estos dispositivos de memoria; finalmente “Un quiebre y una continuidad” construye una trama a partir de la última dictadura brasileña, el pacto democrático y la necesidad nacional de acotar y controlar los signos. Aquí nos proponemos trazar una relación abierta, polisémica, entre dos frases similares: una, aparecida en la bienal; la otra, en las calles durante los años del totalitarismo en Brasil.

### **2.1. Una bienal vacía**

En el año 2008 más de 40 pixadores irrumpieron en la Bienal de São Paulo. Los activistas corrían por el predio rayando paredes, columnas, pisos. El evento se vio invadido por signos “extraños”, “feos”, signos cargados de una cierta “extranjería” para el campo artístico, pero que contenían lo más propio de otra ciudad, la ciudad extendida más allá de la exhibida en el pabellón. Como si el objeto y su representación se hubieran encontrado en un espacio y tiempo críticos; como si la ciudad hiciera síntoma en su misma imposibilidad de mostrar un cuerpo unívoco, una metrópoli única. El picho estaba por todas las calles, pero en el evento nacional entró de otra forma. ¿Qué era esa



superposición de imágenes? O mejor: ¿qué era ese movimiento furtivo del trazo ilegal que producía un tipo de derrumbe o desarreglo en el espacio dedicado a la educación de la mirada?

Por aquellos días, Ivo Mesquita, curador del evento, comparó el ataque con una acción fanática y violenta. Dijo que la detención de los pixadores era excesiva, pero que la organización no debía opinar de esas cosas. Declaró: “una cosa es el graffiti o la pichação, y otra cosa es una táctica terrorista de arrastre, de 40 a 50 personas, con un historial nada bueno, que invaden lugares como Bellas Artes o Choque Cultural, y destruyen obras de arte.”<sup>112</sup> Como afirmó el curador, la acción en la bienal tuvo como prefacio el ataque a instituciones artísticas durante el mismo año. Analizar la secuencia de los acontecimientos previos nos permitirá una mejor perspectiva del problema.

Rafael Augustaitiz (Pixobomb) estudiaba en la Universidad de Bellas Artes. Crítico del lugar que se le asignaba a la pichação desde el campo artístico, decidió, junto a otros activistas, intervenir el centro educativo. Los 37 alumnos del curso de Artes Visuales presentarían un trabajo final. Rafael pensó que sería un buen momento para plantear una discusión en la comunidad. Para el artista, la intervención inauguraría un diálogo negado en el cual se discutirían los límites del arte y su propio concepto; un planteamiento general sobre la ciudad, los accesos al discurso estético, el espacio público. Las prácticas de la pichação eran negadas por la academia. *Folha de São Paulo* escribió sobre “el ataque” de los pixadores: “a las 21hs. de anteayer, horario de intervalo de las clases, 40 de ellos, edades de entre 15 y 25 años, se encontraron en un punto en la estación Vila Mariana”<sup>113</sup>. El mismo texto afirmaba que la mayoría de los jóvenes no habían puesto nunca los pies en una universidad. No se pidió permiso ni se comunicó a la facultad de la intervención; se decidió tomar el espacio. Entraron en la institución para “marcarla” y así llevar al picho dentro del campo académico de forma real. La situación fue tensa, con forcejeos, insultos e indignación por parte de algunos alumnos, maestros y personal de seguridad. Frases como “esto no es arte” o “no vandalicen la universidad” se repitieron

---

<sup>112</sup> "É uma tática terrorista, diz Ivo Mesquita". *Folha de S.Paulo*. Sábado, 13 de diciembre de 2008. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1312200810.htm>. Consultado el 23 de junio de 2018.

<sup>113</sup> Capriglione, Laura. “Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte”, *Folha de Sao Paulo*, 13 de Junho de 2008. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>, consultado el 26 de marzo de 2018.

en los pasillos del edificio. Pasado el ataque, los activistas fueron acusados de pixação en el 36º Distrito Policial, en Paraíso. El pixador Cripta Djan recuerda:

Eran campos nuevos. Me refiero al académico, al de las artes. Donde nosotros no habíamos pixado todavía. Esas intervenciones fueron una forma simbólica de entrar. Pero también física. Porque entramos con los cuerpos, con todo. Como entra un pixador. Eso no va a pasar siempre, es lógico, pero en aquel momento fue importante porque el pixo era negado en esos campos, silenciado, ignorado.<sup>114</sup>

Hasta el momento del ataque al Centro Universitario el ámbito “natural” de la pixação era el muro de la ciudad, la pared externa, el lugar en blanco a ser rellenado, ocupado. Ahí las prácticas aparecían penalizadas; surgían como códigos ilegales.

El pixo no era discutido en la academia como forma de arte, no era reconocido por las instituciones artísticas como una manifestación del campo, y después de esas intervenciones llevamos al pixo dentro de esa discusión. Dimos una demostración de potencia evidenciando la fragilidad de esos circuitos, al abrir espacios dentro de una norma. Esos ataques simbolizaron muchas cosas.<sup>115</sup>

La acción en la universidad hizo entrar a los signos en una discusión aún más compleja: si en la calle se disputa el espacio público, en la escuela de arte, en la galería, en la bienal, se interpela la imagen como discurso; si en la calle se marca determinada zona, en la universidad se deja huella en una tradición discursiva, una textualidad pedagógica, un archivo oficial. No sólo en términos de “belleza” ni de “arte” o “no arte”, sino también en términos de lo que debe o no aparecer, en términos de lo que debe ser visto. La acción se interpuso en el campo visual que construye la tradición provocando una disonancia, un shock en la imagen, un “ruido ensordecedor”, como se leyó en una de las paredes.

---

<sup>114</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.

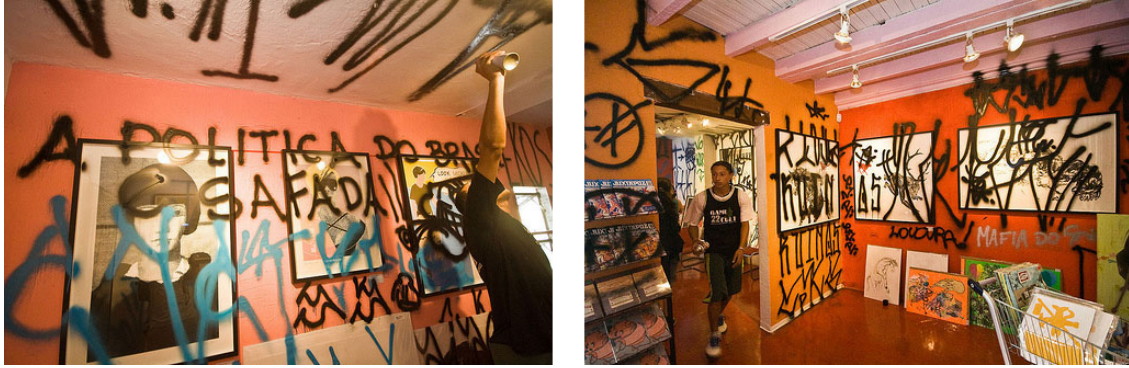
<sup>115</sup> *Ibid.*



Figura 9. Pixo en la Universidad de Bellas Artes

La intervención tuvo repercusión en los medios con discusiones sobre el tema. Un programa en MTV Debate, emitido por el Ministerio de Educación, recogió la polémica. La producción conformó un panel de invitados. Hubo gente de la institución, críticos, abogados. Entre los participantes estaba el dueño de la galería de arte callejero Choque Cultural, quien durante el programa cuestionó la postura de la institución educativa por haber reprobado la acción y afirmó que su espacio no tenía preconceptos, que estaba abierto a las intervenciones urbanas y que era representante de las artes de la calle.

Hecha esa declaración, Rafael concluyó que, ya que esa galería era la representante y no tenía preconceptos, sería legítimo hacer una visita. “Ahí fue nuestra segunda transición”, dice Cripta, “la entrada legítima de la pixação en una galería; la invasión de Choque Cultural”. Rafael entró y pixo todo: cuadros, paredes. “Había que poner a prueba el discurso”, apunta Djan. El local de exhibición afirmó que la invasión era un crimen y cerró las instalaciones para reformar la exposición original. Al igual que la universidad, el espacio que se decía representante del arte callejero fue refractario al ataque planeado por los activistas.



Figuras 10 y 11. Pixo en Galería Choque Cultural.

El 26 de octubre del mismo año el pixo entró a la Bienal de São Paulo. Días antes, el colectivo había realizado convocatorias para la acción en varios sectores de la periferia de la ciudad. Existe una fotografía del incidente. En ella se ve a personal de seguridad intentando sujetar a un pichador mientras una joven pasa por el costado del encuadre con un aerosol en la mano. Es una imagen que nos interroga. ¿Qué contradicciones pone en juego? ¿Qué inestabilidades? ¿Qué dimensiones políticas testimonia?

El nombre de la joven de la foto es Caroline Pivetta. Fue detenida y condenada a 4 años de prisión por el ministerio público de la ciudad en régimen semiabierto. La condena se redujo a 54 días debido a la protesta de varios sectores de la sociedad paulista. Al ser detenida, la activista dijo que la seguridad había sido deficiente, que por ese motivo consiguieron entrar y que el ataque fue “la protesta del arte secreto”<sup>116</sup>. Desde la cárcel, afirmó haber estado motivada por la convocatoria de la bienal: “todo el mundo tiene un vacío adentro”<sup>117</sup>, agregó.

<sup>116</sup> Molina, Camila. “Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura”. 26 de octubre de 2008. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>. Consultado el 25 de junio de 2018.

<sup>117</sup> " 'Me identifico com o vazío', diz jovem presa por pichar Bienal". En *Folha de S. Paulo*, 05/12/2008. <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/12/475414-me-identifico-com-o-vazio-diz-jovem-presa-por-pichar-bienal.shtml>. Consultado el 28 de marzo de 2018.



Figura 12. Pixa en Bienal de São Paulo.

La referencia al vacío, citada por Pivetta, fue tomada directamente de la propuesta original que hizo la curaduría: dejar el segundo piso del edificio desierto para que los artistas y los visitantes pudieran experimentar un lugar de reflexión crítica. La primera planta, en cambio, estuvo dedicada a la interacción social.

Los encargados del proyecto, Ana Paula Cohen y el mismo Mesquita, imaginaron este nivel lleno de dinamismo, con performances, música y charlas:

Pasamos muchas horas hablando sobre el tema; sobre cómo resolverlo museográficamente ya que, una vez que se había hecho pública la idea de la Bienal del Vacío, nuestra preocupación se centraba en que el vacío se convirtiera en una metáfora. Estábamos obligados por lo tanto a *vaciar* la experiencia del propio vacío para que ésta no se convirtiera en una metáfora.<sup>118</sup>

El tercer y último piso se lo dedicaron al registro de la bienal desde sus inicios, al de la ciudad de São Paulo y al de las 200 bienales que existen en el mundo. Durante los

---

<sup>118</sup> Joaquín Barriendos. Vinicius Spricigo. *Horror vacui*: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ava *Bienal de São Paulo*. *Revista Estudios visuales*, número 6. Enero, 2009. p. 146. [http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos\\_mesquita\\_EV6.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos_mesquita_EV6.pdf). Consultado el 28 de marzo de 2018.

preparativos del evento, Mesquita adelantó que algunos artistas dedicados a los estudios históricos o de memoria realizarían intervenciones “creando los accesos al archivo”. El objetivo principal era reflexionar sobre la propia bienal y sus problemáticas en el siglo XXI; analizar los alcances que la crítica institucional tuvo y tiene en Latinoamérica; evidenciar la posición autorreferencial que han adoptado las instituciones culturales, particularmente en Brasil. Para ello el recurso de la huella dejada por el evento se volvió clave:

Desde el principio teníamos claro que la propuesta curatorial tenía la intención de abrir una reflexión sobre las bienales: sobre esta bienal en relación con otras bienales y sobre el sistema global de las bienales en el mundo actual. El Archivo Histórico Wanda Svevo era una pieza fundamental en este sentido, ya que a partir del mismo surgieron todos los referentes para, digámoslo así, subsidiar la reflexión y el debate en torno a la marca bienal.<sup>119</sup>

Ahora, ¿de qué forma plantear que este acervo se vuelva materia reflexiva en la misma exposición? Si bien el archivo de la bienal es público, convertir esta herramienta en una muestra implicaba otras dificultades que tenían que ver con la clasificación y la relevancia del material a exhibir. De esta elección y acentuación de los objetos se produjeron, de acuerdo a los organizadores, diálogos o afectaciones importantes entre artistas y visitantes. El archivo pretendió accionar para que el vacío del pabellón imaginara un “grado cero” de la historia y comenzara a pensar otro tipo de evento nacional que cambiara la pura experimentación estética por las nuevas problemáticas culturales y políticas que afectan a la sociedad.

En este sentido, fue muy importante el ciclo de debates que hicimos, titulado *En Foco*, sobre la historia de la bienal y sobre el medio artístico brasileño. Estas charlas pensadas a partir de la idea de que, si es cierto que es conveniente que se cierre la bienal, entonces la invitación es a que la gente venga y participe en la construcción de su archivo.<sup>120</sup>

El encuentro propuso una reapertura a sus posibilidades de pedagogía y democratización por medio de la mirada hacia el exterior, hacia la ciudad, y a la vez una profunda reflexión sobre sus condiciones de existencia como espacio de memoria, legitimado para

---

<sup>119</sup> *Ibid*, 147.

<sup>120</sup> *Ibid*, 157.

tales fines. Lo hizo cargando con fuertes contradicciones: el evento es visitado o consultado por el 10% de la población del país. Vaciarlo no hizo más que remarcar una distancia difícil de medir por el campo del arte brasileño entre la bienal y las nuevas y numerosas expresiones artísticas y comunitarias originadas en los bordes de la metrópoli. ¿Qué función cumplió la institución en sus inicios? ¿Cuál es su papel hoy? Son preguntas que la 28ª Bienal quiso hacerse practicando un espacio liminal para la especulación. Dice Mesquita:

Lo que yo pensé por aquellos años era que la bienal constituía una especie de gran museo imaginario el cual se extendía más allá del archivo físico, es decir, que estaba en la cabeza de la personas; la bienal constituye, en este sentido, una imagen de la ciudad y del país mismo.<sup>121</sup>

Si bien la bienal se nutrió de procesos heterogéneos, desde sus primeras ediciones funcionó como la representación metonímica, la parte por el todo, el lugar desde donde se intentaron nuevas São Paulo. La exposición que mostraba, entró a un tipo de modernidad vista, a un régimen de visibilidad que excedía los límites nacionales. Estos eventos, en los pliegues de lo nacional y lo internacional, se transformaron en grandes postales, enormes puestas teatralizadas de lo que una ciudad es, pero fundamentalmente de lo que es capaz de mostrar.

La institución acompañó las características del nuevo arte global. El dispositivo fue utilizado como espacio donde las partes imaginadas de la ciudad encontrarían acuerdos, contratos estéticos para ver y ser vistas. La artista Martha Rosler apunta que una de las características de las bienales es el “multiculturalismo comprensible sin problemas que crea una especie de Naciones Unidas de las voces globales en el menú de la producción artística”<sup>122</sup>. En estos dispositivos, la diferencia es tomada “como una herramienta de mercado para construir clases de gustos”<sup>123</sup>. De esta forma, “las bienales han servido para insertar un espacio urbano, con frecuencia de cierta significación nacional, en el circuito internacional, ofreciendo un nuevo lugar físico atrayente para el arte y para los miembros del mundo del arte, aunque sea de modo temporario”.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibid*, 153.

<sup>122</sup> Rosler, Martha. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017, p. 64.

<sup>123</sup> *Ibid*, 64.

<sup>124</sup> *Ibid*, 58.

Una urbe moderna como São Paulo no sería, entonces, tanto su imagen, como la que puede producir. Un estado, un territorio nacional, una ciudad se vuelven productores de una serie de objetos visuales. Éstos no son unidireccionales o estrictamente homogéneos, sino que disputan espacios y formas de representación. La bienal fue y es una máquina productora de objetos de este tipo. ¿No es también São Paulo una ciudad que produce visibilidad a partir de mostrar que puede mostrar, una ciudad moderna convertida en ciudad exhibidora y reguladora de todo aquello susceptible de ser mostrado?

En 2008 el vacío se llenó con la entrada de los pixadores. El artista Ricardo Basbaum, visitante de la bienal, afirmó: “es un modo de expresión en estado bruto. No le encuentro gracia. Es feo. Pero es parte de la sociedad”<sup>125</sup>. Los activistas buscan espacios de expresión; paredes donde poder dejar su marca. Pero también volverse visibles a partir de dispositivos exhibitorios. Algunos de ellos suelen coleccionar recortes de periódicos donde los grafos aparecen como telón de fondo de un accidente, de un asesinato u otro acontecimiento de relevancia para el medio. Esto los ha llevado a perfeccionar la herramienta: como hemos adelantado en el primer capítulo, al enterarse de un hecho importante, el pixador busca la manera de anticiparse a la cámara para intervenir la imagen, la ciudad y el archivo que el periódico construye de ellas.

Podría pasar algo parecido en la bienal: se invade un espacio para intervenir un archivo que acciona sobre la memoria de la ciudad. Se hace por medio de cortes o trazos en la superficie de un predio que ha sido *tombado* como patrimonio histórico. *Tombar*, palabra que tiene su origen en la Torre de Tombo, archivo público portugués, es en Brasil reconocer el valor histórico de un bien aplicándole un régimen jurídico diferente. La acción estatal restringe el espacio público para la preservación y así señala y regula lugares de memoria. Pero la forma de regular no se reduce a la ley patrimonial. También comprende la construcción de narrativas sólidas que disminuyen la posibilidad del desacuerdo a la hora de pensar y repetir el pasado. “El pixador es el enemigo público. Atacar la imagen que el poder venera como los monumentos o como las instituciones que construyen la imagen de lo público, o de lo que crea la estética de la ciudad es una

---

<sup>125</sup> Molina, Camila. “Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura”. 26 de octubre de 2008. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>. Consultado el 25 de junio de 2018.



herramienta utilizada por los artistas”<sup>126</sup>, afirma Djan. Él, junto a Pixobomb, participan de *Os Mais Fortes*, un grupo de colectivos provenientes de diferentes puntos de la periferia. “A nosotros nos convoca la pared. En ella nos reconocemos”. El activista señala que la intervención a la bienal marcó una inflexión en la historia del pixo, en su relación con el espacio y con las narrativas de la periferia.

Fue un grito de los invisibles, algo así como una advertencia y a la vez una forma violenta de hablar. El pixo tiene eso de violento. La invasión a la bienal puso en jaque todo un discurso, evidenció la guerra de clase que existe en la ciudad y la cuestión de los lugares que no son planeados para quienes son de la periferia.<sup>127</sup>

Al repasar estos acontecimientos –será necesario recordarlo– no quisiéramos plantear la antigua discusión en términos binarios entre alto o bajo, centro o periferia, sino acentuar críticamente una posición jerárquica que continúa, de forma más compleja, en la población paulista. La reciente actuación de algunos pixadores en circuitos artísticos internacionales o el tratamiento diferenciado que se le ha dado al graffiti en la historia de la ciudad nos enseñan que los procesos de legitimación o de criminalización no han sido nunca lineales ni obedecen a una lógica dual. Pensamos que el señalamiento de estos eventos, lejos de confirmar una confrontación simple, plantean las complejidades a las que se enfrenta una experiencia como la que estudiamos. Recurrir al pasado y a este tipo de historias negadas es desacreditar la dicotomía inamovible que ha pretendido sujetar y ubicar estas prácticas. Entendemos a los actos de archivo como una potencia. El pasado, dice Paolo Virno, es invasivo, “coexiste con las obras y los días que fueron, son y serán”.<sup>128</sup> Las acciones revisadas interpelan, vuelven a decir de otra forma los discursos del presente.

Pero no sólo el eco de las acciones desactiva el binarismo. También lo hace el debilitamiento del mismo estado-nación entendido como comunidad cerrada. Los sitios en la web que recuperan la historia de las intervenciones del 2008 son un ejemplo de esto. Lo que hoy es revisado como globalización o comunidades transnacionales, ha “desbordado” un contenedor nacional que sujetaba no sólo las políticas del pasado, sino

---

<sup>126</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Virno, Paolo. *Recuerdo del presente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 146.

también el reparto inflexible del espacio social. Sin negar el alcance que el estado aún tiene en la construcción de políticas pedagógicas, convendría pensar aquí en un tiempo y geografía expandidos, tanto en las redes virtuales como en la circulación de las fotografías de las escrituras, que darían pie a una cierta “ineficacia”<sup>129</sup> de esa totalidad binaria que parcelaba y “narraba” representaciones e imaginarios.

Recuperando la idea de Reinaldo Laddaga, pensamos a estos llamamientos memorísticos y excesos de prácticas comunicativas o pedagógicas tradicionales como procesos más complejos allegados a la “conexión y desconexión que desbordan y descomponen las formas de vida que habían sido garantizadas”<sup>130</sup>. Si leemos a la disputa del pixinho como una confrontación de imágenes en la ciudad, pero a la vez entendemos a la ciudad como un entramado discursivo que excede el territorio nacional y que se inscribe en una discusión internacional mediante la conquista de espacios estéticos o económicos, entenderemos que el pixinho, como práctica, ejerce un contrapunto radical en las exposiciones o exhibiciones de la ciudad transnacional, así como un reclamo para entrar en un diálogo, en una narrativa que como explica el mismo Laddaga, ha construido una vinculación discursiva compleja entre las bienales, el arte, el turismo y la especulación inmobiliaria<sup>131</sup>. Fronteras móviles, descentradas y un pasado fuera de eje surgen como puntos nodales a la hora de revisar estos ejercicios de intervención.

Hubo una huella dejada por los pixadores en la bienal que se replicó en numerosos medios de comunicación. Muchas veces el pixinho es indescifrable, hermético. Pero esta vez la imagen sobresalió por su fácil lectura: “Abaixa a ditadura”. La frase desconcertó a periodistas, críticos y funcionarios. “La gente no entendía nada. ‘¿Qué dictadura?, ¿si aquí no hay dictadura?’”, decían. Pero nosotros hablábamos de otra historia, de nuestra historia, del autoritarismo del arte, de esa dictadura que nos negaba espacios, pero también nos negaba existir en las aulas, en el arte brasileño. La dictadura era otra. La frase dijo muchas cosas”.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Reinaldo Laddaga se refiere a estas cuestiones en su trabajo *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

<sup>130</sup> Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. p. 50.

