

LIMAR LA PIEDRA, LAVAR LA BANDERA

Bruno Oliveira

- *Anotaciones sobre la ruina y disputa de monumentos* •

RESUMEN

¿Cómo disputar las determinaciones de los monumentos, volver inestables los pedestales y crear otras gramáticas, restaurando significados y agencias para la memoria colectiva? Este texto presenta algunas reflexiones sobre la disputa de las representaciones del poder, especialmente desde la perspectiva de la emancipación de las políticas, identidades y luchas por los derechos humanos que han sido desmanteladas y cínicamente acomodadas por la retórica de los gobiernos facciosos del Sur Global en la última década.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporánea | Decolonialidad | Disputa | Monumentos

*Porque las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo.
Quizá nos permitan obtener una victoria pasajera siguiendo sus reglas del juego,
pero nunca nos valdrán para efectuar un auténtico cambio.¹*

1 • Introducción

“Es una embestida contra la civilización”, afirmó Victor Brecheret Filho en una entrevista² concedida el día 30 de septiembre de 2016, con motivo de la intervención ocurrida en la madrugada anterior sobre el “Monumento às Bandeiras”, escultura diseñada por su padre, Victor Brecheret, en 1920, y erguida para las celebraciones del IV Centenario de la Fundación de la Ciudad de Sao Paulo en 1953. De autoría no identificada, la acción involucró cubrir el monumento de granito con pintura de látex rosa, amarilla y turquesa y fue difundida en los medios de comunicación en el debate entre los candidatos al ayuntamiento de la ciudad de Sao Paulo, televisado la noche anterior a la celebración de las elecciones municipales. En ese momento también fueron blanco de acciones el “Borba Gato”, de Júlio Guerra, erguido en 1963, y el edificio de la Secretaría Estadual de Educación, inaugurado en 1894 como sede de la Escuela Normal Caetano de Campos.

De molestia a barbarie, la intervención fue recibida con ultraje por la población y por los órganos responsables de la manutención del patrimonio. La limpieza del “Monumento às Bandeiras”, tras la intervención ocurrida en la víspera de las elecciones en 2016, se demoró cerca de 10 días y fue realizada con un producto químico específico para granito e, inmediatamente después, chorros de agua.

En una declaración a la prensa,³ la entonces directora del Departamento de Patrimonio Histórico, órgano de la Secretaría Municipal de Cultura de Sao Paulo, señaló el prejuicio que tales acciones generan a la escultura, teniendo en cuenta que el proceso de limpieza implica, también, riesgo a la obra, pues va perdiendo capas con cada limpieza: “Estoy indignada y enfadada. Es triste ver nuestro patrimonio siendo dañado. De aquí a poco no va a haber más piedra”.

2 • Monumentos, poder y colonialidad

En la concepción de sistema-mundo descrita por Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein⁴ como una configuración de un patrón histórico de poder que comprende las relaciones sociales y políticas como frutos de una articulación de redes de dominio fragmentadas y conflictivas, podemos captar la estructuración fundamental de la historia en el contexto latinoamericano a partir de la complementariedad dialéctica de las dinámicas entre colonizadores y colonizados.⁵ De esta noción moderno/colonial proviene el establecimiento

de una serie de relaciones e instituciones de dominio y explotación que se extienden desde la Edad Media europea hasta la actualidad.

Los monumentos, las banderas, el Estado y sus insignias son registros fundamentales de los ideales de proyecto de futuro y progreso para el proceso moderno/colonial. Podemos asociar la consolidación de esas imágenes a la sedimentación de marcos de subjetividad y memoria colectiva, orientada a una percepción de un mundo total, lineal y hegemónico. Y aquí es importante destacar que la colonialidad del poder, término acuñado por Aníbal Quijano,⁶ comprende procesos de reproducción de lógicas de opresión, dominio y explotación que extrapolan la esfera del poder político-económico, versando también sobre la colonización del imaginario. Así, memoria y monumentos, en especial en el contexto latinoamericano, fueron constituidos por procesos de violencias epistemológicas continuadas y permanentes.