<sup>131</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>132</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.



Figura 13. Frase pixada en la Bienal de São Paulo.

Si la dictadura era otra, el lector recordó aquella. ¿Qué tipo de desplazamiento hizo la frase? Podemos pensar que la escritura provocó un corrimiento entre el mundo artístico y el mundo de la política. Es decir, al igual que las tradiciones vanguardistas, el pixo activó dentro de la bienal un choque entre elementos diferenciados. Mediante la tensión que sostiene la frase, el activista propone una apertura y una negociación de sentidos. ¿En qué consistía este gesto político? Para revisar este punto, convendría recuperar algunas discusiones sobre los estudios de la memoria.

Myrian Sepúlveda dos Santos afirma que las reflexiones sobre la memoria han sido valiosas para las Ciencias Sociales. La autora pone el acento en el enfoque colectivo. Apunta que “la gran contribución que estos abordajes trajeron a los estudios sobre la memoria fue el corte radical con dos ideas básicas anteriormente relacionadas: la de que la memoria sería estrictamente subjetiva y la relacionada a un pasado comprendido en cuanto a esencia u origen”.<sup>133</sup> Al descartar el lugar personal de la memoria o el sitio fijo identitario, estas posturas ubican la construcción del pasado en un campo en disputa, en el

---

<sup>133</sup> Sepúlveda dos Santos, Myrian. *Memória Coletiva e Teoria Social*. Sao Paulo: Annablume, 2003. p 71.

cual las narrativas, lejos de pertenecer, son creadas, y recreadas. Es decir, la memoria y sus narrativas se vinculan a estructuras y prácticas del presente. Señalar esto será de suma importancia para pensar la intervención de los pixadores en una trama donde identidades, memorias y prácticas comunitarias actuales resurgen en un tiempo crítico.

El tiempo escritural del pixo se da en los límites de la autoría moderna. Si bien muchos llevan la marca del grupo y del autor, existen otros que plantean un momento enunciativo colectivo. La frase “Abaixa a ditadura” no tiene deípticos, no cuenta con señales contextuales que ubiquen autoría, tiempo o espacio. Tampoco es una marca destinada a un interlocutor exclusivo con capacidad única de acceder al significado. En este caso, el pixo se abre a una comunidad de lectores más amplia. La falta de firma provoca un enfoque sobre los elementos del contenido. Como si el pixo se hubiera vuelto visible para entablar una confrontación dialógica extendida. “Abaixa a ditadura” funciona como cita, remite a otra frase escrita durante los años totalitarios y a sus rasgos traumáticos. Pero el señalamiento descontextualizado, montado en otro espacio, post-producido en la bienal disloca a la vez que convoca al mismo trauma. ¿Qué es esta ambivalencia semántica en el trazo?

Los espacios que el estado “venera”, a los que le rinde culto y de los cuales produce narrativas de identidad, de pertenencia a una misma historia, a un mismo origen o linaje, no están desligados ni de una temporalidad ni de una espacialidad. Tiempo y espacio no están disociados, mucho menos podríamos pensarlos como construcciones monolíticas. Hemos señalado que son el resultado de prácticas significantes. Recordar no es más que hacerlo en un espacio determinado. El tiempo, en todo caso –como afirmó Gastón Bachelard<sup>134</sup>– es una dimensión del espacio. Consideramos que el pixo no sólo acciona sobre lugares destinados a la producción de imágenes, sino que plantea también confrontaciones en las mismas narrativas históricas que dan forma a esos espacios.

Más allá de las complejidades del tema patrimonial<sup>135</sup>, quisiéramos rescatar la idea de que una nación aplica regímenes especiales de memoria a ciertos objetos convirtiéndolos

---

<sup>134</sup> En Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975. Citado en Sepúlveda dos Santos, Myriam. *Memória Coletiva e Teoria Social*. Sao Paulo: Annablume, 2003. p 28.

<sup>135</sup> Nos hemos referido a estas problemáticas vinculadas al tema patrimonial en el capítulo 1 de esta tesis. Valdría la pena recordar que “lo patrimonial implica la regulación de los usos de la memoria. Mediante la figura legal se logra resaltar un espacio excepcional de la trama nacional”, p. 26. No obstante, esta trama propuesta por la nación no invalida formulaciones y reformulaciones colectivas. En todo caso, la trama

en una representación metonímica. A partir de esta idea podríamos entender las palabras de Ivo Mesquita cuando afirma que la bienal es la imagen de la ciudad o del país. De esta forma, Caroline Pivetta, la pixadora detenida 54 días, no sólo atacó el centro del arte paulista: intervino directamente sobre el objeto que contribuye a la historicidad y espacialidad de la nación.

Hemos planteado en este primer apartado los debates que se dieron como consecuencia de la intervención de los activistas al centro universitario, a la galería Choque Cultural y a la bienal. En el próximo punto expondremos algunos aspectos vinculados al campo cultural y a las instituciones que permitieron el nacimiento de la Bienal de São Paulo. Estas genealogías nos permitirán establecer anudamientos entre campo artístico, archivo, dictadura y polisemia.

Nos hemos propuesto construir una narrativa alterna que dé cuenta de los hechos ocurridos durante el año 2008. Lo hicimos recogiendo las declaraciones de algunos de sus protagonistas, cruzándolas con reflexiones sobre la memoria y los espacios destinados a la construcción de la imagen. Nos importó, fundamentalmente, señalar la posición agonística del pixo en un terreno nuevo, inédito. Subrayamos el sitio discursivo al que son arrojados estos ejercicios por parte de los organizadores de la bienal, un lugar de amenaza nacional y terror: el evento planteó una escucha mediante la metáfora del vacío, pero esa escucha nunca imaginó un hablante como el pixo, ni siquiera imaginó que éste hablara en esos contextos. Pero el pixo habla en la medida en que su voz enuncia algo vinculado a lo común. Sólo en ese momento, en el momento de la evocación colectiva, la voz, el trazo solitario de la periferia se vuelve política. Coincidimos en que los activistas confrontaron los espacios, pero también las narrativas históricas que les dieron forma. Para lograr una aproximación a lo que el signo callejero provoca en estos salones pedagógicos necesitaremos de una complejidad que anude aspectos de la literatura nacional que construyó ese espacio intervenido en el año 2008.

## **2.2. La pedagogía del presente**

---

patrimonial y las memorias de las comunidades se enlazan, muchas veces, en un tiempo político de reconocimiento parcial o ambivalencia disyuntiva.

La disputa por una representación moderna de la ciudad de São Paulo vivió un momento clave con la inauguración de la bienal de arte, en 1951. El ámbito sirvió para atraer nuevas inversiones y promocionar proyectos nacionales, además de convertirse en una importante plataforma pedagógica. En sus primeros años, la exposición contribuyó a crear una imagen de ciudad en el mercado artístico internacional. Cumplía una doble función: por un lado, convertirse en educadora de la nueva clase burguesa paulista, por el otro, insertarse en una discusión estética europea introduciendo rasgos propios del arte brasileño vanguardista, una antropofagia que pudiera delinear la síntesis problemática entre ambas tradiciones.

Su organización tuvo etapas fundamentales: la ideada bajo el influjo del MAM (Museo de Arte Moderno de São Paulo) y la conducida por la nueva Fundación Bienal de São Paulo. La primera exposición presentó cientos de artistas representantes de 23 países. El evento quería emular la bienal más famosa, inaugurada en Venecia a fines del siglo XIX. El escenario de la cuarta edición, en 1957, fue el moderno pabellón Ciccillo Matarazzo, diseñado por los arquitectos Oscar Niemeyer y Hélio Uchôa. En su texto “El desafío bienal de inventar la educación a través del arte”, Verena C. Pereira y José E. Ribeiro de Paiva exponen las apuestas de esta nueva empresa y sus relaciones económicas: “Tanto el MASP como el MAM servían al proyecto de elite y de ciertos empresarios paulistanos de crear en São Paulo un polo cultural de referencia mundial y contribuir para la internacionalización o exportación del arte brasileño”<sup>136</sup>.

Las marcas transgresoras y revolucionarias de estos años resultan innegables: la construcción a base de bloques de hormigón, la arquitectura abierta de grandes ventanales para el aprovechamiento de la luz, los muebles de líneas simples, la falta de ornamentación. Estos detalles rescataban la utopía planteada por Le Corbusier de pensar las edificaciones como “máquinas de habitar” y a la arquitectura como un saber social y racional abierto a los nuevos desafíos de la ciudad. La obra de la arquitecta Lina Bo Bardi

---

<sup>136</sup> Verena Carla Pereira y José Eduardo Ribeiro de Paiva. “O Desafio Bienal de Inventar a Educação Através da Arte”. Trabalho apresentado no DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013, p 2. <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0980-1.pdf>. Consultado el 22 de mayo de 2018.

es un claro ejemplo de esto. Su planeación más conocida, el MASP, se alza en la Avenida Paulista como una caja de vidrio flotante abierta al paseante de la metrópoli. A partir de su creación, el antiguo espacio destinado al arte contemplativo se convirtió en una experiencia protagonizada por el visitante.

El edificio fue innovador en su forma de presentar las piezas, borrando los límites entre espectador, obra, ciudad. Las pinturas fueron descolgadas de la pared y dispuestas en el centro, asemejando un bosque por el cual el público construía sus propios recorridos, perdiéndose entre los trabajos. Las imágenes del acervo eran sostenidas en el centro de la sala por una plancha de vidrio y una base de hormigón. De esta forma el MASP hablaba del arte, pero también de jerarquías y linealidades, de un punto de vista y de una nueva lógica pedagógica de la imagen que, sin abandonar un diálogo directo con la modernidad europea, se disponía a dibujar sus propios mapas.



Figura 14. Primera Bienal de São Paulo.

El imperativo de la institución consistió en proponer una destrucción de los cimientos y un cambio de perspectiva. El proyecto cargó con la ambigüedad propia del planteamiento moderno: por un lado, el de un pensamiento utópico, futurista, que miraba hacia el porvenir; por otro, el de una profunda melancolía materializada en la figura de la ruina, de la destrucción, de la violencia de lo que irrumpe. Al erigirse como el mayor museo de arte contemporáneo de Latinoamérica, el MASP tuvo que replantear el lugar de enunciación desde donde leer el arte clásico europeo y conectarlo con la ciudad y sus demandas pedagógicas para producir una dislocación en la tradición directa, sin complejidades, que se había mostrado hasta el momento en el continente. Lo moderno, en este caso, consistía en recuperar tradiciones dispersas y disponerlas bajo la misma

plancha de hormigón, detrás del ventanal que da a la avenida central, para explorar otra perspectiva de lo público, provocando relaciones entre interior y exterior, arte y diseño, estética y uso social.

El anudamiento entre democracia racial, elite económica y el nuevo campo del arte es complejo, abierto, muchas veces contradictorio. La mancuerna se dio en ese espacio político novedoso en el cual las instituciones artísticas y la estética constructivista produjeron un discurso tecnológico identificado con el arte y el diseño. Es decir, la educación estética, y fundamentalmente el desarrollo del arte, eran ideados, ya no sólo como marca distintiva de clase, sino como un cohesionador del progreso de la ciudad industrializada. Edward W. Said apunta que la comprensión de la durabilidad de un sistema hegemónico, “como la propia cultura”, implica rastrear las características productivas de un estado de las cosas y no sólo las inhibidoras<sup>137</sup>. Las fuerzas modernas eran pensadas también como imaginativas, creativas, y a la vez predictivas de un futuro ideado en los márgenes de las antiguas metrópolis europeas. Según María Amelia Bulhões, “el arte era visto en módulos publicitarios como un signo de la modernidad que las elites implantaron desde 1950, con el fortalecimiento de un parque industrial de bienes de consumo durables”<sup>138</sup>.

La construcción de una legitimación estética de la clase empresaria paulista se dio por medio del mecenazgo, del patrocinio, la donación. Durante la antigüedad y el Renacimiento, el financista de una pintura aparecía en las obras bajo la figura del “retrato de donante”. Eran imágenes de los mecenas o de sus familias incluidas en el cuadro. La financiación era valorada apareciendo en la imagen del artista, formando parte de una narrativa estética, pero también dentro de una continuidad histórica y económica. Incluir a la familia o al donante dentro de una genealogía del arte era inmortalizar un acceso a la imagen muchas veces sacra, expuesta en sitios de culto y veneración iconográficos. La conexión legitimadora se daba en ese lugar donde el retrato, el rasgo visible de la sangre y el apellido de una casa, coexistían con las características eternas, de perdurabilidad que poseía la obra de un autor con exposición y reconocimiento. La exhibición y la

---

<sup>137</sup> Said, Edward W. *Orientalismo*. México: Mondadori, 2009. p. 37.

<sup>138</sup> Bulhões, María Amelia (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 24.



publicidad eran el resultado de la inversión y la garantía de un cierto capital simbólico.

La modernidad brasileña surge como reacción a la hegemonía elitista, de características coloniales, de las oligarquías cafetaleras. Pero a la vez que quiebra una voz única, posibilita, por otro lado, la continuidad de gestores y donantes de una pedagogía de la imagen. La figura del financista desapareció del cuadro hasta quedar reducida a la cédula museográfica. En este dispositivo, el visitante puede ver las dimensiones de la obra, el año de ejecución, así como la técnica utilizada. En uno de los puntos aparece el apellido del donante. El linaje entra a un espacio todavía sacro y se inserta en una narrativa moderna que lo incluye como gestor de la ciudad. Pero no sólo eso. El donante también construye su propia historia allegada a un legado que lo conecta con la tradición europea. Las familias empresarias paulistas, muchas de ellas migrantes sin alcurnia, accedían mediante la donación a un pasado revalorizado. Por medio de este mecanismo – reiterado durante la historia de la conformación de las naciones latinoamericanas– la economía y la estética dieron paso a las instituciones pedagógicas más fuertes de São Paulo<sup>139</sup>. La misma Bo Bardi explica que, a diferencia de la idea de conservación, que formó parte de los criterios de los antiguos museos de principios del siglo XIX, el desafío de los nuevos espacios del arte incluía la educación como un aspecto trascendental. El motivo de este cambio fue la gran cantidad de ciudadanos que ingresaban al debate y consumo estéticos. “Es en ese nuevo sentido social que se constituyó el Museo de Arte de São Paulo, que se dirige especialmente a la masa no informada ni intelectual, ni preparada”.<sup>140</sup>

El motivo de señalar la huella de los donantes en la construcción de la identidad nacional no es menor: consideramos que la hegemonía cultural paulista ha dejado también una continuidad identitaria en estos artefactos exhibitorios. ¿Qué es, en

---

<sup>139</sup> María Amalia García, en su artículo “Entre la Argentina y Brasil”, señala algunos aspectos fundamentales de esta relación entre la industria, las organizaciones de empresas y el arte naciente. Según la autora, la finalidad era la proyección de una economía emergente en el concierto internacional a través de una ciudad devenida artística. Con este plan cultural la nueva oligarquía empresarial solucionaba varias cuestiones: por un lado, era una salida a la tensión entre los movimientos populares y el arte moderno, abriendo los horizontes de una geografía nacional; por otro, reafirmaban la política de “boa vizinhança” que tuvo Brasil con Estados Unidos. Esta última iniciativa se convirtió en una gran influencia para la conformación artística del país sudamericano. En Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura. *Arte de posguerra*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 139.

<sup>140</sup> Bo Bardi, Lina. “O Museu de Arte de São Paulo- Função social dos museus” *Boletim do museu de arte de São Paulo*, 2016. Num. 6. p. 12.

definitiva, dejar un nombre, firmar un espacio valuado de la ciudad? Jacques Derrida ha trabajado este punto<sup>141</sup>. Para él, en la firma conviven la capacidad de anclar y repetir, de marcar y perpetuar. Mediante el apellido, la burguesía paulista satisfizo una marca de identidad y una marcación de territorio que se extendió a toda una red pedagógica y estética de la ciudad. A la vez, la firma, el apellido del donante, funciona como una huella performativa de realidad, en la cual la precisión del rastro comienza a proyectar jerarquías nominales sobre el territorio<sup>142</sup>.

Homi K. Bhabha, en su texto “Signos tomados como prodigios” examina cuestiones vinculadas a la autoridad y ambivalencia a partir del estudio del libro inglés en la India colonial. Si bien los puntos tratados en el ensayo exceden nuestro tema, nos interesaría detenernos en las relaciones que el autor hace entre orden y especificidad del signo. Según Bhabha existe una confrontación entre el secreto, el signo encriptado o las escrituras misteriosas y la “lucidez” estatal. Lo transparente alcanzaría un estatus de autoridad. La nitidez del signo lograría una especie de “efecto de finalización” en los objetos, sin atribución a un sujeto. De esta forma, “la transparencia [se convierte en] la acción de la distribución y arreglo de espacios, posiciones, conocimientos diferenciales”<sup>143</sup>.

Consideramos que las instituciones pedagógicas han contribuido en estos procesos de transparencia, territorialización y jerarquización de los saberes estéticos. Pensamos, por otro lado, que estos desarrollos no han sido ajenos a la clasificación racial de los habitantes de la ciudad. Si bien existió una voluntad de educar a las clases medias, ésta siempre estuvo sustentada en un bagaje europeizante. Los que poseían el privilegio social, poseían la superioridad epistémica y “sensible” de interpretar una ciudad. Este

---

<sup>141</sup> Podemos encontrar esta discusión en el texto “Firma, acontecimiento, contexto”. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971). [https://www.dooos.org/articulos/textos/derrida\\_firma.pdf](https://www.dooos.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf). Consultado el 26 de junio de 2018.

<sup>142</sup> Desde los estudios culturales se han desarrollado relaciones fundantes entre nación y novela moderna. Consideramos que estos rastros nominales de la burguesía paulista se inscriben en lo que Arjun Appadurai ha denominado como “formas”. Para el autor, las formas son una familia de fenómenos que producen un grado de significación en la comunidad. El autor señala que estas “formas”, estos géneros o estructuras significantes estarían habitadas por voces. Ahora bien, lo que nos interesa remarcar en esta nota al pie es cómo se relacionan estas marcas con la geografía de una ciudad. Según el antropólogo, las “formas circulan recorriendo distintas trayectorias, generan interpretaciones diversas y producen geografías diferentes y desaparejas”. Appadurai, Arjun. “Cómo las historias construyen geografías”. *El futuro como hecho cultural*. Buenos Aires: FCE, 2015. p. 99.

<sup>143</sup> Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. p. 138.

pensamiento moderno se convertiría en el válido. Aquí no pretendemos afirmar que ciertas “tradiciones” alternas, como las afrobrasileñas y sus derivados o mixturas en el funk brasileño, el arte callejero o el *Wild Style* hayan sido excluidas de una identidad mestiza. Lo que señalamos es que estos esfuerzos se dieron siempre bajo la tutela, la lectura y traducción de un conocimiento estético validado en la tradición universalista europea. La consecuencia fue que otras experiencias de conocimiento –entre ellas, la artística– se volvieron incomprensibles para el campo formado. De esta manera, el racismo se complejizó: no sólo era aquel que negaba el acceso a bienes simbólicos modernos a una mayoría, sino también el que legitimaba espacios, tiempos y modos de vivir el arte.

La discusión entre arte realista y abstraccionismo fue protagonista de este entramado pedagógico moderno surgido como motor del proyecto nacional. A partir de ella podemos delimitar un espacio en tensión en el cual el estado pretendió implementar, mediante la institucionalización, un plan pedagógico que tuviera como objetivo la clasificación y la transmisión de instrumentos estéticos. El arte figurativo se había convertido en una herramienta idónea para el aprendizaje de las nuevas clases medias que ingresaban a un mercado laboral, de consumo y al de la educación superior. El realismo era el fiel reflejo de la sociedad. No obstante, en las instituciones comenzaron a convivir opiniones diversas: por un lado, las directrices que insistían en la educación figurativa mediante la cual la sociedad moderna paulista derrotaría el atraso tan temido; por el otro, una ola de críticos y artistas que veían en el abstraccionismo una reivindicación de la libertad del hombre y de un orden individual e interior. Esta última corriente terminó siendo identificada con la contemporaneidad y así legitimada.<sup>144</sup> Las bienales sirvieron para subrayar el cambio, aunque la tensión entre la pedagogía estatal y las vanguardias

---

<sup>144</sup> Esta discusión es amplia e inaugura toda una nueva etapa del arte en Brasil. El abstraccionismo, la neovanguardia, el neoconcretismo o el conceptualismo produjeron crisis en el campo artístico, en la idea del desarrollo como motor de futuro en la región y un quiebre en el sistema representacional. Si intentáramos relacionar arte y desarrollo, diríamos que el desajuste se da en el mismo objeto, en la misma materialidad como soporte productivo. En palabras de Artur Freitas, la crisis del objeto “convirtió los juicios estéticos en políticos”. En Freitas, Artur. *Arte de Guerrilha. Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. p. 47. Los artistas inscriptos en estos movimientos criticaron las políticas de dependencia y el desarrollismo de Brasil. Pero lo hicieron desde un lugar de “desmaterialización” y “colectivización” de las prácticas. Así, por ejemplo, uno de los más influyentes de la época, Hélio Oiticica, llamaba a una “nueva era”. La del “antiarte”. “Es la era de la participación popular masiva en el campo de la creación”. En Oiticica, Hélio. *Materialismos*. Buenos Aires: Manantial, 2013. p. 36.

nacientes en la ciudad continuó<sup>145</sup>. Esta compleja discusión podría ser equiparada a un ordenamiento que se repite en nuestros días: el que enfrenta a las empresas privadas, generalmente encargadas de la difusión de arte moderno y vanguardista, con las estatales enfocadas al patrimonio cultural y a “resguardar” las narrativas vinculadas con la tradición.

El Concretismo brasileño fue un movimiento estético-político fuertemente influenciado por los nuevos aires democráticos que potenció el fin de la segunda guerra mundial. El impulso consolidó una imaginación estructurada, geométrica, objetual, desarrollista, de los posibles alcances de la nación y sus construcciones. El optimismo de los años cincuenta –los llamados “años dorados”– coincidieron con construcciones monumentales como la ciudad de Brasilia. Era la modernidad que parecía haberse hecho de todo el tiempo, de todas las narraciones que atravesaban al país, en función de alcanzar las metas de futuro y progreso.

Existe una fotografía tomada durante la inauguración del Parque Ibirapuera, alrededor del año 1954. En ella se ven a una mujer y a un niño que caminan de la mano hacia una de las construcciones de Niemeyer, como si una nave espacial hubiera caído en un cafetal.

---

<sup>145</sup> Esta disputa que entabla el abstraccionismo como pivote de un proyecto modernizador en Sudamérica la podemos seguir en el excelente trabajo de García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: SXXI, 2011.



Figura 15. Inauguración del Parque Ibirapuera.

Es una antigua imagen del futuro que encierra las contradicciones de una época: la belleza de las formas geométricas, el caminar hacia el progreso, los cuerpos que se unen a la estructura; pero también percibimos una profunda melancolía encarnada en la metáfora de lo que no retorna, en una linealidad inevitable que se transforma, a la vez, en un tiempo generador, violento y destructor.

El aliento que ponía al objeto a la materialidad como punto de partida de una territorialidad homogeneizadora de “lo propio”, hasta confundir pertenencia y objeto, geometría e identificación, se vio interpelado por artistas e intelectuales que intentaron desmarcar la imposición concreta mediante una tangibilidad imprevisible: el cuerpo como espacio de expresión, como el territorio de la anacronía, deseo y finitud, pero también de la multiplicidad. Como afirma Gonzalo Aguilar, es un momento ético en el cual “la invención ya no es un estado del arte, pero sí de la vida”.<sup>146</sup> El proceso de autonomía – propio del modernismo concretista– es reemplazado por la emergencia de un arte que procura pensar y reconfigurar lo político desde intervenciones en el espacio público y en trabajos con la colectividad. El giro neoconcretista de los años sesenta permite eso: pensar un límite de las formas materiales y racionales de una narrativa nacional, señalando al cuerpo como materia disonante en el concierto desarrollista.

---

<sup>146</sup> Aguilar, Gonzalo. *Hélio Oiticica. A asa branca do êxtase*. Río de Janeiro: Anfiteatro, 2015. p. 13.

Los trabajos que artistas como Hélio Oiticica comienzan a desarrollar interpelan las formas de representación de lo nacional, las profundas deudas de la democracia racial y su proyecto modernizador. Son performances o instalaciones que intervienen dematerializando, cortando, atomizando una organización o sistema. Esta fragmentación era acompañada de gestos fortuitos, imprevistos, de una materialidad viva, de bailes o puestas en escena, de reuniones o recorridos por paisajes inestables, develando otras sensibilidades, otras formas de habitar, diferencias y heterogeneidades que escapaban a las determinaciones materialistas.

Aquí vemos otra democracia enfrentada a la totalitaria de la modernidad. En esa mirada, que comenzaba a relacionar palabras como revolución, cuerpo, felicidad, se inscribirán los movimientos juveniles de los años sesenta, particularmente el movimiento tropicalista. En palabras de Gonzalo Aguilar<sup>147</sup>, el Tropicalismo intentó separarse de la impostura dogmática de izquierda tradicional y de una herencia nacional elitista, fusionando –o mejor, devorando (para utilizar la metáfora antropofágica)– lo mejor de la modernidad brasileña e internacional con las tradiciones populares. El Tropicalismo disputa los procesos de significación de lo “nuestro” poniendo en el centro de la escena temas como goce, cuerpo y raza.

Si bien estos procesos exceden nuestro trabajo, puede que veamos en este cruce dialéctico entre materialidad y corporalidad, entre modernidad totalitaria y heterogeneidades, algunas marcas genealógicas de las disputas que hoy devuelve el pìxo. No solamente porque éste se remonte al quiebre de los sesenta (el inicio del graffiti; la aparición de una nueva expresión en las calles; la irrupción de los movimientos libertarios negros; el rechazo a una tradición), sino porque consideramos que estas confrontaciones no han dejado de exhibir sus bases, sus fuertes herencias discursivas trasladadas a la actual concepción de ciudad. En todo caso, convendría entender a estos movimientos y etapas como sedimentaciones, como asientos de un conflicto presente, y no como procesos planteados en secuencia por la Historia estética de la nación. Entendemos a la ciudad y sus discursos como un palimpsesto<sup>148</sup> donde las emergencias

---

<sup>147</sup> *Íbid*, 20.

<sup>148</sup> Con la metáfora del palimpsesto intentamos aproximarnos a un “tipo de identidad que desafía tanto nuestra percepción adulta como nuestros cuadros de racionalidad, y que se asemeja a ese texto en que un

de las paredes de hoy remarcan o tachan, dialogan de forma directa o diferida con restos de aquella disputa. Muros, ciudad de la economía intangible, cuerpos racializados, dislocados del tiempo y espacio normado, testifican la todavía conflictiva convergencia.

Estas observaciones sobre la legitimación y consolidación de un campo artístico, pedagógico y económico, señalan un proceso de construcción de sentido vinculado con la importancia del “tiempo presente” como hacedor de una verdad innegable de la modernidad, a la vez que la impostura totalizadora de las fuerzas futuras en la construcción de la nación. Esta “totalidad” educadora que empieza a pensar a la masa como un sujeto nacional estetizado bajo determinadas normas, establece también los mecanismos que producen diferenciaciones o procesos identitarios a partir de la regulación de un poder cultural y democrático. Si bien la bienal o el MASP han desafiado un ordenamiento de la exhibición y han planteado una perspectiva novedosa desde Latinoamérica, las poblaciones sujetas a ser guiadas en este proceso o los especialistas de los signos de la nación conservaron sus espacios. Mediante la educación estética –y sin negar la fuerte influencia que tuvieron las ciencias sociales en el viraje– la cultura se erigió como un regulador que sobrepasó cuestiones históricas o políticas. Es lo que el pensador Paul Gilroy ha denominado como “los argumentos culturalistas del nuevo racismo”<sup>149</sup>: la producción de un humanismo redentor y universal que no sólo impuso la idea de cultura como signo hegemónico, sino que borró u omitió de su archivo la posibilidad de otras imágenes, otras representaciones y prácticas, las posibilidades de “anti-historias” o “políticas del pueblo”<sup>150</sup>, como afirmó Ranahit Guha.

Revisar estas cuestiones institucionales, de construcción de sentidos y narrativas hegemónicas de una elite nos posibilitan ampliar y poner en crisis el terreno que intervienen los pixadores. Como afirmamos, los activistas operan en un contexto y una narrativa, un espacio y una historia, una literatura que al clarificarse, al volverse ley, los arroja al sitio del otro amenazante. También consideramos que los pixadores actúan sobre un presente moderno que prioriza la continuidad histórica y los significados que ésta establece.

---

pasado borrado emerge tenazmente, aunque borroso, en las entrelíneas que escriben el presente”, En Martín-Barbero, Jesús. *Jóvenes entre el palimpsesto y el hipertexto*. México: Ned ediciones, 2017. p 87.

<sup>149</sup> Gilroy, Paul. *Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*. Sao Paulo: Annablume, 2007. p.

<sup>150</sup> Guha, Ranahit. *Las voces de la historia y otros escritos subalternos*. Barcelona: Crítica, 2002. p. 36.

Recordamos aquí las palabras de Ivo Mesquita cuando afirmaba que la bienal y su archivo constituían una imagen de la ciudad y del país mismo. Las contradicciones dadas entre el campo artístico y las prácticas callejeras, así como la invitación del curador para intervenir el espacio, nos plantean una serie de interrogantes y relaciones nuevas a partir de la figura de archivo.

### **2.3. Archivos para la nación**

El Museo Afro Brasil comparte el mismo espacio de la bienal, en el Parque Ibirapuera. No obstante, funciona como un archivo enfrentado, un archivo Otro. Fundado en 2004, el pabellón contiene más de cinco mil piezas de origen africano y afrobrasileño. En él podemos acceder a una experiencia visual única: vestimentas, instrumentos de trabajo o de uso doméstico, fotografías, videos, instalaciones de artistas contemporáneos. El lugar ha sido producto de grandes luchas y ha desatado (todavía lo hace) complejas controversias vinculadas al archivo y su exhibición, a la participación activa de las comunidades en el espacio, a la relevancia política de estos objetos visuales en la actualidad paulista. Uno de los debates más interesantes que se han dado está relacionado con la elección de los objetos a exhibir. Si las imágenes seriadas, historizadas, textualizadas mediante cédulas museográficas, conforman una narrativa, ¿qué tipo de literatura funda la acumulación de materiales que victimizan o que localizan en un lugar subalterno a estas comunidades? ¿Por qué no exhibir también las luchas, las imágenes de la desobediencia, los retratos de héroes? Esta discusión se ha dado (aún se da) dentro de las mismas agrupaciones que colaboran con la muestra permanente: ¿cuál es la imagen que se quiere construir del Brasil negro?

El archivo de la bienal, en cambio, lleva el nombre de su fundadora, Wanda Svevo. Desde 1954 alberga una de las memorias más importantes sobre arte contemporáneo y fungió como herramienta clave para la organización de bienales en todo el mundo. El registro es hoy parte constitutiva de la institución, además de ser una herramienta clave en la educación artística de la ciudad. Cuenta “con más de un millón de documentos en torno a las realizaciones de las Bienales de São Paulo y sus desdoblamientos en la historia del arte”. Según la institución, “el Archivo Wanda Svevo es uno de los más



importantes repositorios documentales sobre la producción moderna y contemporánea en América Latina”.<sup>151</sup> Los documentos son clasificados y archivados. Fotografías, diapositivas, videos, testimonios, enlazan una narrativa extensiva de la ciudad y su relación con el continente y el mundo. El archivo, a la vez, es material bibliográfico recurrente para el pensamiento y la producción crítica actual.

Convendría pensar al archivo Wanda Svevo del modo en que Michel Foucault<sup>152</sup> pensó estos sistemas: no como un conjunto de documentos o como una institución encargada de resguardar la memoria, sino como un límite legal, el umbral regulativo desde donde se construyen “las cosas dichas”. No habría, según el autor, un archivo total, un lugar único para la documentación, sino fragmentos y niveles. Foucault, al hablar de archivo, habla de regularidades, de conexiones, y no tanto de acumulación. En nuestro caso, quisiéramos pensar a ese sitio como el borde enunciativo desde donde se construye una imagen de ciudad.



Figura 16. Archivo Wanda Svevo.

<sup>151</sup> Archivo Bial: <http://www.bial.org.br/arquivo>. Consultado el 25 de agosto de 2018.

<sup>152</sup> Si bien Michel Foucault ha trabajado este tema en varios de sus libros, podríamos señalar dos: Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: SXXI, 2005. y Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: SXXI, 2002.

El archivo no se reduce a la letra o imagen, al testimonio legitimador o al espacio de resguardo: implica una compleja red de signos que exceden la protección física y a la bienal como soporte. El archivo Wanda Svevo como patrimonio, como memoria estética de la ciudad, es el memorial de una ciudad pujante, de una metrópoli vanguardista, del concretismo, de la antropofagia modernista. Pero también fue delineándose como un arcón desde donde el estado y su estética obtuvieron recursos para conservar, proteger y narrar identidades nacionales vinculadas con la modernidad. El archivo como “consignador” es generador de signos, compone sus diferencias, clasificaciones, narrativas. Entendemos a este ordenamiento como uno sin fisuras, sin discontinuidades ni elementos distorsionadores, una singularidad que determina la “verdad” y la diferencia<sup>153</sup>.

Anna Maria Guasch, en su artículo “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”<sup>154</sup>, se acerca a estas problemáticas entre el archivo institucional y el archivo que se genera desde el arte. La autora argumenta que en la génesis de una acción artística existe la voluntad de vencer al olvido posicionándose críticamente frente a un pasado. “Pero en ningún caso –afirma– se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable”.<sup>155</sup> Vemos en este punto algunas maneras de trabajar el archivo: la institucional, que elabora una linealidad, un “todo moderno”, una continuidad armada a partir de fechas, años, números de eventos, participantes, y otra u otras relacionadas con la saturación criptográfica de los tags ilegales y su resistencia al encuadre. Hay aquí dos ideas confrontadas de archivo: la de resguardo y sitio definido para la construcción memorística y pedagógica de la ciudad; la de un archivo “deseante” que pondría en crisis el primero. Intentaremos reflexionar sobre el segundo.

En su texto “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, Diana Taylor intensifica las relaciones entre performance y memoria:

---

<sup>153</sup> Jacques Derrida dirá que la “consignación va siempre acompañada de esta presión excesiva (impresión, supresión, represión) de la cual la represión y la supresión son cuando menos figuras suyas”. En *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997. p. 85.

<sup>154</sup> Guasch, Anna Maria. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia*, número 5, 2005, pp. 157-183. <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>. Consultado el 20 de junio de 2018.

<sup>155</sup> *Ibid*, 158.

Performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado. Las imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico. Actúan en la transmisión de una memoria social, extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un 'archivo' colectivo.<sup>156</sup>

¿Cuáles serían esas imágenes comunes en la pixação que recurrirían a una memoria social? No sólo el trazo funge como imagen. Ésta también se construye a partir de una “invasión” de la “zona de prohibición” del imaginario nacional. No recurriendo a la continuidad narrativa de la ciudad, sino a la marca que “tacha”, que interviene, que realiza un montaje diferente del espacio construido.

El trauma histórico de las comunidades desoídas no aparecería tanto en el trazo disidente, como en hacer aparecer una ciudad extendida. La escritura dislocada, repetitiva, retoma la ciudad, reitera su imagen, creando archivos vivos, marcados por el drama, la crisis, el deseo y la memoria. Pero estos archivos convendría entenderlos como no institucionales, discontinuos, con características escriturales, en algunos casos, o con una cierta oralidad en el trazo, en otros; archivos corporales que rebasan un proceso moderno de clasificación, de numeración o acomodamiento, agregándole desorden al discurso normado. En estos archivos que describimos, la memoria convive con el deseo y la imaginación. Arjun Appadurai ha puesto el acento en este punto resaltando un archivo con capacidades de volverse motor de aspiración. Para el autor, el trabajo imaginativo no debe ser privilegio exclusivo de las elites<sup>157</sup>. Aquellos artefactos conformarían una red imaginativa deseante que produciría los recuerdos, en lugar de recibirlos recurriendo a una escritura fija, al arcón o a la memoria oficial.

Hemos intentado plantear las problemáticas de un archivo para pensar cuáles serían las limitaciones y grandes desafíos a los que se enfrentaría un artefacto constructor de memoria que se sueña representativo de toda una ciudad y un país, como pretendió la organización de la bienal de 2008. En el próximo apartado buscaremos pensar el quiebre

---

<sup>156</sup> Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. *Revista Latinoamericana Teatro al sur*, No. 15. Año 2000. p. 33-40. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>. Consultado el 11 de junio de 2018.

<sup>157</sup> Appadurai, Arjun. “Archive and aspiration”. <https://es.scribd.com/document/54640624/Appadurai-Archive-and-Aspiration>. p. 20. Revisado el 11 de junio de 2018.

institucional democrático y la continuidad de la dictadura como traumas y crisis de representación.

#### **2.4. Un quiebre y una continuidad**

Ahora bien, ¿qué sucedió con la promesa emancipadora del modernismo? ¿Cuáles fueron las marcas, los rasgos que hicieron de la idea de futuro, de progreso y desarrollo el advenimiento de las peores calamidades para la sociedad brasileña, fundamentalmente para las clases pobres que se fueron asentando en los márgenes de la ciudad de São Paulo?

A partir de los primeros años de la década del sesenta, la mancuerna entre el proyecto nacional y de industrialización entra en una profunda contradicción política y económica. El encuadre de masificación pedagógica se transforma en empobrecimiento, vigilancia y persecución hacia una parte de la población paulista. Como afirma María Arminda Do Nascimento Arruda, “el golpe político de 1964 y el consecuente endurecimiento del régimen en 1968 fueron las más flagrantes manifestaciones de los límites de nuestra modernidad lacerada”<sup>158</sup>. Según la autora, retomando a la vez a Florestan Fernandez, la dictadura ponía en suspensión cualquier posibilidad de continuidad civilizatoria moderna. El autoritarismo de los primeros años convivió, paradójicamente, con una relativa hegemonía cultural progresista. Lo que nos interesa resaltar es que si bien el régimen apostó por la modernización capitalista del país, no hubo lugar para avances sociales y culturales. Como afirma Christopher Dunn, “el régimen abandonó la doctrina de desarrollo y adoptó un programa de modernización conservadora, que privilegiaba la concentración del capital y los avances tecnológicos”.<sup>159</sup>

La inmediata persecución a artistas, que optaron por criticar el proyecto, fue crucial para desarticular un proceso democratizador. No obstante, el mayor evento de arte nacional continuó. En 1969 se realizó la “Bienal do Boicote” en la cual artistas provenientes de diversos países decidieron desobedecer a la organización y no participar del encuentro como protesta contra el régimen dictatorial.

---

<sup>158</sup> Do Nascimento Arruda, Maria Arminda. *Metrópole e Cultura*. São Paulo: USP, 2015. p. 20.

<sup>159</sup> Dunn, Christopher. *Brutalidade Jardim*. São Paulo: UNESP, 2009. p 66.



Figura 17. Cartel en rechazo a la Bienal de São Paulo del año 1969.

Fue en este entramado de censura y desarrollo tecnológico donde las escrituras callejeras comenzaron a aparecer haciéndose de lugares negados, gestando redes ilegales en el espacio regulado, produciendo tensiones narrativas en los muros.

La frase que la comunidad artística vio en las paredes de la bienal intervenida en 2008 por los pixadores, como ya deslizamos al principio de este capítulo, puede que haya recordado otra durante los años de autoritarismo. La pintada decía “abajo la dictadura” y quedó marcada en una conocida fotografía. En la imagen, un hombre extiende su brazo finalizando el trazo. Otros cuatro o cinco observan a un costado. Es una comunidad amplificando una demanda, y a la vez es la calle como texto, como espacio de semiosis y comunicación. Pero esta fotografía tiene diferencias profundas con la de la bienal: los

protagonistas aparecen en la escena; la mayoría son blancos, hombres, quizá profesores, alumnos, trabajadores.



Figura 18. (1968) Pintada durante la dictadura.

La frase que recorre ambas imágenes resurge en la historia brasileña como un tiempo crítico. La comparación es anacrónica, pero el anacronismo, la superposición de tiempos nos posibilita un resto, una reflexión política. La confrontación de esta fotografía de la dictadura y la intervención de los pixadores permite un contratiempo problemático. ¿De qué forma vuelve el significante dictadura a la bienal? Si hubo un quiebre dictatorial, ¿qué tipo de continuidades plantea el pixin?<sup>160</sup>.

Se dijo que la frase es una que vuelve, que “arde” en un pasado-presente incómodo. ¿Qué sucede aquí? En primer lugar, el pixin activa un corrimiento del uso común del término *dictadura*; lo somete a otro contexto. Si *dictadura* encierra sentidos relacionados con militares, armas, autoritarismo o desapariciones, la dictadura que aparece en la bienal es, en un primer momento, “secretada” y discordante. Hay una operación compleja entre significante y significado. Si se quiere, una separación, un quiebre en la usual utilización

<sup>160</sup> Homi K. Bhabha afirma que estas memorias comunitarias exceden el suceso histórico. Para el autor “la memoria cultural es sólo en parte un espejo, rajado y sucio, que arroja luz sobre las zonas oscuras del presente; despierta a un testigo aquí, descubre un hecho escondido allá, y así nos pone cara a cara con esa temporalidad angustiante e imposible, el pasado-presente”. En *Nuevas minorías*. México: SXXI, 2013, p. 56.

del término. Ernesto Laclau, a partir de las ideas de Jacques Lacan, particularmente de la categoría *point de capiton*, trabajó el concepto de significante vacío. De acuerdo al autor, hay en estas operaciones una suspensión de la significancia cerrada que abre espacios de crisis, antagónicos. Es la potencia del signo que adquiere las capacidades de travestirse. O recogiendo las palabras del psicoanalista francés, “[...] mientras más no significa nada, más indestructible es el significante”.<sup>161</sup> Veamos esto.

En *Emancipación y diferencia*, y luego más detalladamente en *La razón populista*<sup>162</sup>, Laclau ingresa a la ciencia política el concepto de significante vacío para comprender la condensación y desplazamiento del signo, y cómo éste es construido y resemantizado a partir del contexto histórico y de un complejo “[...] proceso de significación interno”<sup>163</sup>. Una cadena significativa es, en el lenguaje, una cadena diferencial: existe algo en cuanto es diferente a lo otro; algo existe en cuanto algo es excluido. La totalidad de un significante, como *dictadura*, por ejemplo, es fallida, porque hay algo del afuera del signo que en su diferencia da forma, por oposición, a lo que *dictadura* es. Ahora bien, según Laclau, los significantes vacíos son interpelados en sus mismas fronteras inestables. Y son esas fronteras, diferentes al sistema, las que amenazan la centralidad del signo. Por otro lado, dentro del sistema significativo existen una serie de equivalencias ya citadas con anterioridad: militares, armas, autoritarismo o desapariciones, que si bien son significantes diferenciados, forman parte de un mismo universo semántico. Esta cadena constituye la identidad histórica, siempre fallida de *dictadura*. El significante se forma como un aparente universal gracias a estas unidades de sentido. Como apunta Laclau, “[...] el horizonte totalizador posible está dado por una parcialidad”.<sup>164</sup> Entonces sería siempre una parte del todo, y no la totalidad que se muestra, que vemos o leemos, la que daría sentido a ese todo. La palabra *dictadura* encarna su significación cultural cuando la comunidad de hablantes evoca la cadena condensada en ese significante. Pero, ¿qué sucede en el caso de la bienal? Acordamos que el pexo trae el signo al evento artístico, lo vacía y asume un emborronamiento de su totalidad representativa. Para lograrlo, la escritura disidente disputa y desarticula los signos equivalentes que constituían el todo.

---

<sup>161</sup> Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 3. Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós, 2013. p. 265.

<sup>162</sup> Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

<sup>163</sup> Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Argentina: Ariel, 1996. p. 70.

<sup>164</sup> Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 149.