3 • Documentos-monumentos

Para reflexionar sobre la disputa de un monumento, es necesario antes una breve digresión para reconocer el surgimiento de la práctica de construcción de tales obras y como se configuran como dispositivos de la colonialidad del poder en sus territorios de inserción. En este sentido, debemos asimilarlos como imágenes que desempeñan aspectos memoriales y educativos en las ciudades. Entendemos que todo monumento tiene de modo intrínseco y mutuo elementos de civilización y de barbarie.⁷ Los monumentos son, así, elementos de transmisión, alegorías de una noción triunfante de continuidad y evolución histórica, “restos que tienen la función de confirmar, ilustrar y validar la superioridad de los poderosos”.⁸ Al comprender los documentos-monumentos como imágenes de ese díptico cultura-barbarie moderno/colonial, podemos pasar a la cuestión de los propósitos de su creación.

Podemos aprehender en los orígenes europeos de los monumentos tal como los conocemos hoy,⁹ como ha señalado Georges Didi-Huberman,¹⁰ una percepción de las imágenes como una especie de bien común: el uso del término *imago* y su aproximación a las ideas de posesión y restitución evocan una “función de transmisión genealógica y honorífica” de las imágenes producidas por máscaras mortuorias.¹¹ Data de este momento la aparición de *monumentos* (del latín *monumentum*: recuerdo, edificio o incluso túmulo), inicialmente atribuidos a individuos y memorias fúnebres particulares, muy vinculados a esa noción de imagen. También en la edad antigua europea surge otra categoría de monumentos que se configura como un anuncio de poder, un dispositivo simbólico de dominio, como fruto de intereses de grupos o asociaciones, usualmente de carácter conmemorativo y testimonial, evocando pasados y perpetuando recuerdos (voluntaria o involuntariamente). Las dos clases de monumentos, no obstante, comparten la orientación hacia la supervivencia estratégica de memorias de la modernidad y, sobre todo, imágenes de la civilización – y barbarie.

De forma general, monumentos, museos, galerías y espacios culturales, sus colecciones, sus exposiciones y sus documentos constituyentes y asociados, así como las universidades y

sus edificios, y la disciplina propia de la historia de las imágenes (del arte, por extensión), puede ser comprendidas como parte fundamental de un conjunto de instituciones que se ocupan de la estructuración y mantenimiento de memorias y representaciones sociales estables y homogéneas. El dominio de las narrativas e imágenes de un territorio, cultura y sociedad determinados, en especial en el Sur Global, fue (y todavía es) fundamental para la organización de los estados modernos.¹² Tales instituciones y disciplinas ocupan posiciones contradictorias y complejas, y, en ese sentido, se vuelve fundamental comprender la manera como se articulan y operan, teniendo en cuenta que “son importantes porque todavía mantienen una posición simbólica aparentemente sustentada por la cultura democrática, cuyo núcleo es, de hecho, la propia noción de ciudadanía”.¹³

¿Cómo, entonces, restituir sentidos de emancipación a los monumentos? Se trata sobre todo de un ejercicio de encontrar, en la inestabilidad de sus determinaciones, la posibilidad de manipulación y creación de otra gramática de sentidos y agencias; que no parta de la idea de completitud o incluso de devolución de algún privilegio y derecho privado a alguna persona o algún grupo social. Esta devolución de sentido no presupone una apropiación o posesión, reproduciendo la estructura de dominio, sino un cuestionamiento necesario de sus ordenamientos. Nos referimos precisamente a reafirmar la inestabilidad de las estrategias de dominio y hegemonía en el poder, *profanando el poder y sus representaciones*, y devolviendo la posibilidad de uso y agencia colectiva a quién le pertenece de derecho. Reconfigurando la memoria y renunciando a la rigidez narrativa, arrancando “[...] de los dispositivos – de todo dispositivo – la posibilidad de uso que ellos mismos capturaron. La profanación de lo improfanable es la tarea política de la próxima generación”.¹⁴

4 • Restitución (1)

Inaugurado oficialmente en marzo de 1970, el Paço das Artes¹⁵ tuvo durante muchos años una sede localizada en las inmediaciones de la Universidad de Sao Paulo. El edificio, propiedad del Instituto Butantan, fue cedido al final de 2015 para dar paso a laboratorios y una fábrica de vacunas contra el dengue, epidemia que tuvo un pico alarmante en ese año.