La dictadura artística aparece en esta llamada inédita. La reescritura y relectura falladas, incompletas, del término aparecido en la bienal, se convierten en algo que expresa, ya no aquella cadena atada al pasado inamovible e inapelable, sino la apertura a nuevas demandas mediante la reutilización y el reciclado del significante.

Las dictaduras se han caracterizado por exigir claridad en los enunciados. Marguerite Feitlowitz ha estudiado estas cuestiones. En *Un léxico del terror*, refiriéndose a la dictadura argentina, señala que el subversivo era entendido como el externo, el extraño, el extranjero, aquel que habla en otra lengua, contraria a la del “ser nacional”, y que extiende un discurso híbrido, monstruoso, más allá de un “cuerpo sano”. La autora se basa en declaraciones de dictadores como Emilio Eduardo Massera, quien de joven se acercó a la filología y supo afirmar que “las palabras infieles a su significado perturban nuestra capacidad para razonar”.<sup>165</sup> Para la voz autoritaria había una tergiversación de un origen natural y esencialista de los términos. En palabras del dictador Jorge Rafael Videla, por ejemplo, “un terrorista no es sólo alguien con un revolver o una bomba, sino también aquel que propaga ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana”.<sup>166</sup> La claridad no estaría relacionada con el entendimiento, sino con la ley. Se es claro en la medida en que se es admitido. La admisión de un código hace, en todo caso, a las posibilidades de lectura y de aceptación por parte del estado. ¿Cuáles serían las agencias de articulación que se producen en estos quiebres callejeros de un código cerrado?

En su texto *Crítica y verdad*, Roland Barthes explora las consecuencias políticas de la palabra escrita. El autor trabaja la polisemia, los desvíos y reescrituras como condición subversiva del acto escritural. “La palabra desdoblada –dice en un fragmento multicitado– es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código”.<sup>167</sup> Siguiendo al escritor francés, escribir en la calle no sólo sería ocupar un espacio o activar un llamado político, también compromete organizar de otra forma, sustituir, traducir, salirse de los márgenes para decir, para organizar el mundo (su narrativa) de manera distinta.

1989 es el año en que retorna la democracia a Brasil. Pero lo hace de la mano del tutelaje y extorsión de las fuerzas armadas. La transición impidió la revisión de las

---

<sup>165</sup> Feitlowitz, Marguerite. *Un léxico del terror*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015. p 53.

<sup>166</sup> *Ibid*, p 62.

<sup>167</sup> Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: SXXI, 2010, p.13.



violaciones a los derechos humanos. La Ley de Amnistía, aprobada por los represores en el año 1979, permitió la liberación de los presos políticos, pero también eximió de culpas a muchos militares. Se constituyó una linealidad secuencial entre los años autoritarios y la democracia facilitando la impunidad y el negacionismo. Mediante la ley, la “precisión” volvía a ordenar los signos detrás de una totalidad nacional. Pero no sólo eso. Por medio de la escritura legal se pretendió conjurar una normalización del pacto intentando anular las disputas, los antagonismos o las revisiones problemáticas de la memoria. De esta forma, las políticas del pasado, políticas discursivas inscriptas en el seno de la sociedad brasileña actual, alcanzaron un ordenamiento consensual hegemónico, totalizador, que desdibujó el sitio de la negociación y el desacuerdo.

A diferencia de los signos estipulados por el estado, consensuados en los pactos democráticos, las marcas del pixo proponen excesos y desperdicios mediante una ornamentación desbordada, por medio de una escritura que pareciera olvidar el objeto y centrarse en el puro significante o en el significado esquivo, evasivo, “parcial” en sentido psicoanalítico. No hay un encadenamiento sintagmático “comprensible”, no hay un sentido clausurado, no habría una lengua única, en el modo más tradicional y moderno de la lengua vernácula, aquella que emulaba la cultura nacional. Lo que vemos son restos, punzadas de tinta, gritos sordos, “pequeñas monstruosidades”<sup>168</sup>, violaciones de un nivel denotativo. La cadena significante que muestra el pixo deviene en vacío deseante. Pero no en uno como el que plantea la institución artística: delimitado, consensuado, previsible, sino en aquel que produce el horror en el suplemento, en la fantasmagoría de una ciudad innombrable. El horror de una ciudad otra que escribe relaciones extrañas entre arte y dictadura. Pero este síntoma se funda en una frontera de significaciones y no en una exterioridad radical.

---

<sup>168</sup> Por “pequeñas monstruosidades” nos referimos a las relaciones que ha hecho Michel Foucault entre el anormal y la ley. “El 22 de enero de 1975, durante una clase dictada en el Collège de France, Michel Foucault preguntó a su alumnado: ‘Cuando nace un monstruo de dos cuerpos, o de dos cabezas, ¿hay que darle un bautismo o dos?’ (*Los anormales* 70). El bautismo, recordemos, es un ritual de paso, una ceremonia de aceptación, de inclusión religiosa, por medio de la purificación. Pero el filósofo plantea que son ‘dos cuerpos’ o ‘dos cabezas’ en un sólo cuerpo. La paradoja del monstruo foucaultiano plantea dos problemas. El primero es el de la impureza incapaz de ser bautizada porque ataca directamente a la unidad simbólica; el segundo es el de la ambigüedad que no encaja en la ley.” En Peñoñori, Iván. *La cultura hecha pedazos*. México: UACM, 2004. Tesis de licenciatura.



Figura 19. Pixa en São Paulo.

De este modo, la pixação no será tanto una función sígnica que se activa en los márgenes como una que se despliega en el centro de la claridad permitida para desautorizar un régimen desde la superposición, el corte y montaje deficiente o el secreto comunitario de signos mixturados provenientes de la escritura informal, el significante y su repetición, la comunicación entre grupos de jóvenes, la caligrafía punk o de grupos musicales. Estas escrituras o pinturas otras no conforman un espacio externo u opuesto inapelable, sino uno antagónico que, como afirma Homi K. Bhabha, ejerce “presión, y presencia, que actúa constantemente, aunque en forma despareja, a lo largo de toda la frontera de autorización”.<sup>169</sup>

Hemos expuesto en este segundo capítulo algunas intersecciones que consideramos útiles para nuestra tesis y para plantear un desborde en las narrativas de la nación brasileña: un desborde que, como hemos deslizado en la introducción de este trabajo, hace síntoma dentro de la misma lógica totalizante. En primer lugar, volver sobre los hechos ocurridos en el año 2008 nos permitió un punto inicial, un acontecimiento significativo desde donde hacernos una serie de interrogaciones. ¿Quién hablaba? ¿Qué provocaba ese “arte secreto”, como lo llamó la pixadora Caroline Pivetta? ¿Debíamos relacionar la intervención sólo con la delincuencia o con el “terrorismo”, como intentó la curaduría o

---

<sup>169</sup> Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. p. 138.

en todo caso el ataque nos demandaba otra apertura y análisis, otras resonancias y conexiones?; en un segundo punto decidimos contrastar el ataque con los relatos que fundan las instituciones pedagógicas como el MASP o la bienal de la ciudad. Eso nos permitió ampliar nuestra lectura del pìxo, hacerla dialogar con la historia y los espacios. En este mismo punto hemos deslizado algunos aspectos que tienen que ver con la legitimación de un campo por medio del anudamiento entre modernidad europea y apellidos fundadores. Consideramos que todas estas cuestiones fueron construyendo una “verdad” pedagógica, una narrativa nacional, interrogada en las intervenciones a la universidad o a la bienal; un tercer punto analizó el archivo como dispositivo discursivo, como límite de lo dicho, pero también como aspiración y creación. Este estudio nos dio las bases para comenzar a trabajar el tercer capítulo de esta tesis que estará dedicado íntegramente al archivo alterno y a la otra ciudad creada por pixadores; finalmente pudimos revisar algunos aspectos del quiebre dictatorial, las primeras escrituras en la calle y el recuerdo de la frase reaparecida en la bienal. Eso facilitó un cruce de sentidos atemporal por medio del vaciamiento del significante *dictadura*. ¿Qué nos decía la frase? ¿Cuáles fueron sus ecos? Hacernos estos interrogantes nos permitió trabajar el concepto de claridad y relacionarlo con la vigilancia autoritaria. De esta forma pudimos confrontar la precisión estatal con la polisemia encarnada en la palabra *dictadura* o en el secreto intraducible de los tags ilegales.



### Capítulo 3. Desbordes

“Quien no es visto, no es recordado.”  
Frase repetida entre pixadores.

Hemos trabajado, en el capítulo anterior, el ataque a la bienal de arte por parte de un grupo de pixadores. Ese hecho “aislado”, penalizado, nos refirió a una serie de nexos nuevos para expandir el campo de significación y trazar correspondencias inéditas en nuestro estudio, permitiéndonos desarticular un lugar reductivo por medio de una intertextualidad dialéctica y anacrónica. Recuperando nuestro objeto de investigación, la contrastación de imágenes en la ciudad comenzó a darse en ese espacio incómodo donde los desbordes de escrituras, de archivos alternos, memorias ocluidas e identidades inestables rasgan la superficie “tolerante” y totalizadora de la nación moderna y su democracia racial: un todo inclusivo que gestionaría no sólo los acuerdos, sino también las diferencias; una narrativa de la nación creada bajo el influjo de un “nosotros” sin riesgos, fisuras ni emborronamientos. Las formas en las que las instituciones han gestionado un contenedor estético y a la vez económico nos posibilitaron imaginar líneas de fuga, gestos traumáticos que escapaban a un único código comunicacional. Un trazo heterogéneo e incomprensible se apareció a lo largo de la ciudad como un archivo variable, a la vez que abierto a las pulsiones y deseos “secretos” de los escribientes. La

ciudad comenzaba a ser otra cosa o a actuar de otra manera. Mucho tuvo que ver la intervención de los lugares destinados a la memoria o de los archivos pensados para la pedagogía de la mirada oficial. Hubo algo latente ahí afuera, una fuerza, una pulsión, una violencia con tonos destructivos, que a la vez que intercedía una literatura del pasado, proponía mediante gestos políticos, nuevas formas de ver la ciudad, sus espacios y tiempos: el pìxo multiplicó las experiencias; administró sitios y momentos ajenos a la producción capitalista, al culto al objeto o a la materialidad de los predios que se alzaban detrás de paredes y vallas. La escritura saturada parecía exceder los límites legales y racionales; era la escenificación de un desborde de las posibilidades del signo, y a la vez era la prueba visible de una invasión foránea, una “vibración del tiempo”<sup>170</sup> que extendía restos de memorias.

Si bien hemos remarcado que las prácticas escriturales de memoria, de reconocimiento identitario, de marcaje territorial son hechas por habitantes, en su mayoría, de la periferia de la ciudad, será necesario subrayar, nuevamente, el carácter heterogéneo de ellas. Esto nos impedirá caer fácilmente en una absolutización del “ejercicio político alternativo”<sup>171</sup>. Aunque observamos en la voz y en el trabajo de los protagonistas la necesidad de transmitir, vivir y ser considerados en una experiencia, ésta continúa siendo refractaria a una categorización que la defina. Es por ello que hemos intentado atender las complejidades del pìxo y no a una narrativa que lo nombre desde una alternancia a la

---

<sup>170</sup> Roland Barthes analizando la obra de Cy Twombly incursiona en los emborronamientos y desbordes de sus escrituras-pinturas. Según el semiólogo francés, la escritura en este caso no sería tanto una forma o un uso, una manera de transmisión tradicional como nos ha enseñado la comunicación productiva, capitalista, de herencia fordista clásica, en la cual emisor-código-receptor pasivo estaban perfectamente delimitados. Barthes habla de otra comunicación ligada a gestos de emborronamiento, a manchas y descuidos. Lo que nos interesará para este capítulo serán dos cuestiones marcadas en el artículo citado: por un lado, la cuestión de gesto que produce suplemento, que intenta un resto. Para Barthes el gesto suplementario no debe ser entendido como racional, sino como una mixtura inconexa, incompleta que provoca disloques entre los dualismos causa-efecto o expresión y persuasión. Por otro lado, tendremos en cuenta otro punto que nos parece nodal: el tema de la escritura y el tiempo o la escritura y la memoria. Para Barthes, siempre revisando las marcas de Cy Twombly, “la escritura pende, llueve con lentitud, se aplasta como la hierba, emborrona por aburrimiento, como si se tratara de hacer visible el tiempo, la vibración del tiempo”. En Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2015. p. 191.

<sup>171</sup> Pablo Alabaces, en su artículo “Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular” critica precisamente esta postura. Según el autor habría que complejizar el lugar que se construye de “fuente única”, “fundamental”, de “conocimiento valioso *per se*”. En todo caso, argumenta, lo que se debería hacer es “atender a estas formas de desigualdad, la dominación y la subalternidad, pero para darle un tratamiento de igualdad –a las representaciones tanto como a los sujetos- que permita evaluar las condiciones, la operatividad, los verdaderos resultados esperables de este 'paradigma otro'.” Alabaces, Pablo. “Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular”. *Versión. Estudios de comunicación y política*. UAM. Num. 37. Noviembre-abril, 2016. p. 19.

dominación, radical y directamente enfrentada. En todo caso, esa narrativa es registrada siempre en la ambivalencia y en una economía de la negociación no resolutiva, no exenta de contradicciones.

Al nombrar en el capítulo anterior a la pixadora Caroline Pivetta, por ejemplo, también debimos señalar –intentamos repararlo aquí– el sitio doblemente subordinado de las mujeres en colectivos masculinos de este tipo: si bien es cierto que existen pixadoras y grupos de artistas callejeras, no es menos cierto que el lugar que se les asigna es menor. De forma paradójica, la detención en la bienal dio cuenta de un sujeto otro, ajeno a la representación del mismo pixador. ¿Y si Pivetta, al hablar de “arte secreto” no se refería a uno inherente al colectivo, sino a algo más propio, personal, aquel que nombra de forma incómoda también su lugar en el conjunto insubordinado y que la narra como mujer pixadora? ¿Y si ella, al hacer suya la metáfora del vacío propuesta por la curaduría, no se refería sólo al vacío de los activistas sino a uno intransferible, ligado a una voz difícil de escuchar, aún para sus compañeros? Como afirma Chakravorty Spivak, “si en la contienda de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, la subalterna está aún más sumida en las sombras”.<sup>172</sup> Reconocemos estas narrativas y disputas de poder dadas dentro del mismo colectivo entre género o raza. Consideramos, también, los riesgos de insistir, por momentos, con una mirada y una narrativa dominante: la de repetir una negación del habla, esta vez en nuestra tesis. Lejos de ceder a los encantos de un poder total, absoluto, lo que hemos intentado es un contrapunto argumentativo, o mejor dicho, un encuentro anacrónico y disruptivo, que nos permita pensar en un campo disperso de significaciones. Insistimos con el hecho de no poder definir al pixador como un todo radical, sino trabajar desde la complejidad y la diferencia para construir relaciones entre la heterogeneidad subalterna y la dominación manifiesta.

Si la nación, como afirma Judith Butler, “es singular y homogénea, o al menos tiene que convertirse en eso para cumplir con los requisitos de un estado”<sup>173</sup>; y el estado, a la vez, deriva su legitimidad de la nación, es decir, de esa narrativa que nombra y ordena a los vivos, pero también a los muertos, ¿qué sucede en el caso de estos excesos

---

<sup>172</sup> Spivak, C. G. *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid: Akal, 2010. p. 271.

<sup>173</sup> Butler, J. y Spivak, G. C. *¿Quién le canta al estado nación? Lenguaje, política y pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 65.

escriturales<sup>174</sup> ajenos a ese “nosotros” nacional? El problema, dice la filósofa norteamericana, radica en que los colectivos excluidos de la literatura nacional suelen ser considerados “habitantes de segunda”<sup>175</sup>.

Ahora bien, como hemos visto a lo largo de esta tesis, el pixin exhibe una grieta, un tajo visible que marca no sólo el muro, sino la distancia entre las prácticas y su legitimación. En ese extrañamiento, en ese salto discontinuo entre realización y punición, aparece lo visible. Quisiéramos en este tercer capítulo dar cuenta de esos desbordes que construyen las imágenes otras. Lo que nos interesa fundamentalmente es remarcar las estrategias utilizadas por los activistas para gestionar alternativas a la denominación reductiva impuesta. ¿De qué forma administran el luto o los ejercicios evocativos? ¿Cómo construyen memoria a partir de los bocetos intercambiados? ¿Cuáles han sido los caminos que llevaron al pixin a intentar extender una política antagónica, mediante la negociación de espacios nuevos de exhibición para el colectivo como la bienal de Berlín?

En un primer apartado nos centraremos en el derrumbe de un edificio en el centro de la ciudad. Consideramos a este acontecimiento como un síntoma que expresa una serie de tramas discordantes dentro de la literatura nacional; en un segundo punto del capítulo nos enfocaremos en las marcas que recuerdan a los pixadores muertos. Mediante esta observación pretendemos construir relaciones entre los efectos evocativos, la escritura abyecta y su relación con las leyes higienistas planteadas al principio de esta tesis. ¿Qué tipo de prácticas posibilitan estos intercambios?; un último punto se lo dedicaremos a un desborde en el campo artístico: la invitación a la bienal de Berlín, en el año 2012, sus contradicciones y problemas.

### **3.1. El deseo nace del derrumbe**

La madrugada del 1 de mayo del año 2018 la calle Antônio de Godoi, en el centro de São Paulo, vivió un incendio devastador: un rascacielos de 24 pisos ardió durante toda la noche. Los bomberos intentaron combatir las llamas, pero la destrucción fue total. Luego

---

<sup>174</sup> Hemos analizado este tema a lo largo de la tesis. El “exceso escritural” no se da sólo en un nivel. En este caso, nos referimos a un exceso de escrituras ajenas a aquellas reconocidas como fundadoras de una tecnología escritural oficial, a una lengua nacional que pueda narrar imaginarios.

<sup>175</sup> Butler, J. y Spivak, G. C. *¿Quién le canta al estado nación? Lenguaje, política y pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 65.



de varias horas, y con el esqueleto de metal exhibido, el predio se desmoronó. Fue un acontecimiento que tuvo a la población paulista apostada durante horas frente a los televisores. La ciudad estaba acostumbrada a encontrarse con un nuevo shopping o un condominio. Todos alzados en tiempo récord. Pocas veces había vivido lo contrario: la caída dramática de una estructura en el centro histórico de la metrópoli.

El edificio era el Wilton Paes de Almeida. Su realizador, Roger Zmekhol. El Archivo Wanda Svevo conserva un registro detallado de las contribuciones urbanas del arquitecto: inmuebles para fines comerciales, habitacionales, participaciones en la bienal. El edificio del siniestro fue proyectado en 1961. El objetivo de su construcción era alojar las oficinas de (CVB), la Companhia Comercial Vidrios do Brasil. Durante las décadas del sesenta y setenta, el predio se convirtió en un emblema del proyecto moderno. En una publicación de la época, la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP mostró detalles del diseño vanguardista: “los espacios de circulación general son tratados con mármol y acero inoxidable”<sup>176</sup>. Destacaron el armado central de los servicios y la “piel de vidrio”: el rascacielos era una de las primeras estructuras con la fachada espejada, un lente que veía los límites de la ciudad. Su reconocimiento fue en 1992 al ser *tombado* y declarado “bien de interés histórico, arquitectónico y paisajístico de la ciudad”. En 2003, la Policía Federal, su último inquilino, se mudó dejando el inmueble vacío.

Luego de la tragedia los paseantes se acercaron al sitio, daban vueltas por el sector permitido, tomaban fotografías. Una montaña de restos de metal, de concreto vencido y material calcinado se alzaba frente a ellos. Un grupo de periodistas intentó reconstruir desde la zona la historia de la estructura, su importancia para la ciudad, la forma en que el sitio fue olvidado por las autoridades. Durante años, cientos de personas, entre ellas inmigrantes de varios países latinoamericanos, habitaron el edificio de manera ilegal. El Wilton Paes de Almeida se volvió, de esta forma, parte de una discusión que involucró el rediseño del centro histórico, el abandono de la zona por parte de varias empresas y la ocupación de predios enteros debido al dramático problema de la vivienda en la urbe: en la actualidad, más de 4.000 familias ocupan entre setenta y ochenta edificios.

---

<sup>176</sup> Citado en Muraro, Cauê. “Edifício Wilton Paes de Almeida: prédio que desabou em SP foi projetado na década de 1960 e era patrimônio histórico”. O Globo. 01/05/2018. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/edificio-wilton-paes-de-almeida-predio-que-desabou-em-sp-foi-projetado-na-decada-de-1960-e-era-patrimonio-historico.ghtml>. Consultado el 6 de julio de 2018.



Figura 20. El edificio Wilton Paes de Almeida antes de su incendio.

Podría pensarse que durante bastante tiempo el rascacielos pasó de un proyecto modernista a uno del pixo: las paredes de vidrio fueron recubiertas por signos, frases, dibujos, la mayoría de las veces con consentimiento de los vecinos. El edificio adquirió un protagonismo inesperado en la historia del colectivo. En todos lados se repetía su imagen como si fuera un templo o un museo de la pixação paulista: el soporte memorístico de los trazos, el espacio de práctica y pedagogía del pixo, el telón de fondo para las reuniones que se daban a unos metros de allí. Muchos de los activistas tomaron como referencia el lugar, sin saber su nombre: lo reconocían por las marcas que *Os mais fortes* u otros grupos habían dejado en los vidrios. Unos hicieron del inmueble su espacio de reunión; otros su vivienda. Existe una pixação de Rafael que destacó luego del derrumbe. Aparece frente a los escombros y cubre toda la altura de la estructura. Como si la desaparición de aquel permitiera la lectura de éste. Cruzando la calle, el *point* más concurrido de pixadores se reúne una vez por semana. A un costado está la conocida Galería do Rock donde los activistas consiguen la pintura y los aerosoles. El material se

vende legalmente, aunque es recomendado para hacer graffiti. Desde el balcón del centro comercial se ve el hueco que dejó el Wilton Paes de Almeida.