En el momento del cierre de las actividades en el edificio del Paço das Artes fue promovido un último evento en el local, que además de una presentación de la agrupación Ilú Obá De Min,¹⁶ contó con la realización de una intervención de la artista de Minas Gerais, Néle Azevedo.

Desarrollado inicialmente como fruto de su disertación de maestría en Artes Visuales en 2001 en el Instituto de Artes de la Universidad Estadual Paulista, la serie de intervenciones “Monumento Mínimo”, de Néle Azevedo,¹⁷ se caracteriza por una acción efímera que subvierte las nociones fundacionales de los monumentos: es un registro de memoria, un documento pequeño, temporal, itinerante y de cuerpos anónimos; en oposición a la solidez grandiosa de la piedra y de los héroes de la historia, encontrados en los grandes monumentos

públicos. De acuerdo con la propia artista,¹⁸ hasta 2004 las intervenciones consistían de una o dos esculturas en hielo que eran colocadas en distintos locales de las ciudades y se derretían y desaparecían con el tiempo. A partir de 2005, Azevedo pasa a concentrar en un mismo local, elegido deliberadamente en el espacio urbano, pequeños cuerpos anónimos en hielo, que también desaparecen con el tiempo. Ella cuenta con la colaboración de voluntarios para la elaboración de las esculturas en hielo a partir de moldes ya producidos.

El documento generado por la intervención de Néle Azevedo se centra en la experiencia de las y los participantes y espectadores/as y, por lo tanto, en registros audiovisuales de la acción. El acto que propone no alude a grandes héroes de la historia moderno/colonial occidental, como señala la convocatoria de voluntarios para la realización de la intervención en marzo de 2016:

En una acción de pocos minutos, los cánones oficiales del monumento son invertidos: en lugar del héroe, el anónimo; en lugar de la solidez de la piedra, el proceso efímero del hielo; en lugar de la escala grandiosa del monumento, la escala mínima de los cuerpos perecibles. [...] Él pierde su condición estática para ganar fluidez en el desplazamiento urbano y en el cambio de estado del agua. Se concentra en pequeñas esculturas de hombres pequeños, los hombres comunes.¹⁹

Estos *documentos-monumentos mínimos*, realizados en una inversión de perspectiva, no solo comprenden la mutualidad de la cultura-barbarie, sino que también captan este lugar y hacen de él un subtexto permanente. En el límite de volverse una sentencia de *damnatio memoriae*,²⁰ la intervención de Azevedo restituye los restos a la esfera pública, realizando un gesto análogo a los montajes del cineasta alemán Harun Farocki, en la lectura de Didi-Huberman: “[t]oma de las instituciones lo que ellas no quieren mostrar, la chatarra, el desperdicio, las imágenes olvidadas o censuradas – para devolvérselas a quien corresponde, quiero decir, al ‘público’, a la comunidad, a los ciudadanos (sic)”.²¹

En el evento de cierre de las actividades del Paço das Artes, el “Monumento Mínimo” (y la propia presentación de la agrupación Ilú Obá De Min) constituye un monumento a la eliminación, la del ciclo de un espacio público. La acción de Azevedo tomó la escalera del edificio y fue realizada a partir de las 14h del día 16 de marzo de 2016. La acción realizada con 1000 esculturas de hielo, que duró apenas algunos minutos debido al sol abrasador, fue acompañada por el público como un ritual, un gesto que la propia artista calificó como político/estético.

más allá de las nociones establecidas de nación y estado. El desencadenante crucial para el recrudescimiento de las manifestaciones sería, más allá de los sucesivos escándalos de corrupción y de las persecuciones políticas, el fraude de la tercera reelección de Fujimori en abril de 2000.

La primera performance que inaugura la articulación del Colectivo Sociedad Civil, grupo formado por artistas peruanos que tendrá una destacada actuación durante todo el año 2000, tuvo lugar justamente al final del primer turno de las elecciones nacionales: provistos de velas, crucifijos y telas negras, un gran grupo de artistas se propuso realizar una larga y formal ceremonia fúnebre del gobierno de Fujimori frente a la Oficina Nacional de Procesos Electorales (ONPE). Las imágenes de la protesta acabaron circulando por grandes medios de comunicación locales e internacionales, lo que estimuló la continuidad de las acciones y el desarrollo del lenguaje del grupo.

A partir de este momento, las personas integrantes del Colectivo, en colaboración con otros grupos y movimientos, pasaron a desarrollar estrategias públicas de movilización y transformación de ese imaginario nacional. Entre las acciones performáticas de gran impacto que se inauguran en las vísperas del segundo turno de las elecciones de 2000 está la “Lava la bandera”,²² un ritual colectivo y colaborativo de limpieza simbólica y afectiva de la bandera nacional. En las semanas siguientes a los primeros rituales de limpieza de la patria en la plaza pública, en mayo de 2000, se reportaron diversas reelaboraciones del gesto de forma autónoma, independiente e igualmente política en otras plazas públicas en ciudades peruanas y extranjeras.

La repetición semanal del ritual de limpieza de las banderas de la patria con agua, jabón y vasijas rojas a lo largo del año, produjo una imagen de rescate de la identidad nacional, secuestrada por la dictadura fujimorista. Estos símbolos del poder sometidos al gesto cotidiano de lavado, colgadas en grandes tendedores tensados en las plazas públicas, secando al viento, pronto tendrían variaciones, incorporando uniformes militares y togas. La repetición del gesto y la incorporación popular en un sentido común y cotidiano de la protesta, de forma colectiva y cotidiana, también vuelve evidente la importancia de una larga restitución de identidades ciudadanas secuestradas, en sus esferas individuales y colectivas. Uno de los miembros fundadores del Colectivo resume el procedimiento de ritualización del país:

Pero tan sorprendente eficacia política se funda sobre una autoridad moral previa, un capital simbólico acumulado desde la energía sacrificial de miles de lavados rituales. La matriz de identificación colectiva aquí actuante es religiosa tanto como patriótica. Una religiosidad doméstica, cotidiana, propia, casi irreverentemente pop en su informalidad litúrgica, pero no menos sublime por ello. Pues es desde su accesibilidad e inmediatez que Lava la bandera ritualiza al país. (Dios se mueve entre los cacharros. Y los jabones). De allí tal vez su capacidad de inscripción en un registro mnemónico distinto, en la memoria emocional de una ciudadanía en construcción.²³

Al final de ese año, con la acumulación de denuncias de corrupción y violaciones de derechos humanos, Fujimori se refugió en Japón, donde se quedó hasta su captura en Chile en 2005. Todavía en 2000, el Colectivo Sociedad Civil convocó un acto de clausura de ese ciclo de limpieza y sanación. Con el cambio de gobierno, las banderas ya estarían limpias: la convocatoria era para la celebración, y para que las banderas fuesen entonces planchadas y dobladas, entregadas a los nuevos gobernantes y guardadas para que pudiesen ser mantenidas y cuidadas, hasta que sean necesarias otras limpiezas para el mantenimiento de la democracia.



Registro de la repercusión mediática de las acciones del Colectivo Sociedad Civil. Archivos cedidos por la artista Claudia Coca.

6 • Conclusión

El temor de la directora del Departamento de Patrimonio Histórico de que la escultura de Brecheret, en Sao Paulo, quede tan limada que no haya más piedra, a causa de sus recurrentes restauraciones, remite de forma invertida y accidental a los gestos artísticos/políticos del “Monumento Mínimo”, de Néle Azevedo, y del “Lava la Bandera”, del Colectivo Sociedad Civil.

El pulido recurrente de piedra indica un camino posible para la comprensión del ejercicio ritualista y permanente de reapropiación de la democracia. Así, la disputa de las representaciones del poder, y la politización de esas imágenes, puede contribuir a la reivindicación de políticas emancipatorias, identidades y luchas por derechos humanos que han sido desmanteladas y cínicamente acomodadas por la retórica de gobiernos facinerosos en franco crecimiento en el Sur Global.

Interesa, aquí, imaginar que la aparición de otra sociedad, otro acuerdo democrático, tal vez solo sea posible a partir de una repetición incesante de esta destrucción de los documentos-monumentos monolíticos e impenetrables que estructuran las ciudades, la política, la

memoria: sea por medio de la reconstrucción colectiva de los monumentos temporales, sea por la limpieza pública de las banderas nacionales o incluso de forma más radical, provocando el pulido recurrente de documentos/monumentos.