Si bien los ocupantes contaban con formas fuertes de organización, al momento del incendio se desconocía la cantidad exacta de víctimas o desaparecidos. Esto se debió a la marginalidad extrema de sus habitantes: casi todos eran considerados ciudadanos de segunda, sin visibilidad, sin palabra ni historia susceptible de ser contada por el estado. Si bien el arquitecto del predio era recordado en las memorias de la bienal, ¿cuál era el lugar asignado para estas familias en el archivo de la ciudad? Los cuerpos ausentes se transformaron en espacios impensados de significación y vacío, de relevancia y falta, a la vez que abrieron la posibilidad de litigio y tensión en las narrativas oficiales. ¿Cuáles eran sus ciudades, sus experiencias colectivas? Un censo improvisado arrojó una cifra: alrededor de 400 personas vivían en las instalaciones. Al día siguiente del incendio 40 de ellas seguían desaparecidas.



Figura 21. Los restos del edificio Wilton Paes de Almeida.

La mayoría de los relatos construidos por los medios oscilaron entre la criminalización y la pornografía de la pobreza. Se hicieron públicos algunos estudios etnográficos que ahondaron en la problemática y en las historias personales de los ocupas. En todo caso, la caída logró, en un revés trágico, un trance momentáneo en el cual la ciudad dispuesta a

oír tropezó con memorias ocluidas. La dramatización nacional de los cuerpos faltantes hizo de la eventualidad narrativa una contingencia política: un Otro surgido de las ruinas, un ruido ensordecedor, esta vez en el vacío, volvía a desbordar la totalidad imaginada y el sueño de una democracia moderna. Este actor extraño, aún para los números del censo habitacional de São Paulo, dijo más que la catástrofe: generó una serie de “pequeñas historias” inesperadas que denotaron prácticas y articulaciones multiformes ajenas al proyecto singularizado de la ciudad moderna. Como si el fuego hubiese dado como resultado un remanente. ¿Qué metáforas y contradicciones se concentraron en el derrumbe?

Con el incendio pareciera que algo de la vida secreta de las comunidades y sus memorias se hubiera desbocado, que hubieran devenido puro exceso saliéndose del encuadre “mudo” al que los destina la ciudad “linda” o “limpia”. Eduardo Grüner, en su trabajo *El sitio de la mirada*, analiza el tiempo del “grito mudo”, el alarido expresado en la imagen “silenciosa”. Recuerda las palabras de Bacon: “nunca he querido pintar el horror”, “sino simplemente el grito”. Grüner complejiza los efectos, los restos (como afirmara también Jacques Lacan) que existen entre el grito mudo y la mirada que se mira; advierte que hay una inquietante extrañeza en la petrificación de todo grito, como si la potencialidad tomara vida precisamente en el corte, en ese lugar donde la pulsión interrumpida hace un vacío: el resto que “habla” en su misma imposibilidad de ser “escuchado”<sup>177</sup>.

Hemos dicho a lo largo de este estudio que la *pixação* busca preferentemente espacios que el estado “venera”, sitios que han sido archivados, marcados por la ley; hemos dicho que estos lugares intentan mapear un proyecto moderno de historia y una imagen de la ciudad sin afueras ni contradicciones; adelantamos que la *pixação* interviene la narrativa estatal, metiendo su cuerpo discordante en el sitio regulado para el recuerdo. La ley que declara a un inmueble de interés histórico, arquitectónico y paisajístico imprime una perdurabilidad legal: son espacios en los cuales un material es signado de una temporalidad que excede el mismo material, vinculándolo con políticas de la memoria. Pero el *pixador* no sólo interviene una narrativa pasada. Suscribimos las palabras de Alexandre Pereira Barbosa cuando afirma que en el subrayado memorístico hay un “uso

---

<sup>177</sup> Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma, 2001. p. 266.

táctico, en el sentido expuesto por Michel Certeau, de las estructuras físicas y sociales de la ciudad en las cuales –y al contrario del *flâneur* parisiense descrito por Walter Benjamín cuyo trayecto conduce a un tiempo que desapareció– el registro del trayecto del presente busca un pasado por venir<sup>178</sup>. Es decir, la *pixação* no sólo disputaría pasado, sino que exhibiría un diseño ulterior; no sólo expone las diferencias, sino que reclama el riesgo futuro de otros relatos<sup>179</sup>. Pero, ¿de qué forma logra eludir lo efímero del trazo, la reiterada “limpieza” de los espacios *pixados*?

Aproximarnos a la pregunta anterior nos obliga a otra lectura, una que no invalida la primera, pero que la complejiza. Veamos. Los espacios de la memoria oficial, como el Wilton Paes de Almeida, integran un correlato diferente del presente, y por ello cualquier intervención, sea ésta ilegal u oficial resulta compleja. Decir que el estado construye las narrativas no significa que éste acceda directamente y sin enredos a su reformulación, a su reforma, o a su modificación. Un estado –hemos intentado marcarlo– es un constructo simbólico complejo, una “formación contradictoria”, como subrayó Stuart Hall<sup>180</sup>. Si bien el gobierno tiene la potestad de “decir”<sup>181</sup>, los espacios *tombados* ya pertenecen a un tiempo de la nación. Esto provoca una serie de contradicciones interesantes: a la vez que la ley sacraliza, también produce una zona atemporal, un sector difícil de intervenir, mucho menos de destruir. En ciertos casos, los ocupas utilizan esta herramienta

---

<sup>178</sup> Barbosa, Alexandre Pereira. “Cidade de riscos: notas etnográficas sobre *pixação*, adrenalina, morte e memória em São Paulo” *Revista de antropologia*, v. 56, núm. 1, 2013. p. 90.

<sup>179</sup> Jacques Derrida ha trabajado de forma exhaustiva la relación entre grafía y memoria. En el estudio que le dedica al escritor judío Edmond Jabés, el pensador argelino dice que “la escritura se desplaza a lo largo de una línea quebrada entre la palabra perdida y la palabra prometida”. Podríamos pensar la forma en que la misma escritura se transforma en una frontera que concentra la imposibilidad de definir parcelas separadas entre memoria y promesa. La palabra es promesa en proceso memorístico y es, a la vez, presagio y deseo. En Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. México: Anthropos, 2012. p. 95.

<sup>180</sup> Hall, Stuart. “Significación, representación, ideología”. En *Sin garantías*. Bogotá: Editorial Universidad del Cauca, 2014. p. 223. Para Hall y luego para Ernesto Laclau, el estado nunca es algo clausurado, cerrado, sino un campo en disputa y el espacio de significación donde los discursos construyen representaciones del mundo. Si bien el estado se constituye a partir de la fuerza de la hegemonía, ésta termina siendo un universal en diferencia, un todo fallido. Pensar al estado como un poder absoluto invalidaría en este trabajo, las profundas disputas por los significantes expuestas en el capítulo anterior. Lejos de considerar un pensamiento binario que ubique a las clases subalternas en una posición estable, fija, lo que pretendemos es marcar el incesante movimiento de lo político, el desplazamiento de las identidades, la reconfiguración, los tránsitos o identidades trans que accionan, mediante las escrituras, contra la determinación a la que suelen ser arrojadas.

<sup>181</sup> O en todo caso, una hegemonía de la palabra. Si bien es cierto que en los últimos años la discusión en América Latina se centró entre democracia o corporaciones mediáticas, es decir entre el estado y el poder financiero, no es menos cierto que los estados no han podido sortear los embates de un mercado capitalista totalizador, mucho menos una forma de practicar la comunicación desde parámetros externos al de la tradición moderna y fordista del receptor pasivo.

paradójica para suspender un desalojo: se arman de estrategias legales, apoyándose en la situación socioeconómica de las familias, pero también en la situación excepcional del inmueble. En el caso de los pixadores, la marca en una superficie *tombada* no sólo raya un discurso, no sólo se hace de una amplificación, también garantiza un mínimo de durabilidad, debido a las dificultades y escollos legales para su restauración. De esta forma, el activista busca en el sitio de punición un escape atemporal que retenga el signo. El carácter perenne de las pixações en el Wilton Paes de Almeida fueron un claro ejemplo de esto. Líneas, dibujos, formas intraducibles, grandes trazos vistos desde lejos, firmas sobre firmas, todos ellos en la “piel de vidrio” de 24 pisos. Pocas veces se pudo leer en las marcas el cruce entre la ley patrimonial, los ocupas y activistas.

Por momentos pareciera que el pixo no construye una linealidad paralela, otra historia enfrentada, un trabajo memorístico desde una exterioridad radical, autónoma, sino que lo hace dentro de la misma progresión, introyectando en el encadenamiento temporal de la ciudad, una falla, un signo secreto que se resiste a la traducción, una histeria<sup>182</sup> que va revelando los lugares olvidados. Quizá por eso, el pixo ha sido comparado con algo obscuro. No sólo porque se sale del marco legal ni de la luz, sino porque lo parasita y lo goza. La ciudad, al aparecer en letras, en gestos de regodeo, se lee esparcida, se transforma en una que pervierte las maneras de habitar, pero también las de leer el espacio vivido. Son ejercicios artísticos que desencajan o esbozan la realidad hacia atrás, como escribió alguna vez Walter Benjamin<sup>183</sup>.

Hoy en día quedan los espacios de la web como reproductores de una fantasmagoría ciudadana moderna asentada en el pasado. La serie de imágenes registradas por los activistas documentan los ejercicios y riesgos, los alcances que logran los protagonistas. Pero también muestran zonas que el lente de la ciudad ha olvidado. Son espacios que el ciudadano borra del mapa de circulación, ruinas de lo moderno que el pixo ocupa y trabaja (los pixadores pasan horas, a veces toda la noche dormidos en las salientes para

---

<sup>182</sup> Aquí recurrimos a la figura de la histeria como desborde de lo normado. La histeria ha sido comparada históricamente con una teatralización, una puesta en escena, un goce obscuro del cuerpo, uno desmedido, que se proyecta en un cuerpo que se muestra gozando. El cuerpo histérico muestra que su cuerpo puede gozar y a la vez que puede construir la mirada del otro. Por su mismo desborde, impugna el saber oficial, la restricción, la vigilancia. “El discurso de la histeria no es simplemente lo que dice una histérica, sino un tipo de lazo social en el que puede inscribirse cualquier sujeto que tacha al amo”. Herrera Guido, Rosario. *Poética del psicoanálisis*. México: SXXI, 2008. P. 42.

<sup>183</sup> Citado en Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. México: Serieve, 2012. p. 25.

dejar el rastro). La melancolía de una modernidad envejecida se reescribe desde el margen. Es el borde afectado por el uso y descarte capitalista; y a la vez, es la frontera literal: alturas, extremos, filos, cantos.

Didi-Huberman trabaja en varios de sus textos las posibilidades de sublevación de la fotografía: “la imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo”, dice. “Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo, lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí– que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar”<sup>184</sup>.

Un archivo ardió en la fotografía que muestra el derrumbe del Wilton Paes de Almeida. ¿Cuál? ¿El del ícono moderno abandonado? ¿El del templo de la *pixação*? ¿El de las familias desaparecidas? ¿Todos juntos? Consideramos estos lazos interrogativos como el punto nodal donde se gestiona una crisis radical de las narrativas de la nación y de la democracia racial entendida como punto de confluencia y conciliación.

### **3.2. Aquí nadie es olvidado**

Ahora bien, hemos desarrollado en esta tesis las contradicciones producidas por la modernidad. Ese acercamiento no lineal, no cronológico, ha buscado dar cuenta de una lógica que, como afirma Paul Gilroy, “se extiende como una configuración bien diferenciada, con sus propias características espaciales y temporales, definidas ante todo por la consciencia de la novedad que rodea la aparición de la sociedad civil, el Estado moderno y el capitalismo industrial”<sup>185</sup>. Intentamos dar cuenta de cómo este método construye una serie de imágenes y regulaciones y cómo las prácticas del *pixo* las interroga o subvierte, excediendo la lógica planteada por Gilroy.

En este segundo apartado quisiéramos resaltar dos ejemplos de la *pixação* que parecieran concentrar situaciones de desborde. El primero involucra a las escrituras con características evocativas que dejan los activistas; el segundo, a las folhas o bocetos que los *pixadores* intercambian en los *points*. Entendemos como desborde a aquellos

---

<sup>184</sup> Didi-Huberman, Geoges. *Arde la imagen*. México: Serieve, 2012. p. 42.

<sup>185</sup> Gilroy, Paul. *Atlántico negro*. Madrid: Akal, 2014. 71.

momentos de producción simbólica que, de alguna manera, rebasan los tiempos, lugares y prácticas sociales producidos por las narrativas de la nación. Son momentos heterogéneos, de descentramiento, contradictorios, disyuntivos, ambivalentes; circunstancias que como afirma Homi. K. Bhabha, siempre se ubican “más allá de la demostración lógica”<sup>186</sup>. Ese espacio convertido en “demasiado visible y no suficientemente visible.”<sup>187</sup>

La imagen se repite: cuerpos sin rostros, de cara a las paredes de los edificios, dejando su nombre o el nombre de su tribu. Es una ocupación nocturna que involucra a los escritores de la periferia pobre y negra, a los grafómanos que plantean la paradoja de intervenir el espacio público con la letra secreta, como si un secreto hubiera estallado en lo público o como si lo público y lo secreto, en realidad, fueran una delgada membrana en comercio constante. En estos grafos, el paseante ve la presencia de la ausencia, o como afirmó Jacques Derrida, “el desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido”<sup>188</sup>. Eso que se escribe siempre en otro lado: en la pared cercana, en los cuerpos que ocuparon las calles, en la fuerza física o irrupción en el espacio privatizado. El lenguaje de la acción lo habla el cuerpo. ¿Pero qué o quiénes aparecen en el trazo? Dice Djan:

Murieron muchos. Algunos caen de los predios. A otros los mata la policía. De mi grupo murieron dos. Cuando nos trepamos a los edificios, cuando llegamos allá alto, nos acordamos de ellos. Siempre están. Cuando dejamos la marca, intentamos poner a un lado sus firmas. De esa forma no los olvidamos. Nadie debería ser olvidado en esta ciudad.<sup>189</sup>

La pixação es una construcción semiótica compleja que involucra tres marcas bien definidas: el pixo propiamente dicho es la escritura principal, el mensaje, la frase o la palabra dejada; la grife es la marca del grupo al que el pixador pertenece y funciona como conexión entre varias pintadas dispuestas por la ciudad; el tag, en cambio, es la firma del

---

<sup>186</sup> En Hall, S. y Du Gay, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p 99.

<sup>187</sup> *Ibid*, 99.

<sup>188</sup> Jacques Derrida. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995. p. 20.

<sup>189</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.



ejecutante. Pero a esta construcción se le sumaría otra: la firma del compañero muerto hecha por uno de los miembros del grupo. De esta forma, al igual que los habitantes del Wilton Paes de Almeida, los nombres de los pixadores muertos quedan grabados en los restos, en los accidentes del paisaje. Son trazos cortos que reproducen una firma y la extensión de una ocupación nominal. Pero si en un principio la pixação pareció acercarse sólo a una construcción identitaria de grupos trasladados por la ciudad, la aparición de los compañeros faltantes relacionó las prácticas con rituales donde muerte y vida, pasado y futuro, se unen en la escritura: a partir de los grafos, una comunidad imaginada y la concentración identitaria parcial y contingente se hacen de una superficie<sup>190</sup>.

Todos cuando nacemos tenemos un nombre. Tus padres te dan un nombre. El poder también otorga de forma legal ese nombre. El pixo tiene que ver con eso. Porque cuando se pixa se reinventa un nombre o un apellido. Se crea un alias, un apodo. Tanto para uno como para su grupo. El pixador va a ser reconocido por ese nombre. Aún después de su muerte. Es una marca que se vuelve nombre y marca.<sup>191</sup>

El nombre que deviene apodo y luego marca permite un juego de espejos donde la identidad no legalizada asume un correlato de riesgos e impurezas, a la vez que zonas impensadas de la ciudad, zonas, en principio “sin historia”<sup>192</sup>, se vuelven refractarias a la

---

<sup>190</sup> La relación entre escritura y muerte es referida en muchos trabajos. En ciertos casos como retención del pasado, en otros como lo contrario. Podríamos citar, por ejemplo, los trabajos clásicos de Walter Ong. El autor afirma que “Una de las paradojas más sorprendentes inherentes a la escritura es su estrecha asociación con la muerte. Ésta es insinuada en la acusación platónica de que la escritura es inhumana; semejante a un objeto, y destructora de la memoria”. No obstante, en el mismo texto plantea la paradoja escritural: el alejamiento del mundo vital humano, dice el autor, le da a esta tecnología ciertas condiciones de perdurabilidad que le permitirían la resurrección en ciertos contextos ilimitados “por un número virtualmente infinito de lectores vivos”. En Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. México: FCE, 2016. p. 141.

<sup>191</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 20018, en São Paulo.

<sup>192</sup> En este punto subscribimos la extensa discusión dada por el Grupo de Estudios Subalternos. Usamos comillas en la afirmación para resaltar la ironía. Este tropo no posibilita señalar una argumentación contraria a lo que se escribe. Es un recurso interesante que conlleva, en el significativo, el juego contextual, además del decir para afirmar una cosa contraria. Es reafirmar algo apostando por lo contrario. “Sin historia” denotaría, en este caso, “con historia” o con “pequeñas historias”. Hemos remarcado, a lo largo de esta tesis, una producción discursiva dominante, nunca clausurada, que “sostiene” a la pixação en un espacio representacional fijo: para la ley y para gran parte de la población paulista, se trata de prácticas delictivas, que atentan contra la pluralidad democrática y que deben ser penalizadas. Ahora bien, estas prácticas, como hemos intentado demostrar, tampoco son reconocidas en su capacidad para contar, es decir, en su capacidad para “tener una historia” digna de ser contada o ser entendida. Ni siquiera entraría dentro de una relación comunicacional, como se ha entendido a la comunicación en la modernidad. Hay, dice Gayatri Chakravorty Spivak, un “itinerario borrado del sujeto subalterno”. En Spivak, C. G. *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid: Akal, 2010. p. 270.

conmemoración o al recuerdo del trauma. En este punto, los grafos hablan más allá del cuerpo. Lo escrito adquiere una cierta autonomía. Es el recuerdo en el nombre o apodo. Y, a la vez, es la falta de todo aquello que el nombre no abarca. Hincar la superficie del muro, aún desde estos grafos mortuorios, es punzar la cadena significativa que ha nombrado a los pixadores por años. Si hay un lugar en el discurso oficial para ellos, hay también en la hincada una forma de eludir parcialmente el sitio al que fueron arrojados. Las prácticas de luto se vuelven gestos significantes que conceden otras formas de recordar, políticas de memoria inéditas en la ciudad; funcionan, si se quiere, como registros. Los compañeros aparecen en las escrituras como un desborde de un orden que les fuera asignado desde el nacimiento. El nombre es camuflado y colgado en una pared. Pero también es colgado en una nueva cadena equivalencial, en un encadenamiento en aparente “desorden”, en el cual la “identidad”, o “lo igual a sí mismo” se convierte en una pluralidad impura. Las palabras de Djan nos ayudan a “escuchar” un lugar diferente: señalan el espacio de enunciación en el cual el sujeto vuelve, está en re-vuelta a la ciudad y a la escritura.

La especulación inmobiliaria destruyó la imagen que teníamos de la ciudad. Esos negocios y cambios se han llevado también muchos pixos, mucha de nuestra memoria. Muchos han sido borrados. Es algo efímero y tenemos que entenderlo. Pero hay marcas que se conservan y que sólo nosotros las relacionamos con aquellos amigos o conocidos que se han ido: la ciudad cambia rápidamente. Intentamos volver a aparecer en las nuevas construcciones. Ahí vuelven los amigos muertos también.<sup>193</sup>

En la voz de Djan se concentran las urgencias del colectivo, la refundación de una ciudad posible, la velocidad con que cambia el paisaje. La marca del compañero muerto surge como inscripción resistente al cambio de la ciudad, a la metrópoli ajena, des subjetivada, a aquella que expulsa a vecinos de un barrio o que olvida a otros en un incendio. Lo que permite la escucha es constatar las relaciones profundas e incómodas que el activista construye entre la especulación, el capital inmobiliario, las memorias, sus muertos. Es en este punto donde estas evocaciones comienzan a tejer una trama residual, en la cual el rastro mortuorio se relaciona de manera incómoda, no resolutiva, con los territorios

---

<sup>193</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.

futuros imaginados por los pixadores y con la tipificación higienista de las leyes “ciudad linda” y “ciudad limpia” que describimos al comienzo de esta tesis.

Para trabajar la disrupción de los procesos evocativos de los trazos de los pixadores frente a otras prácticas oficiales de la memoria, quisiéramos rescatar aquí la idea de “lo residual” acuñada por Raymond Williams y su diferenciación con “lo arcaico”. Para Williams “lo arcaico” es “aquello que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso –dice el autor– ocasionalmente para ser conscientemente 'revivido' de un modo deliberadamente especializado”<sup>194</sup>. Incluimos en este primer grupo a ciertos ejercicios de la memoria que se han sedimentado en el contexto discursivo del estado-nación, haciendo la salvedad de que estas categorizaciones no pueden ser entendidas como arbitrariamente restrictivas, cerradas o unidireccionales, sino que son, en muchos casos, resultado de luchas históricas. “Lo residual”, no obstante, obedece a una lógica distinta a la dominante. Es aquello que efectivamente se ha formado en el pasado “pero que todavía se halla en actividad en el proceso cultural”<sup>195</sup>. La diferencia estriba, según el intelectual galés, en que “lo residual” posee características discordantes al no haber sido incorporado en su totalidad a la cultura hegemónica. Ahora bien, el crítico agrega una tercera categoría: la de “lo emergente”. “Emergente”, dice, “es [lo] radicalmente diferente”<sup>196</sup>.

Quisiéramos hacernos de estas definiciones para aventurar un “espacio residual” en las marcas de los muros, particularmente en las huellas de los muertos. No porque pensemos que son equiparables a las tradiciones rurales o religiosas de las que habla Williams<sup>197</sup>, ni siquiera porque pensemos que hay que ubicarlas en algún pasado determinado. A nuestro entender, la importancia de la categoría radica en la oportunidad de plantear un tiempo comunitario distinto al de la cultura preeminente. Entendemos lo residual como una fuerza heterogénea que permite intersecciones en el planteamiento estático del pasado. Pero que a la vez otorga, en su singularidad remanente, momentos ininteligibles dentro de un código genérico. Siguiendo este razonamiento, consideramos que al ejercer la

---

<sup>194</sup> Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. p. 161.

<sup>195</sup> *Ibid*, 161.

<sup>196</sup> *Ibid*, 164.

<sup>197</sup> Raymond Williams ubica a tradiciones rurales, religiosas y monárquicas dentro de la distinción de lo residual.

experiencia secreta durante años y no ser del todo aceptadas, las prácticas escriturales evocativas recuperan elementos residuales. Ahora bien, ¿esto señalaría necesariamente un espacio pre moderno de la *pixação*? Negamos esa conclusión infundada y peligrosa. El *pixo* –será conveniente recalcarlo– es una práctica actual, contemporánea, hecha en su gran mayoría por jóvenes de comunidades periféricas, negras y pobres. Lo residual obedece a un rasgo traumático inconmensurable y a prácticas alternas que recrean lo más nuevo de aquellas memorias históricas de la comunidad.

Pero, ¿cómo relacionar estos “residuos” con las leyes sanitarias y estéticas narradas en este trabajo? Si bien entendemos, en un primer momento, a lo “lindo” dentro de una lógica estética y a lo “limpio” dentro de una sanitaria, ambos atributos suelen tener relaciones más estrechas. Lo limpio o lo sucio, lo puro o lo impuro han delimitado y ordenado un mapa simbólico en sociedades pre modernas y modernas. La estética, o mejor, el acercamiento sensible no ha sido ajeno a estas delimitaciones. Una palabra, un color, un sabor, se vinculan, en determinados colectivos, con la prohibición o la impureza. “Por medio de la belleza –apunta Julia Kristeva– lo demoníaco del mundo pagano puede ser domesticado”<sup>198</sup>. Es cierto que la modernidad ha intentado parcelar prácticas anteponiendo la racionalidad. También es cierto que la democracia racial se jactó de ser la portavoz de esa razón. Pero a la vez que instauraba un andamiaje basado en la letra legal y no en la creencia, creaba sus propios tabúes: es el mismo estado-nación el que ha construido nuevas relaciones y narrativas allí donde pretendió exorcizarlas. Ciertas prácticas o “formas de vida” siguen siendo asociadas, de manera contigua, con ejercicios estético–sanitarios en una complejidad que asocia la razón con el fetichismo<sup>199</sup>. Sólo en este frágil soporte podríamos entender por qué el *pixo* es puesto en el lugar de la fealdad y a la vez en el de la suciedad.

---

<sup>198</sup> Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: SXXI, 2010. p. 163.

<sup>199</sup> En este punto hemos revisado los valiosos aportes que ha hecho Michael Taussig. De forma particular las lecturas críticas que ha hecho de Walter Benjamin, Max Weber, Emile Durkheim o del dramaturgo Jean Genet y que ha relacionado con la teoría del estado. Nos referimos particularmente al texto “*Maleficium*: el fetichismo del Estado”. Según el autor, “El *Maleficium* (...) apunta a la capacidad de hacer surgir la cualidad sagrada del poder del Estado y de desfetichizar su cualidad de fetiche”. En *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa, 1995. p. 167.



Figura 22. Pixadores en la fachada de la Universidad de Bellas Artes.

¿Cuál sería el sitio adecuado para la memoria? ¿Qué ocurre cuando la ciudad comienza a mostrar las marcas residuales de sus muertos en las paredes de los predios? La impureza es lo que queda por fuera del orden. El signo retorna a los muros como fetiche que amenaza no sólo una estabilidad cívica, sino una racional. Es una abyección, entendiendo a ésta como “aquello que trata de hacer buenas migas con la ley burlada”<sup>200</sup>; como algo que no sólo es expulsado, sino que se vuelve contaminante. Según Julia Kristeva, la escritura abyecta tracciona la imposibilidad de la religión o el derecho y, a la vez, “es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia”<sup>201</sup>. Cuando Djan dice “ahí vuelven los amigos muertos también”, se enuncia algo vinculado a la memoria, al luto o a la pertenencia a un grupo donde vivos y muertos comparten la pared. En ese gesto comienza a producirse una corrupción de la lógica ciudadana, en la cual los obituarios ya tienen lugar asignado. ¿Qué dice en realidad esto que vuelve? Por momentos todo pareciera estar fuera de sitio en el picho. Y ese estar fuera de sitio vulnera un orden simbólico: la regulación de la esfera pública; las estrategias reconocidas y claras de ejercer el derecho a la memoria. Pero el gesto también

<sup>200</sup> Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: SXXI, 2010. p. 30.

<sup>201</sup> *Ibid*, p. 25.

deja en evidencia la colindancia producida entre palabras como “feo” y “sucio”, “ilegal” y “abyecto”. En esta tesis pretendimos dar cuenta de ese campo semántico ensanchado donde estética, higiene y ley se trastocan. Dice Djan:

Alguien va a comentar, alguien va a citar, a recordar. El pixador construye una historia ligada al lugar, al predio. Porque aquel edificio que pixó, aquel monumento tiene el recuerdo de una huida o un encarcelamiento. Nosotros creamos una relación de memoria con la ciudad. De vivencia y memoria. Y nos dicen que es fea. Pocos ciudadanos tienen esa relación. Cada muro que se levanta es una invitación para la memoria.<sup>202</sup>

Las palabras relacionan historia y morada, territorio y ejercicios de evocación, rituales que convierten una pared erigida para la escansión del espacio social en parte de una narrativa inconexa, incompleta. Pero las paredes, como demarcación, no existen antes de los ejercicios. En todo caso, a medida que aparece el picho, se crea su ciudad, la posibilidad de que sus cuerpos se hagan de una morada. Gilles Deleuze y Félix Guattari han trabajado estas cuestiones. Según los autores, el territorio no precede a la marca. La afirmación es importante para discutir qué tipo de ciudad hereda el picho y hasta qué punto puede entenderse como una totalidad. En todo caso, el territorio sería la consecuencia, el producto de una expresividad<sup>203</sup>: la práctica como administradora de otra imagen que crea vivencia y vivienda.

No obstante, ¿bastaría con afirmar aquí que nos encontramos frente a otra ciudad, una alterna, aparecida en las marcas de evocación? ¿Oponer dos ciudades no sería, en todo caso, eliminar la posibilidad de la ambivalencia, devolviendo al picho a algún sitio de autenticidad última? En este trabajo nos hemos querido alejar de posiciones que se propongan leer un “significado” de las huellas. Consideramos que el carácter parcial de las imágenes permite el desajuste interno de las narrativas uniformes<sup>204</sup>: tanto de las que se han abocado a construir la asepsia democrática (heredera del pensamiento exógeno higienista, descrito en el primer capítulo de este trabajo), como de las que han apostado

---

<sup>202</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.

<sup>203</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1998. p. 322.

<sup>204</sup> Mieke Bal afirma que “ni los conceptos universalizadores (aunque elitistas) ni los conceptos determinantes y homogeneizadores nos permiten examinar los heterogéneos espacios fronterizos donde se entremezclan diferentes prácticas, lenguajes, imaginarios y visualidades, experiencias y voces, entre varias relaciones de poder y privilegio”. En Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Barcelona: Akal, 2016. p. 41.

por una imagen moderna de la ciudad. Pensamos que el picho habilita la aparición de la diferencia producida en la frontera incómoda y “oscura” que divide la ciudad y su afuera/adentro constitutivo. Pero éstas no son necesariamente imágenes separadas, sino superpuestas. Intentaremos pensar esto último.

Hans Belting dice que “sólo por medio del enmascaramiento [el rostro] se transforma en el portador social de signos”<sup>205</sup>. El autor realiza esta afirmación a partir de una serie de estudios sobre cuerpos tatuados. Apunta que, en ciertos contextos, el ornamento no es adorno, sino la posibilidad que tiene un cuerpo de aparecer a partir de él. Esta mirada no se alejaría mucho de las posturas performativas de la identidad, en las cuales la puesta en escena es esencial. Pensemos por un momento esta metáfora en el contexto de la ciudad de São Paulo y las imágenes del picho. En este caso, el muro se haría visible a partir del acto de escritura: mediante el enmascaramiento o borroneo de la imagen, la ciudad surgiría de determinada forma. Pero como en toda tachadura, lo que veríamos es un añadido, un escenario divergente. Podríamos pensar en un desborde por medio de una multiplicidad de capas, donde, como en el tatuaje, se insinúa el diseño de una intimidad corporal imprevisible. En todo caso, el ejemplo de Belting y la superposición de imágenes nos sirven para pensar más allá de la relación binaria ciudad-marcas; nos permite un umbral desde donde imaginar muchas ciudades parlantes, ventrílocuas, tantas ciudades que ninguna pueda posicionarse como la mejor, la más ordenada, la más “linda”. Como si el picho registrara el accidente de aquella melancólica y moderna ascendencia en la cual espacio y vida supieron conjurar el sueño democrático y su síntoma; y a la vez, como si las marcas quisieran ser otra cosa, hacerse de un cuerpo o de un muro para ser otra cosa.

Tiene que ver con identidad, pero también con la estética. Nosotros los pixadores nos conocemos primero por las marcas, luego es personal o no. Es una forma de promover nuestra existencia en la ciudad, que es un lugar tan efímero, que está siempre en transformación. Pero el picho crea una memoria con la ciudad. En las paredes y en las folhas: cuando un picho aparece, va a ser recordado.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Belting Hans. *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores, 2007. p 45.

<sup>206</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.

Una forma de memoria son las folhas. Son hojas que conservan los diseños de los pixos. Los bocetos son acumulados en carpetas. Estas carpetas se muestran en los puntos de reunión.



Figura 23. Folha

Una vez por semana, los activistas intercambian los dibujos. Los más requeridos son los más conocidos, los que poseen más *ibope*. Existen archivos por toda la periferia. Son colecciones de fotografías, recortes de diarios y folhas. Muchos de los bocetos son de pixos que han desaparecido, que fueron borrados por las autoridades; otros son copias de huellas famosas, hechas por activistas muertos.

Yo acostumbro decir que la pixação es la identidad visual del pueblo nativo. Porque existe la ciudad que fue planeada por las autoridades, por el poder privado, diseño, especulación inmobiliaria. Existe una dictadura de la estética. La población termina no teniendo participación en esas cosas. Yo veo al pixo como una respuesta porque es el pueblo creando su propio lenguaje en el medio de la publicidad, en los predios súper modernos, grandes fachadas de empresas



multinacionales que vienen a nuestro país para consumir nuestros recursos naturales. El pixo es una recuperación, retomar la ciudad, recuperarla.<sup>207</sup>

Las folhas permiten acceder a la historia de los colectivos: muchas llevan la fecha; la mayoría permite una narración que explica cómo y dónde fue hecho el pixo. Hay bocetos de predios que ya no existen, como el Wilton Paes de Almeida; y otros más recientes. El punto de reunión permite el encuentro entre compañeros del mismo colectivo y de otros barrios de la ciudad. Es un espacio de comunicación y socialización donde sobresalen las historias llenas de riesgo, las huidas de la policía, las dificultades de las prácticas. Esto transforma al lugar en sitio de pedagogía y transmisión de saberes, así como de técnicas de escritura, aún para aquellos que no escriben la lengua del estado. Aquí se acaba el secreto, la circulación codificada, la pura mancha. Aparece, en cambio, un reconocimiento, pero también una confrontación y negociación por los espacios.

El nuevo medio urbano refuerza y valoriza la desigualdad y separaciones, y es por eso que se vuelve un espacio público no democrático y no moderno. Procesos de discriminación se combinan con el miedo, creando nuevas formas de segregación, de entre las cuales la construcción de muros es la más emblemática.<sup>208</sup>

Contrariando esta ciudad descrita por el manifiesto de *Os mais fortes*, el *point* consigue momentos de goce en el placer de la conversación, en una dinámica oral que pareciera consignar un trance propio: se arman grupos, se muestran los cuerpos, se escucha rap, se bebe, se planea una nueva incursión. Son reuniones donde el pixo se vuelve el centro de planeación visual de la ciudad; noches que concentran políticas de escritura y amistad.

Y sin embargo, el *point* no pareciera tener planeación fija, no exhibe un propósito definido, más allá de juntarse. Es, si se quiere, un encuentro ocioso, extraño al agotamiento urbano y a la “ciudadanía desnuda”<sup>209</sup> que plantean los nuevos diseños.

---

<sup>207</sup> Entrevista hecha al pixador Cripta Djan el 6 de junio de 2018, en São Paulo.

<sup>208</sup> Os + Fortes. “Manifiesto - O pixo nosso de cada dia”. <http://www.criptadjan.com/new-page-49/>. S.P. Brasil, 2013. Consultado el 20 de julio de 2018.

<sup>209</sup> El término “ciudadanía desnuda” lo hemos tomado del texto “Vivienda y esperanza” incluido en *El futuro como hecho cultural*. México: FCE, 2015, de Arjun Appadurai. Para el autor, el despojo de derechos básicos de los ciudadanos de las grandes ciudades, de los migrantes que llegan a ellas, como el acceso a la vivienda, los han convertido en habitantes de segunda, invisibles a los ojos de la nación. En este listado, por supuesto, podríamos incluir el despojo territorial que sufre gran parte de la población periférica de São

¿Qué oportunidades tiene un *point* en el cada vez más acotado espacio? Dipesh Chakrabarty, analizando unas reuniones masculinas comunitarias en la ciudad de Calcuta vinculadas a la oralidad y a la poesía, argumenta que estos encuentros producen un uso diferente del espacio y el tiempo desarrollista y utilitario. Salvando las diferencias contextuales, el ejemplo nos permitiría pensar de qué forma una reunión citadina de un grupo determinado de jóvenes lograría esquivar “la atracción gravitatoria de un propósito explícito”<sup>210</sup> en una metrópoli que ha diagramado sus rincones para la producción y el desarrollo capitalista. Retornando a Chakrabarty, convendría recordar que lo subalterno es aquello que no escapa a la lógica del capital, sino que desde dentro de ella “nos recuerda formas de ser humano distintas del ser portador de la capacidad de trabajar”<sup>211</sup>.

Hemos intentado plantear en estos primeros puntos algunas líneas de fuga del pigo que nos permitieron pensar el desborde o lo residual como gestos contaminantes de una lógica citadina. Para ello quisimos narrar una alternancia a partir de la escucha de los participantes. Consideramos que los anudamientos no escapan a una voluntad manifiesta de querer testimoniar un campo de enunciación. Al respecto, somos conscientes del rasgo violento de todo proceso de cognición. En todo caso, hemos intentado tomar nota de una literatura atravesada e incómoda. La vinculación entre memorias, muertes, marcas o estéticas nos ha demandado riesgos, pero también nos dio nuevas herramientas de interrelación para acercarnos a estos procesos y construcciones de espacios otros, donde se “anudan lo visible, lo decible y lo factible”<sup>212</sup>. En el próximo punto quisiéramos plantear otro tipo de desborde, esta vez desde el campo reconocido del arte.

### 3.3. Una conversación en colores

En 2012, Djan Ivson, Biscoito y otros pixadores fueron invitados a la Bienal de Berlín para realizar un *workshop* bajo la supervisión del curador Artur Żmijewski. La séptima entrega del encuentro artístico llevó el nombre de *Forget Fear*. Uno de los convocados

---

Paulo. Consideramos que estos encuentros de pixadores concentran las demandas por sitios propios de reunión y ocio.

<sup>210</sup> Chakrabarty, D. *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets, 2008. p. 267.

<sup>211</sup> *Ibid*, p. 139.

<sup>212</sup> Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011. p. 77.

fue el movimiento *Occupy* quienes recrearon un espacio autónomo por medio de mesas informativas e intervenciones musicales. La capital alemana no era ajena a trabajos de este tipo durante su historia reciente. El *Street Art*, el graffiti, el stencil, junto a los movimientos ocupas y comunidades sonoras de la música electrónica resultaron cruciales para imaginar espacios utópicos durante la década de los noventa.

La Bienal reservó un sitio para la acción de los pixadores dentro de la iglesia Santa Elizabeth. Era un panel blanco de varios metros de ancho. La idea era que los activistas utilizaran el espacio asignado para visibilizar lo que venían haciendo en las ciudades de Brasil: una forma de presentar al pixo dentro de un marco discursivo nuevo, en el contexto del mercado internacional del arte contemporáneo. La repercusión de la intervención en la Bienal de São Paulo, en 2008, no sólo logró que un año después, en 2009 fueran convocados para participar del evento (muchos rechazaron la invitación), sino que introdujo a las prácticas en un marco nuevo de discusión.

Según el investigador Alexandre Barbosa Pereira<sup>213</sup>, este parcial reconocimiento de ciertos pixadores en el arte contemporáneo conlleva efectos interesantes vinculados a la inserción de una palabra desautorizada o directamente desoída en un concierto de valorización transnacional. Para el autor, el desborde por el lado del arte les ha permitido a varios (no a muchos; no a la mayoría) una negociación y una salida válida de la marginación. “Habría que ver –se pregunta– en qué condiciones se dan esas nuevas articulaciones y quiénes tienen las herramientas para construir las narrativas”<sup>214</sup>. La aclaración de Pereira es interesante: por un lado, postula un desborde dentro de un marco de reconocimiento que otorga legitimación a los ejercicios; por otro, plantea los riesgos reales de un mercado con capacidad para volver a encauzar las huellas disidentes. ¿Cómo eludir el sitio recurrente de exotización o la mirada europea que continúa imaginando un continente caótico?

Para problematizar esta disputa convendría recordar aquí la polémica que se daría un año después, en 2013, en el marco de la Feria del libro de Fráncfort. El evento editorial se presentó con el lema “Brasil, un país de voces diversas”. Al encuentro fueron invitados 70 autores de los cuales sólo uno era negro: Paulo Lins. El escritor de *Ciudad de Dios*

---

<sup>213</sup> Entrevista hecha Alexandre Barbosa Pereira el 15 de junio de 2018, en São Paulo.

<sup>214</sup> *Ibid.*

criticó la selección, acusando de racista a la organización y declarando que la lista no era representativa. Jürgen Boos, presidente de la feria del libro, defendió la postura institucional argumentando que los criterios de selección habían sido, entre otros, el reconocimiento del autor en la nación invitada, las traducciones a otros idiomas y “su manera de representar al país”. Por su parte, Renato Lessa, presidente de la Biblioteca Nacional de Brasil, expuso las razones que lo llevaron a definir la selección: “La multiculturalidad no fue un criterio para elegir a los autores. Nos regimos por la estética”<sup>215</sup>. La diversidad, las otras voces propuestas por la organización chocaron con el discurso total y desinteresado de una “estética” que volvía a recluirse en los tópicos autónomos.

Aquí surge el problema recurrente de la representación y cómo los grandes escenarios de producción de la mirada siguen generando imaginarios. También aparece su contrapartida universalista y la vocación de ejercer un único lugar de emisión. Recordamos la crítica hecha por Beatriz Sarlo cuando afirmaba que el lugar otorgado a los latinoamericanos en el arte mundial había sido el cultural, el análisis social y político de los acontecimientos estéticos, mientras que Europa continuaba adueñándose de la producción de los objetos de arte<sup>216</sup>. ¿Qué es lo que atrajo del pìxo para que estuviera en Berlín? ¿La estética desinteresada, el desborde, un ejercicio pulsional erotizado, los diseños de la pobreza?

Nelly Richard ha analizado la “violencia representacional” que implican estos absolutos, la lectura del arte desde las capitales periféricas y la relevancia que han tenido las “narrativas de otredad”. Afirma que la crítica posmoderna, al contrario de la moderna, ha forzado a las instituciones europeas –que imponían la jerarquía “a costa de silenciamientos y tachaduras de la diferencia”<sup>217</sup>– a cuestionar el sitio hegemónico de enunciación. La autora propone romper el binarismo al que nos han destinado precisamente estos centros de producción de sentido y pensar un “tercer espacio” descolonizador que logre conjurar “la especificidad crítica de lo estético” y “la dinámica

---

<sup>215</sup> “Los escritores ‘invisibles’ de Brasil”. Deutsche Welle. <http://www.dw.com/es/los-escritores-invisibles-de-brasil/a-17148025>. Consultado el 20 de julio de 2018.

<sup>216</sup> En Marchán Simón (Comp.). *Real/Virtual en la estética y teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006. p. 116.

<sup>217</sup> *Ibid*, 117.

movilizadora de la intervención artístico cultural”<sup>218</sup>. No obstante, reconoce los riesgos a los que se someten experiencias como el pixo: el de ser obligadas a representar una sola coordenada de identidad, “de la que se espera que milite siempre en el registro ortodoxo de la correspondencia fija, lineal, entre 'pertenecer' y 'representar'; entre 'ser' y 'hablar como'.”<sup>219</sup>

Podríamos pensar que algunos pixadores lograron, a partir de la invitación a Berlín, un espacio de interlocución inédito en el cual las tramas transnacionales sobrepasaron el “contenedor” nacional; también podríamos suponer un momento de articulación que le otorgue estrategias de fortalecimiento en el marco de un escenario amigable. La posición culturizada que le brinda el mercado europeo del arte no invalidaría una lucha dentro de las mismas construcciones identitarias para lograr una mayor visibilidad de los reclamos. Pero, si la pixação es, como ya afirmamos en este capítulo, una brecha que pone en evidencia el vacío existente entre la ley y las prácticas de libertad, ¿de qué forma sostener un tiempo disidente en otros escenarios? Este es un problema que los pixadores se plantearon desde un principio: “nosotros avisamos que era imposible mostrar la pixação fuera del contexto de la trasgresión”<sup>220</sup>, argumentaron los participantes.

El día de la muestra los activistas se treparon a los márgenes asignados y comenzaron a pixar la histórica iglesia Santa Elizabeth que funcionaba como marco externo de la muestra. El edificio neoclásico está bajo protección del estado alemán y es uno de los monumentos que ha sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, los activistas decidieron saltar el límite impuesto por la organización y marcar el espacio. La seguridad fue alertada y Djan Ivson arrestado.

---

<sup>218</sup> *Ibid*, 125.

<sup>219</sup> *Ibid*, 123.

<sup>220</sup> Cypriano, Fabio. “Curador 'pichado' chama ato de diálogo”. Folha de S. Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/48791-curador-pichado-chama-ato-de-dialogo.shtml>. Consultado el 20 de julio de 2018.



Figura 24. Pixadores en la Bienal de Berlín.

La acción detonó algunos interrogantes. ¿Dónde aparecía el pixo? ¿En la delimitación del estado alemán o en el desmarque de los activistas? Djan y sus compañeros mostraron que el acto de pixar se desdibuja si no trabaja junto al límite punitivo donde se ponen en juego las delimitaciones entre lo público o lo patrimonial. Un año después, el grupo *Os mais fortes* hizo un manifiesto: “En la pixação lo que realmente importa es la dinámica de la creación de riesgos, no basta sólo con pixar, tenemos que producir excitación y adrenalina, transgredir para avanzar, radicalizar, chocar. Exceder nuestra libertad de expresión, ya que vivimos en una falsa democracia”<sup>221</sup>.

“Ellos [los pixadores] fueron advertidos que pintar en las paredes de la iglesia incurría en daño, además de poner en riesgo lo público”<sup>222</sup>, afirmó el curador Zmijewsk. Las restricciones que impuso la bienal se volvieron posibilidades de agencia al efectuar un marcaje de un “más allá” de la ley. El pixo reutilizó esta fuerza restrictiva como herramienta base para operar en el terreno de la descontextualización. Lo hizo marcando

<sup>221</sup> Os + Fortes. “Manifiesto - O pixo nosso de cada dia”. <http://www.criptadjan.com/new-page-49/>. S.P. Brasil, 2013. Consultado el 20 de julio de 2018.

<sup>222</sup> Cypriano, Fabio. “Curador 'pichado' chama ato de diálogo”. Folha de S. Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/48791-curador-pichado-chama-ato-de-dialogo.shtml>. Consultado el 20 de julio de 2018.

una extensión en el muro perimetral. Pero esa extensión también une y tensiona extremos diferenciados: el acto de libertad y la ley, el espacio destinado al evento y el protegido para la memoria nacional. En esa toma de distancia con el ritual artístico alemán, los pixadores definieron sus propias condiciones de visibilidad. ¿Dentro de qué marco estas prácticas podían “decir” algo? El mismo día, el propio curador fue pintado en todo el cuerpo. Al referirse a lo ocurrido, ironizó sobre la posibilidad de “una conversación de colores”. No obstante, para él la acción estuvo fuera de contexto:

El objetivo final de los pixadores es la auto propaganda de políticas de pobreza y la lucha de la clase baja en contra de los ricos de Brasil. La iglesia es propiedad de una sociedad civil, cuyo objetivo es recolectar dinero para renovar monumentos históricos y abrirlos a distintas actividades culturales del público. Para nosotros, organizadores, fue una participación decepcionante.<sup>223</sup>

Según el curador, el desborde estuvo fuera de lugar: la sociedad alemana no tenía nada que ver con las demandas de los pixadores. ¿Qué había aquí? ¿Un reclamo de falsa conciencia? Por medio de estas afirmaciones, ¿no estaría la bienal erigiéndose como un lugar de exhibición aséptico, sin contradicciones históricas, con capacidad de importar imágenes y narrativas de conflictos lejanos, sin conexión alguna con Europa? Los procesos de descentramiento impulsados por las “narrativas otras” se han efectuado en el enfrentamiento con este tipo de universales absolutos que promueven, al mismo tiempo, discursos regidores y neutralidad frente a las interrogaciones. Esta tesis ha intentado, desde un principio, refutar las afirmaciones que, como la del curador, niegan la relación entre el picho y la estética europea. En todo caso, recurriendo a Gilles Deleuze, la lectura de lo sucedido no le permitió habilitar un pasado coexistente con el presente que ha sido.

Podría sostenerse que el picho rompe y vuelve a unir eslabones. De esta forma, el activista propone nuevos contratos de lectura y articulaciones políticas. Pensar que la actividad podía haber sido trasladada sin modificaciones es suponer a estas acciones (o a cualquier lenguaje) como algo fijado, más allá de un contexto. Postulamos que las prácticas entraron a otra discusión en la cual se ponen en juego no ya la exclusividad de las élites brasileñas, sino una representación histórica, la acumulación de imágenes y textualidades europeas, un sedimento discursivo nada evidente que han intentado definir,

---

<sup>223</sup> *Ibid.*

dentro de una cadena ordenada de signos, “lo brasileño” o, en todo caso, la lineal y clara acción insurreccional de los subalternos<sup>224</sup>.

¿Quién disponía en Berlín del ejercicio facultativo para construir una imagen? ¿Qué nuevas contrastaciones visuales se podían dar desde el pixo? Jacques Ranciere argumenta que lo importante no es que los subalternos aparezcan en las pinturas de autores de renombre. Lo significativo, dice, es que estas imágenes rompan con el margen de exposición. Es decir, que sean presentadas en otro lado, que sean visibles de otra forma. El autor apunta que lo valioso en el arte es la apertura de espacios de antagonismo en la política del arte y en el arte de la política. Desde este “tejido sensible” se ejercen pliegues y repliegues en la lucha de los cuerpos para apoderarse de su destino<sup>225</sup>. Lo que pretendió la bienal de Berlín es una mimesis calcada de los atributos que nombraron al pixo, no su insubordinada dislocación identitaria.

Proponemos aquí otro tipo de desborde del pixo, esta vez desde el arte. Mucho ha tenido que ver la crisis visual y la fuerte discusión política dada luego de las intervenciones a la universidad y a la bienal de São Paulo. Aquello dio como resultado la apertura a nuevos debates, impensados anteriormente. Si bien es cierto que las prácticas son perseguidas y continúan penalizadas, no es menos evidente que los espacios de negociación que abrieron los ataques posibilitaron la entrada y discusión en el campo del arte, así como el surgimiento de voces disonantes que comenzaron a ver a estos ejercicios con nuevos ojos.

Nosotros no quisimos legitimar el pixo. Es el mundo del arte el que ve a la *pixação* de foma diferente ahora. Hace unos años empecé a diseñar un trabajo que se llamó Criptografía urbana. Era una escritura codificada. El pixo tiene mucho de

---

<sup>224</sup> Entendemos que el trabajo acerca de una representación de lo brasileño y la importancia de la construcción visual de Europa exceden por mucho esta tesis. No obstante, convendría aquí rescatar una fuerza imaginaria, fuerza devenida libros de viajes, pinturas, esculturas, discursos en definitiva, que han moldeado durante siglos una mirada de Brasil. El buen salvaje, el salvaje come hombres, el indio erotizado, el negro infantil, lo demoníaco, lo dócil, son “ejércitos de metáforas” como dijo alguna vez Friedrich Nietzsche, que han confabulado en pos de una verdad. En el origen de la disputa textual está la disputa por Brasil. El mismo nombre, “Brasil”, es producto de un cruce de lecturas: al ver maravillados las nuevas tierras, los conquistadores no tuvieron más remedio que equipararlas con algunos lugares imaginados en antiguos textos medievales. En uno de ellos aparecía una isla remota llamada Brasil. Todas estas reflexiones y discusiones se pueden encontrar en el trabajo de Sadlier, Darlene J. *Brasil imaginado. De 1500 até o presente*. São Paulo: USP, 2016.

<sup>225</sup> Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011. p. 81.



eso. Me invitaron a algunas exposiciones. Lo que hago es recrear un mundo propio. Es otra cosa, pero viene de allí.<sup>226</sup>

Djan exhibió Criptografía Urbana del 13 al 22 de julio de 2018 en Birmigham. Fueron 25 pinturas repartidas en dos series: “Manifiesto periférico” y “Código de conducta”. Junto a la muestra, el artista proporcionó una introducción a la historia de la pixação en Brasil. La primera serie intentó recrear el texto escrito por su colectivo “el clamor mudo de los invisibles”. “Código de conducta”, en cambio, son obras construidas a partir de un código secreto de conducta ideado por grupos de pixadores.



Figura 25. Obra de Djan Ivson.

La crisis de las imágenes en la ciudad, agudizada por los activistas en 2008, tuvo como corolario la apertura de pequeños espacios de diálogo: se han hecho varios reportajes y filmaciones sobre el fenómeno; se han publicado libros sobre fotografía y algunos estudios académicos al respecto. Esto ha obligado a ciertos grupos a entrar en una discusión relacionada con los procesos de negociación en el campo del arte. Sin embargo, la gran mayoría continúa manteniendo una radicalidad extrema. En ambos casos, percibimos un desborde en las narrativas de la nación por medio de un desmarque

---

<sup>226</sup> Criptografía urbana. <https://vimeo.com/163302579>. Revisado el 23 de julio de 2018.

imaginativo, una reconfiguración de lo que se puede decir sobre el pìxo. En todo caso la pìxãcao, por su mismo movimiento, comenzó a ser otras cosas.

Hemos presentado hasta aquí las disputas legales, estéticas y narrativas que envuelven a la pìxãcao; también intentamos una aproximación a ciertos desbordes que las imágenes, los grafos, tags o escrituras inscriben en la narrativa del estado nación. Lo hicimos remarcando siempre el carácter heterogéneo del sujeto subalterno, las contradicciones de los procesos sociales y comunitarios, así como los riesgos de concebir una identidad periférica, una identidad de los activistas, aún una de la ciudad o del país. Ya hemos señalado en esta tesis que las identidades y las colectividades imaginadas son construcciones históricas. Pero estas metáforas que aglutinan y excluyen<sup>227</sup> actúan de diferentes formas, según la contingencia: existen momentos políticos, muchas veces de subsistencia, de fuertes reafirmaciones identitarias; hay otros, también, en los cuales la singularidad y la diferencia adquieren un papel preponderante en los colectivos. En todo caso, ni la modernidad paulista logró configurarse como un universal cerrado, totalitario, sin fisuras, ni los colectivos de artistas y escritores periféricos pudieron nombrarse como una fracción clausurada. Si bien la configuración de un orden estético tuvo su corolario en una organización archivística de las experiencias, memorias, hablas, imágenes de la ciudad, el desarreglo, la disfunción surgió siempre como ese otro múltiple residual que atentaba contra el Uno nacional, un Uno contenido en una idea de ciudad linda o limpia y en una que comprenda la Historia con mayúsculas. Recalamos, para que no se nos acuse de plantear antiguos binarismos, que estos procesos también son contradictorios y heterogéneos; que la diversidad, los deseos diferenciados y anhelos de las prácticas subalternas nos han obligado a descentrar siempre una mirada reductiva, clasificatoria del problema. Sin embargo, resaltar esto último no justifica, bajo ningún motivo, caer en un relativismo que evite las profundas e injustas relaciones de poder que se juegan en estas configuraciones.

---

<sup>227</sup> “Si el estado es lo que vincula –dice Judith Butler– también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si no es poderosamente cierta versión de la nación, entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra”. Butler, J. y Spivak, G. C. *¿Quién le canta al estado nación? Lenguaje, política y pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 65.

## Consideraciones finales

Este trabajo ha considerado procesos críticos en el reparto sensible instaurado por las narrativas del estado-nación a partir del estudio de las prácticas escriturales de la *pixação* en la ciudad de São Paulo: dio cuenta de tensiones y desbordes heterogéneos en estructuras universalistas. Por un lado, ha mostrado espacios discordantes en la idea conciliadora de democracia racial; por otro, ha contribuido a pensar momentos de articulación de lo político dentro del régimen normativo vigente.

Para lograr este objetivo hemos planteado cruces problemáticos entre los discursos punitivos y las prácticas efectuadas por los activistas. La recomendación a los *pixadores* para que hicieran un giro hacia formas más aceptadas de arte nos llevó a pensar las maneras de construcción de esa aceptación. ¿Por qué al hablar de arte se hablaba también de una disposición en el espacio público? En ese punto, coincidimos en afirmar, junto a Chantal Mouffe, que lo político comenzaba a conectarse con lo estético en la voluntad de ordenar un espacio simbólico donde las percepciones, sensaciones y sentimientos adquirirían preponderancia<sup>228</sup>.

Vimos que la necesidad de reescribir al *pixo* en cauces estético-legales contaba con antecedentes en genealogías que pensaron la ciudad: la voz del prefecto tuvo sus ecos en la tradición higienista y en el proyecto de la democracia racial como espacio de solución

---

<sup>228</sup> Mouffe, Chantal. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. México: FCE, 2014. p. 98.

a los “problemas del color” y ordenador de diferencias. Comprendimos que la Historia con mayúsculas de la que comenzábamos a hablar se lograba a base del predominio de una narrativa nacional. El relato hegemónico, lineal, sin aparentes fisuras, se sustenta en la oclusión y olvido de otros. En este punto pudimos reforzar la idea de que el pixo, al disputar espacios en la ciudad, comenzaba a intervenir en discursos más complejos.

Marcamos el momento de conflicto donde lo político y lo estético confluyeron interviniendo y deconstruyendo una imagen ordenada de ciudad y un espacio pedagógico de la mirada. No obstante, analizamos que este proceso se ejercía en la intervención de un espacio y en la invasión de un territorio discursivo: la letra atravesada de los activistas – en la frase “Abaixa a ditadura”, por ejemplo– provocó un “estallido” benjaminiano en el *continuum* histórico<sup>229</sup>, nombró una “experiencia única” del pasado dando como resultado la dislocación del relato homogéneo. O siguiendo a Chakrabarty, estas escrituras subalternas tuvieron la capacidad de intervenir, entrecruzar o ficcionalizar un material memorístico, formando “nudos pertinaces que sobresalen y rompen la superficie, por lo demás regular, del tejido”<sup>230</sup> narrativo oficial. Por lo tanto, hemos notado una necesidad de entablar un diálogo abierto y problemático con los grandes momentos narrativos de la nación. Reconocemos que los pixadores, al hacer el corte, operaron dentro de una “articulación simbólica”<sup>231</sup> que les permitió “aparecer”<sup>232</sup> como agentes antagónicos.

Hemos centrado esas problemáticas políticas y estéticas en un año crucial para la

---

<sup>229</sup> Nos referimos a esos cortes temporales de los que habla Walter Benjamin. Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Ítaca UACM, 2008. p. 52.

<sup>230</sup> Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets, 2008. p. 153.

<sup>231</sup> Jacques-Alain Miller, trabajando la memoria desde el psicoanálisis lacaniano, argumenta que la historización sólo puede darse “cuando un elemento está en la articulación simbólica”. Esta salvedad es importante para poner en entredicho un afuera radical de las prácticas. Reconociendo las distancias entre el ejercicio psicoanalítico y los procesos analizados (el psicoanálisis no es un disciplina que analice los procesos sociales. No obstante, ha sido una herramienta requerida para efectuar lecturas transversales, lecturas sintomáticas), podríamos instalar un punto de contacto en ese “cambalache” en el que se transforma todo acto de rememoración. Por otro lado, el psicoanálisis rescata dos puntos que nos parecen importantes de resaltar aquí: los residuos como material de trabajo y la posibilidad de un diálogo que exceda el acto comunicacional. Miller, Jacques-Alain. “Historización”, En *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2014. p. 50.

<sup>232</sup> En ambos sentidos: aparecer como imagen en el espacio público y aparecer en el discurso. De hecho, si entendemos al discurso, a todo aquello que se dice sobre una nación y sus integrantes, por ejemplo, como un espacio narratológico que comparte y construye el espacio público, estaremos de acuerdo en afirmar, como lo hacen los estudios subalternos, que sin la aparición en el discurso, la aparición física de un sujeto es impensable e imposible.

pixação: 2008. Consideramos que el ataque a la universidad, a la galería Choque Cultural y a la bienal, lejos de haber sido parte de “hechos aislados”, sin historia —desautorizados por la ley, por académicos, dueños de espacios culturales y curadores— inauguraron un sitio de discusión y disenso en el relato desarrollista de la ciudad. En este sentido, entendimos que la pixação no se adhería directamente al proyecto historiográfico, planteado en las leyes “ciudad linda” y “ciudad limpia”, sino que comenzaba a interrogarlo desde sus emborronamientos y marcas discontinuas.

Remarcamos que la fecha concentró una serie de actos determinantes para el colectivo: la irrupción a un campo que delineó la visibilidad de la ciudad moderna. Creemos que el pixo, interponiéndose en el centro del foco-bienal y ejerciendo una política antagónica —por momentos inexplicable e irreductible— se constituyó en un acto visible para gran parte de la sociedad paulista. Centrarnos en este año y sus acontecimientos nos permitió gravitar un terreno donde no sólo el pixo organizaba complots en el discurso de la bienal y del archivo Wanda Svevo, sino que también lograba cortes y marcas en la misma construcción identitaria que, a la vez que le daba nombre, le negaba capacidades enunciativas.

A lo largo de este trabajo planteamos una cantidad de objetos visuales que nos parecieron importantes para analizar y contrastar. Sin embargo, ha sido la visualidad la que recibió nuestra atención: relacionamos imágenes y objetos ajenos a la historia del arte en un entramado donde los modos de ver eran atravesados por discursividades múltiples provenientes del campo legal o artístico. Nos centramos en la capacidad de confrontación de las producciones visuales, en la dinámica de sus narrativas, y no en un análisis hermenéutico. Entendimos a la imagen como una herramienta utilizada para la construcción de regímenes de verdad y a la visualidad como un campo de análisis valioso para empezar a producir significaciones en torno al pixo. De esta forma, lo político surgió como una visibilidad intempestiva: irrumpió “no sólo para revelar el tiempo de los procesos colectivos, sino para convertirlos en objeto de una acción reflexiva, para integrarlos como materia de memoria, para someterlos a la tensión de una imaginación rítmica, para reconstruir sus cronologías narrativas y su fuerza de fundación de las

regulaciones y categorías simbólicas”<sup>233</sup>. Estas transformaciones nos obligaron a complejizar el sitio de “resistencia”, de simple “exclusión” o “comunicación”, para pensar también en espacios de creación donde las actividades, a la vez que se oponen a la restricción, imprimen nuevos sentidos, formas alternas de entender el tiempo, el ocio, sus narrativas, espacios y vidas (sin entender a lo alterno como una exclusión radical del capital o del poder<sup>234</sup>).

Si bien mencionamos las condiciones de pobreza que viven los habitantes de la periferia, intentamos evitar la denominación “clase social”. La categoría continúa siendo de gran utilidad. No obstante, pensamos que aplicarla a un grupo de artistas y activistas tan heterogéneo como el de los pixadores era incurrir en una violencia epistemológica clara, además de asumir una posición ontológica o de clasificación estandarizada que escapa a las políticas y ejercicios artísticos performativos y su riqueza divergente. En cambio, hemos acentuado el cruce entre las prácticas de los activistas y artistas, y el contexto discursivo de la “democracia racial”. Para ello consideramos válida una lectura desde la identidad, la raza y los procesos de racialización: en estas tensiones, en este racismo forcluido que nombra siempre al otro desde un lenguaje opresivo y excluyente, es donde vimos los límites del proyecto democrático en Brasil. Coincidimos con Aníbal Quijano, cuando afirma que:

De modo breve, se podría decir que en América Latina el resultado principal fue la remoción del 'Estado oligárquico' y de algunas de sus instancias en la existencia social de la población de estos países. Pero ni su dependencia histórico/estructural en la colonialidad global de poder, ni los modos de explotación y de dominación inherentes a este patrón de poder, fueron erradicados o alterados suficientemente como para dar lugar a una producción y gestión democráticas del Estado, ni de los recursos de producción, ni de la distribución y apropiación del producto.<sup>235</sup>

Hemos intentado dar cuenta de esta continuidad discursiva que continúa ordenando

---

<sup>233</sup> Mier, Raymundo. “Apuntes para una reflexión sobre comunicación y política” Revista Comunicación y política. UAM. Núm. 10. Año: 2000. 59-105 p. 71. file:///Users/ivanpenonori/Downloads/3078.pdf. Consultado el 26 de julio de 2008.

<sup>234</sup> Si el capitalismo es una realidad totalizadora, se deberá analizar al capital a partir de sus usos alternativos, usos que posibilitan imaginar conexiones diferentes a partir de intercambios comunitarios o solidarios. Esto es: entender una “resistencia” no sólo como algo enfrentado, separado, sino dentro de los horizontes del mismo capital.

<sup>235</sup> Quijano, Aníbal. *Des/colonialidad y bien vivir*. Perú: Editorial universitaria, 2014. p. 21.

espacios de segregación y combatiendo prácticas comunitarias que desobedecen o enfrentan los lineamientos estético-civilizatorios de la modernidad. Es una continuidad, no una dicotomía simple y fija<sup>236</sup>. Junto a ello, también quisimos señalar el síntoma que recorre los cimientos de la democracia racial brasileña: el de no haber pensado a la nación como un espacio complejo, irreductible a una sola imaginación nacional, práctica cultural o artística. El trazo de los activistas alude a territorios diferentes a los de la ciudad capitalista. Pensamos que el pixo emerge como un malestar en una ciudad que se ha totalizado a base de segregación, pobreza e injusticia.

Tampoco hemos aventurado una reflexión basada en la teoría de campos artísticos. Consideramos al pixo como un sitio de oralidad y desborde difícil de asir desde marcajes epistemológicos centralistas. ¿Cómo abordar, entonces, estas manifestaciones inestables? La solución fue movernos del lugar de la “lucha cultural” fija y del sistema de capitales simbólicos y legitimaciones: notamos dificultades en ambas propuestas a la hora de dar cuenta de un excedente. Buscamos auxiliarnos de estudios que analizaran el desborde, lo fronterizo, el resto o lo residual como propuestas que habilitan un otro constitutivo, en extimidad, actuando en el borde de la lógica unívoca de la clase, de la Historia o del mismo concepto de sociedad. Concluimos que las prácticas, lejos de reconocerse (o junto a ello) han querido, también, moverse de un sitio, renombrarse, recrearse. En ese sentido, coincidimos con Gustavo Lins Ribeiro cuando afirma que lo que importa es pensar en la posibilidad de un pluralismo y en “el peso específico de la circulación heteroglósica de narrativas y matrices de sentido.”<sup>237</sup> Pensamos que el pixo permite estas nuevas circulaciones.

Lo mismo nos ha sucedido con la categoría de “periferia”: si bien existen colectivos que usan el término como soporte territorial y de reconocimiento identitario, periferia significa muchas cosas y no sólo un lugar *border*, de pobreza y exclusión. Hemos sugerido en el tercer capítulo de este trabajo otro tipo de periferia, una central, en el ejemplo del edificio incendiado, a la vez que hemos visto cómo el centro es desplazado a

---

<sup>236</sup> Insistimos con que “no existe una oposición tajante y dicotómica entre poder y resistencia; entre dominantes y dominados; por el contrario, [...] las prácticas y los discursos de las distintas instituciones y sujetos sociales están atravesados por ambivalencias, matices y contradicciones”. En De la Peza, Ma. Del Carmen. *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Tintable/ UAM-Xochimilco, 2014. p. 12.

<sup>237</sup> Ribeiro, Lins Gustavo. *Posimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Gedisa, 2003. p. 55.

barrios periféricos blindados. Tampoco hemos querido relacionar directamente al pìxo con los bordes de la ciudad: si bien la mayoría de los activistas provienen de barrios pobres y marginales, la actividad artística se compone de grupos y no de una cantidad significativa de la población que permita la equiparación de los términos. En todo caso, convendría analizar la categoría en toda su complejidad. Esto es: sin desconocer –como bien afirma Francine Masiello<sup>238</sup>– la producción necesaria de periferias por parte del capitalismo, intentar el análisis en función de sus usos e intercambios simbólicos, en su constante deconstrucción y resignificación, aún en su capacidad política de crear espacios de enunciación, y no como un nominal fijo que vuelva a sujetar territorios y prácticas. Coincidimos con Ivana Bentes, cuando apunta que la cuestión de la periferia interesa para abordar y pensar esa producción “fuera de lugar”, “venida de otros territorios y sujetos, y que trae consigo un potencial político-estético o, podríamos arriesgar, capaz de conseguir una bioestética, que podríamos intentar definir por medio de una pregunta: ¿cuáles son las posibilidades estéticas que esas vidas encierran? O simplemente, ¿cuáles son las potencias y derivas de esas existencias?”<sup>239</sup>.

Trabajamos términos como morada, como lenguaje, como espacio. Todos sugeridos por los mismos activistas. Consideramos que la marca del pìxo traza, por momentos, una ciudad imposible, una difícil de asir, de entender, de comunicar, que se resiste a la claridad absoluta o a la materialidad de la metrópoli moderna. Esta postura, claro está, se distancia mucho de la “persona humana en perpetua transformación”<sup>240</sup> o del “mutante periférico”, desde donde se ha intentado nombrar al subalterno. Todo lo contrario: resaltar momentos políticos de no-esencialidad no invalida la posibilidad cierta, estratégica, de que los activistas recreen espacios y tiempos de fuerte arraigo identitario. La ambivalencia, el juego de posiciones en el discurso, la radicalidad y la articulación para eludir la manifiesta prohibición del habla hacen del fenómeno algo más complejo que simples oposiciones duales. Hemos intentado evitar “la idea de que en alguna parte existe un diccionario donde las diversas palabras de los actores pueden traducirse a las pocas palabras del vocabulario social”<sup>241</sup>. Si bien todo conocimiento se construye a base

---

<sup>238</sup> Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001. p. 115.

<sup>239</sup> Bentes, Ivana. *Mídia-Multidão*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015. p. 96.

<sup>240</sup> Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Ned ediciones, 2016. p. 181.

<sup>241</sup> Latour, Bruno. *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial, 2008. p. 75.



de traducciones imperfectas e imaginación, evitamos caer en un oscurantismo relativizante que suele arrojar las prácticas al mismo lugar “inexpugnable”. El conocimiento necesita de la metáfora. Pero hay metáforas mejores que otras.

Convendría aclarar que al hablar de una claridad estatal en el trabajo no nos referimos a las evidentes zonas oscuras que crea la modernidad, tampoco a su renuente barroquismo o hermetismo lingüístico en el discurso económico o burocrático. Nos centramos en la claridad de emisión, en que es el estado y no otras voces el autorizado para hablar o escribir. Convendría recordar aquí la relación existente entre claridad y legalidad: una voz “se escucha claramente” si es permitida. No obstante, hemos considerado que si bien, por momentos, construye espacios de indeterminación para el lector, a la vez la pixação fuerza un sitio dialógico mediante una serie de contra-narrativas y ejercicios significantes.

En todo caso, la idea de comparar a la modernidad con conceptos “claros” –un pintor podría dar fe de esto– no invalida la oscuridad, sino que la remarca. La “confusión” proviene de haber equiparado los términos “luz” y “claridad”. La luz, se sabe, necesita de la claridad y oscuridad para sus matices. No obstante, la oscuridad ha sido comparada con lo no racional, con lo obscuro (lo fuera de escena o de la luz). Lo oscuro, lo intraducible, lo secreto fue combatido por las narrativas nacionales. Todo debía ser pasado por el tamiz de lo inteligible. Pero como dijimos, “la claridad de las luces” no suprime momentos y espacios de oscuridad, sino que los niega, los olvida o forcluye. Comparemos esto último con el ejemplo que nos da Eduardo Grüner<sup>242</sup> sobre la falla moderna. Para el autor, la falla de la modernidad conlleva un momento trágico que le otorga rasgos de irresolución dentro de los “límites lógicos” en los que se la plantea. La falla, para el autor, es la fractura, es la falencia inevitable de la apuesta absoluta, el desajuste de todo fallo de la ley. Así como pensamos a la modernidad paulista constituida a partir de una falla (la falla que niega, por ejemplo, su origen y violencia colonial), señalamos a los procesos de clarificación y orden de los signos como construcciones discursivas que remarcan constantemente la oscuridad que los desborda.

No obstante, podríamos remarcar otra postura que convive de forma irregular con

---

<sup>242</sup> Grüner, Eduardo. “Teoría crítica y contra-Modernidad”, en Gandarilla, J.G. *La crítica en el margen*. México: Akal, 2016. p. 26.

estas opacidades: la de plantear condiciones de posibilidad, de diferir el signo para crear un movimiento futuro en el territorio. Una oscuridad que ilumine. Estas posibilidades estarían enraizadas en las maneras que tiene un cuerpo parlante de ocupar un espacio. Por medio de sus emborronamientos, el ejemplo de las firmas evocativas de los activistas muertos nos informa de un archivo negado, es cierto; pero también refleja un contrabando ilegal, mediante el cual los muertos del pixo se hacen de un lugar en el lenguaje, *ilustran* un espacio de enunciación. Si entendemos a la nación como una narración, ¿cuál sería el espacio diegético (o la memoria, o la morada) para los nombres de los muertos del pixo?

La condición de “ciudad letrada” que hemos revisado, tanto en las postales de Guilherme Gaensly como en la ciudad de la hipergrafía del pixo, nos interroga desde el principio de esta tesis. Quisimos desligarnos de una discusión binaria entre letra y dibujo. También desoímos una posible salida semiótica. Nos centramos, en cambio, en el análisis cultural y político de la problemática, sin desatender la centralidad de la lengua. En todo caso, intentamos dar cuenta de esa “terrible voluntad de arrasamiento evidenciada no sólo en la destrucción sostenida de los cuerpos y el aniquilamiento sistemático de los nombres, sino en la devastación lingüística que esta voluntad dejó a su paso”<sup>243</sup>. Este aniquilamiento aparece en la pobreza de pretender igualar, sin conflictos, sin diferencias radicales, las palabras normativas, a la ciudad y sus cosas<sup>244</sup>. Si la modernidad ha sido una experta en convertir los signos en espacios y predios, los pixadores le devuelven al signo su condición de estar por otra cosa.

Este estar por otra cosa –la escritura por los cuerpos; pero también como marca radical de diferencia– produce el lugar político de la inestabilidad identitaria irresoluble. Homi K. Bhabha ha trabajado el performance textual como ese umbral donde la crisis de identificación confronta un sistema político singular<sup>245</sup>. La *pixação* produce una historia alterna, tomando y subvirtiendo marcas y espacios, a la vez que reafirmando la condición errante del significante. No habría “signos adecuados” –ni en la imagen de la ciudad ni en el valor cultural ordenado que arrastra la tradición moderna – sino una pared

---

<sup>243</sup> Sneh, Perla. *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*. Buenos Aires: Paradiso, 2012. p. 26.

<sup>244</sup> Hemos resaltado más de una vez en esta tesis las problemáticas de las miradas multiculturalistas que insisten en una idea de diferencia armónica o universal, sin criticar los caminos que han construido los procesos imaginarios, muchas veces irreconciliables, de las comunidades. Hemos considerado a la democracia racial brasileña como una construcción ideológica de este tipo.

<sup>245</sup> Bhabha, Homi, K. “El compromiso con la teoría”. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. p. 43.

intersticial que enfatiza la diferencia primera del muro. Pero será esta condición vagabunda del signo, de traducción deficiente, la que, paradójicamente, llama, reclama un contacto fático desde su misma voz periférica. Este trabajo nos permite pensar, finalmente, al pixo como una marca que emborrona la imagen de la ciudad democrática, produciendo una crisis en la propia racionalidad del diseño urbano y en la “coherencia” con que la narrativa nacional ha planeado las identidades y espacios.

Los hechos surgidos en la bienal de Berlín crean un territorio nuevo para el pixo. Pensamos que las articulaciones efectuadas han desplazado la discusión ubicada en el marco narrativo de la democracia brasileña, extendiendo la disputa de los espacios más allá de las fronteras nacionales. Percibimos una serie de negociaciones dentro del campo del arte internacional que permitió la aparición de la *pixação*. A nuestro entender, el desborde se extendió hacia la misma construcción representacional europea: los activistas practicaron una inadecuación en las convenciones establecidas para leer a Brasil o a lo brasileño. Si bien las prácticas continúan penalizadas y perseguidas, las actuaciones en estos campos ampliados permitieron herramientas conceptuales estético-políticas para discutir sitios de reconocimiento en la ciudad. Podríamos afirmar, a partir de estas apariciones planteadas, que el pixo permitiría “hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos”<sup>246</sup>, ver aquello que no encontraba un lugar para ser visto.

---

<sup>246</sup> Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011. p. 35.



## **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo. *Hélio Oiticica. A asa branca do êxtase*. Río de Janeiro: Anfiteatro, 2015.

Alabaces, Pablo. “Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular”. *Versión. Estudios de comunicación y política*. UAM. Num. 37. Noviembre-abril, 2016.

Appadurai, Arjun. “Cómo las historias construyen geografías”. *El futuro como hecho cultural*. Buenos Aires: FCE, 2015.

Araújo Nara y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias*. México: Anthropos, 2010.

Arce, Yissel. “Los estudios visuales y sus articulaciones críticas en trayectorias (des)centradas de historia(s) del arte”, en Rodríguez Bolufé, O. (Coord.). *Estudios de arte latinoamericano y caribeño. Volumen 1*. México: IBERO, 2016.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975.

Bagno, Marcos. *A norma oculta - língua & poder na sociedade brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

Bal, Mieke. *Tiempos trastornados*. Madrid: Akal, 2016.

Barbosa Pereira, Alexandre. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. São Paulo: USP, 2005.

Barbosa, Alexandre Pereira. “Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo” *Revista de antropología*, v. 56, núm. 1,

2013.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: SXXI, 2010.

Belting Hans. *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores, 2007.

Bhabha, Homi K. *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

Bhabha, Homi. K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

Bhabha, Homi. “El entre-medio de la cultura”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Hall, Stuart y Paul du Gay (Comps.) Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

Bhabha, Homi. K. *Nuevas minorías*. México: SXXI, 2013.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Ítaca UACM, 2008.

Bentes, Ivana. *Mídia-Multidão*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

Bo Bardi, Lina. “O Museu de Arte de Sao Paulo- Função social dos museus” *Boletim do museu de arte de Sao Paulo*, 2016. Num. 6.

Botey M. y Medina C. (Coord.) *Estética y emancipación*. México: Siglo veintiuno, 2014.

Buarque de Hollanda, Heloísa. *Cultura como recurso*. S. De Bahía: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

Bulhões, María Amelia (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

Butler, J. y Spivak, G. C. *¿Quién le canta al estado nación? Lenguaje, política y pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Caldeira, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

Calvet Louis-Jean. *Lingüística y colonialismo*. México: FCE, 2005.

Candau, Joël. *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets, 2008.

Chakrabarty, Dipesh. *El humanismo en la era de la globalización*. Madrid: Katz, 2009.

Marchán Simón (Comp.). *Real/Virtual en la estética y teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006.

Chaterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo*, México: SXXI, 2008.

- De Almeida Vasconcelos, Lobato, R. Pintaudi, S. (Orgs.) *A Cidade Contemporânea*. São Paulo: EditoraContexto, 2013.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: IBERO, 2009.
- De la Peza, Ma. Del Carmen. *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Tintable/ UAM-Xochimilco, 2014.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 2012.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. México: Anthropos, 2012.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.
- Diéguez, Ileana. “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido”, págs. 241-262, en Cornago Bernal, Oscar (Coord.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Didi-Huberman, Geoges. *Arde la imagen*. México: Serieve, 2012.
- Do Nascimento Arruda, Maria Arminda. *Metrópole e cultura o novo modernismo paulista em meados do século*. São Paulo: Edusp, 2015.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro*. Madrid: SXXI, 1973.
- Dos Santos, Myriam Sepúlveda. *Memória Coletiva e identidade nacional*. Sao Paulo: Annablume, 2013.
- Dunn, Christopher. *Brutalidade Jardim*. São Paulo: UNESP, 2009.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000.
- Fanon, Frantz. *Piel negra máscaras blancas*. Buenos Aires: Akal, 2009.
- Feitlowitz, Marguerite. *Un léxico del terror*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- Ferry, Jean-Marc. Dominique Wolton. *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Foucault, M. *La arqueología del saber*. México: FCE, 2015.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: SXXI, 2002.
- Freira, Cristina. *Alem dos Mapas. Os Monumentos no Imaginario Urbano Contemporaneo*, São Paulo, Annablume, 1997.

- Freitas, Artur. *Arte de Guerrilha. Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- Gándara L. *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.
- García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: SXXI, 2011.
- Gilroy, Paul. *Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*. Sao Paulo: Annablume, 2007.
- Gilroy, P. *Atlántico negro*. Madrid: Akal, 2014.
- Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura. *Arte de posguerra*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Gitahy, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Editora brasiliense, 1999.
- Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo. “Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito”, en *Classes, raças e democracia*, São Paulo: Editora 34, 2002.
- Goldberg, D. T. “Encierro/revelación: la escritura sobre el muro”, en Botey M. y Medina C. (Coord.) *Estética y emancipación*. México: Siglo veintiuno, 2014.
- Grossberg, Lawrence. *Estudios culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires: SXXI, 2012.
- Grüner, Eduardo. *La cosa política*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Grüner, Eduardo. “Teoría crítica y contra-Modernidad”, en Gandarilla, J.G. *La crítica en el margen*. México: Akal, 2016.
- Guha, Ranahit. *Las voces de la historia*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías*. Colombia: Universidad de Cauca, 2014.
- Hall, S. y Du Gay, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hall, Stuart y Paul du Gay (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- Herrera Guido, Rosario. *Poética del psicoanálisis*. México: SXXI, 2008.
- Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memoria: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- Jameson, Fredric. “Sobre los Estudios Culturales”, en y Jameson, Fredric y Zizek, S., *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998.



Joaquín Barriendos. Vinicius Spricigo. *Horror vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ava Bienal de São Paulo. Revista Estudios visuales, número 6. Enero, 2009.*

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión.* México: SXXI, 2010.

Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 3. Las psicosis.* Buenos Aires: Paidós, 2013.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista.* Buenos Aires: FCE, 2004.

Laclau, Ernerto. *La razón populista.* Buenos Aires: FCE, 2011.

Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia.* Argentina: Ariel, 1996.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

Latour, Bruno. *Reensamblar lo social.* Buenos Aires: Manantial, 2008.

Ludmer, Josefina. *Onetti.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Martín-Barbero, Jesús. *Jóvenes entre el palimpsesto y el hipertexto.* México: Ned ediciones, 2017.

Masiello, Francine. *El arte de la transición.* Buenos Aires: Norma, 2001.

Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra.* Buenos Aires: Ned ediciones, 2016.

Miller, Jacques-Alain. *Extimidad.* Buenos Aires: Paidós, 2010.

Miller, Jacques-Alain. “Historización”, En *El ultimísimo Lacan.* Buenos Aires: Paidós, 2014.

Mier, Raymundo. “Apuntes para una reflexión sobre comunicación y política” *Revista Comunicación y política.* UAM. Núm. 10. Año: 2000.

Mitchell, W. T. *Teoría de la imagen.* Madrid: Akal, 2009. p. 326.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo,* Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.

Mouffe, Chantal. *Agonística.* México: FCE, 2014.

Oiticica, Hélio. *Materialismos.* Buenos Aires: Manantial, 2013.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura.* México: FCE, 2016.

Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

Ortiz, Renato. *Taquigrafiando lo social.* México: Siglo XXI, 2004.

Peçanha do Nascimento, Érica. *Vozes marginais na literatura,* Río de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Peñoñori, Iván. *La cultura hecha pedazos*. México: UACM, 2004. Tesis de licenciatura.

Quijano, Aníbal. *Des/colonialidad y bien vivir*. Perú: Editorial universitaria, 2014.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Ranciere, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

Ranciere, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

Restrepo, Eduardo. *Intervenciones en teoría cultural*. Bogotá: Universidad del Cauca, 2012.

Ribeiro, Lins Gustavo. *Posimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: EUDP, 2010.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2008.

Rodríguez Bolufé, O. M. “Otros discursos, otras realidades” en *Estudios de arte latinoamericano y caribeño. Volumen I*. México: Universidad Iberoamericana, 2016.

Rosler, Martha. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Sadler, Darlene J. *Brasil imaginado. De 1500 até o presente*. São Paulo: USP, 2016.

Said, Edward W. *Orientalismo*. México: Mondadori, 2009.

Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995.

Santos, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razã o e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

Schwarcz, Lilia Moritz *O espectáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Sepúlveda dos Santos, Myriam. *Memória Coletiva e Teoría Social*. Sao Paulo: Annablume, 2003.

Shiner, Larry. *La invención del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Sneh, Perla. *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*. Buenos Aires: Paradiso, 2012.

Soares de Oliveira Sobrinho, Alfonso. “São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade”. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, ano 15, no 32, jan./abr. 2013.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “Estudios sobre la subalternidad”, en *Estudios poscoloniales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

Spivak, C. G. *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid: Akal, 2010.

Taussig, Michael. *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Virno, Paolo. *Recuerdo del presente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Wajcman, Gérard. *Colección seguido de avaricia*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

### **Sitios Web consultados**

Appadurai, Arjun. “Archive and aspiration”.

<https://es.scribd.com/document/54640624/Appadurai-Archive-and-Aspiration>.

Arquivo Bial: <http://www.bial.org.br/arquivo>.

Capriglione, Laura. “Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte”, Folha de São Paulo, 13 de Junho de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>

Cypriano, Fabio. “Curador 'pichado' chama ato de diálogo”. Folha de S. Paulo.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/48791-curador-pichado-chama-ato-de-dialogo.shtml>.

Cooperifaoficial: <https://www.facebook.com/Cooperifaoficial/>

1DASUL: <http://www.loja1dasul.com.br/>

Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971).

[https://www.dooos.org/articulos/textos/derrida\\_firma.pdf](https://www.dooos.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf).

Doria afirma que vai combater pichação em São Paulo”, TV Câmara São Paulo, 16 de enero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=P9nSSYOE2vU>.

“É uma tática terrorista, diz Ivo Mesquita”. Folha de S.Paulo. Sábado, 13 de diciembre de 2008.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1312200810.htm>.

Guasch, Anna Maria. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia*, número 5, 2005, pp. 157-183. <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>.

Habermas, Jünger. “Tres modelos de democracia. Conferencia de 1991”, <http://www.alcoberro.info/V1/habermas7.pdf>.

João Wainer y Roberto T. Oliveira. *Pixo*. <https://vimeo.com/29691112>.

Lei Nº 14.223, promulgada el 26 de septiembre de 2006, [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/lei\\_14\\_223\\_1254941069.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/lei_14_223_1254941069.pdf).

Lei 12.408, promulgada el 25 de mayo de 2011, [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm).

Los escritores 'invisibles' de Brasil”. Deutsche Welle. <http://www.dw.com/es/los-escritores-invisibles-de-brasil/a-17148025>.

" 'Me identifico com o vazio', diz jovem presa por pichar Bienal". En Folha de S. Paulo, 05/12/2008. <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/12/475414-me-identifico-com-o-vazio-diz-jovem-presa-por-pichar-bienal.shtml>.

Molina, Camila. “Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura”. 26 de octubre de 2008. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>.

Muraro, Cauê. “Edifício Wilton Paes de Almeida: prédio que desabou em SP foi projetado na década de 1960 e era patrimônio histórico”. O Globo. 01/05/2018. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/edificio-wilton-paes-de-almeida-predio-que-desabou-em-sp-foi-projetado-na-decada-de-1960-e-era-patrimonio-historico.ghtml>.

Os + Fortes. “Manifesto - O pixo nosso de cada dia”. <http://www.criptadjan.com/new-page-49/>. S.P. Brasil, 2013.

Pichação São Paulo Brazil: <https://www.facebook.com/PIXAC%C3%83O-S%C3%83O-PAULO-BRAZIL-268164659865365/>

Pinheiro-Machado, Rosana e Lucía Mury y Scalco. “Rolezinhos: marcas, consumo e segregação no Brasil” *Revista estudios culturales* 1. São Paulo: USP. p. 6. [http://www.each.usp.br/revistaec/sites/default/files/artigos-em-pdf/05\\_ed1\\_ROLEZINHOS-](http://www.each.usp.br/revistaec/sites/default/files/artigos-em-pdf/05_ed1_ROLEZINHOS-)

%20MARCAS%2C%20CONSUMO%20E%20SEGREGAC%CC%A7A%CC%83O%20  
NO%20BRASIL\_0.pdf.

“Rolezinho, entrevista rolezeiras o que pensam”.

<https://www.youtube.com/watch?v=03dxJtGjtqc>.

São Mateus em Movimento: <http://www.saomateusemmovimento.org/>

Verena Carla Pereira y José Eduardo Ribeiro de Paiva. “O Desafio Bienal de Inventar a Educação Através da Arte”. Trabalho apresentado no DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013, p. 2.  
<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0980-1.pdf>.

Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. *Revista Latinoamericana Teatro al sur*, No. 15. Año 2000. p. 33-40.  
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>.