La imagen de esta ruina gradual del monumento en sus limpiezas sucesivas representa, en este sentido, un ritual funerario continuado a largo plazo, y de restitución de la agencia a los *vencidos*, estructurándose otro pacto social en una reducción infinitesimal permanente y gradual de la gran historia moderno/colonial de los grandes héroes. Siempre igual, pero un poco diferente.

NOTAS

- 1 • Audre Lorde, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* (London: Penguin Classics, 2017): 19.
- 2 • Adriana Farias, "Filho de Brecheret vê ligação entre pichação e último debate eleitoral." Veja, 30 de septiembre de 2016, visitado el 31 de diciembre de 2022, <https://vejasp.abril.com.br/cidades/filho-de-brecheret-ve-ligacao-entre-pichacao-e-debate-eleitoral/>.
- 3 • Juliana Diógenes, "Dois monumentos e prédio da secretaria de Educação amanhecem pichados." Estadão, 20 de junio de 2020, visitado el 31 de diciembre de 2022, <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,monumento-as-bandeiras-e-estatua-do-borba-gato-amanhecem-pichados,10000079134>.
- 4 • Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", in: Edgardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000).
- 5 • Aníbal Quijano y Immanuel Wallerstein, "Americanity as a Concept or the Americas in the Modern World-System," *International Social Science Journal* 134 (November, 1992).
- 6 • Luciana Ballestrin, "América Latina e o giro decolonial," *Revista Brasileira Ciência Política* no. 11 (2013): 99, visitado el 14 de septiembre de 2021, <https://www.scielo.br/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhr/?lang=pt>.
- 7 • Walter Benjamin, *Passagens* (São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa Oficial/Ed. UFMG, 2006).
- 8 • Michael Löwy, "A contrapelo - A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940)", *Lutas Sociais* no. 25/26 (2ª semana de 2010 y 1ª semana de 2011): p. 22
- 9 • Otros significados y prácticas similares a los monumentos aquí tratados fueron y son desarrollados por diversos pueblos, en distintas épocas y territorios.
- 10 • Georges Didi-Huberman, "Devolver uma imagem," In: Emmanuel Alloa (org.), *Pensar a Imagem* (São Paulo: Autêntica, 2015).
- 11 • *Ibid.*, 205.
- 12 • Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas:*

reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo (São Paulo: Companhia das Letras, 2008): 30.

13 • Maria Angélica Melendi, *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (Belo Horizonte: Cobogó, 2017): 20.

14 • Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo, 2007): 79, *apud* Didi-Huberman, "Devolver uma imagem," 2015.

15 • En diciembre de 2018, fue una anunciada una nueva sede, inaugurada en 2020. La cesión del Caserón Nhonhô Magalhães, en el barrio de Higienópolis, fue realizada en acuerdo con la Secretaría de Cultura del Estado de Sao Paulo y el Shopping Higienópolis, entidad privada dueña del caserón. "En 2019 Paço das Artes terá nova sede," Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 12 de diciembre de 2018, visitado el 31 de diciembre de 2022, <http://www.cultura.sp.gov.br/em-2019-paco-das-artes-tera-nova-sede/>.

16 • La Ilú Obá De Min es una agrupación de Afoxé, compuesta solo por mujeres, fundada en la ciudad

de Sao Paulo en 2004.

17 • Ver las imágenes de la intervención en la galería de arte de esta edición (p. 141- 157)

18 • "Monumento Mínimo," Néle Azevedo, [s.d.], visitada el 31 de diciembre de 2022, <https://www.neleazevedo.com.br/monumento-minimo>.

19 • *Ibid.*

20 • *Damnatio memoriae* es la sentencia de "condenación de la memoria" aplicada por el senado de la República romana que tenía como castigo la eliminación de todas las apariciones y registros públicos de existencia de una persona determinada para que fuese olvidada por las generaciones futuras.

21 • Didi-Huberman, "Devolver uma imagem," 2015.

22 • Gustavo Buntinx, "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú" (manuscrito), 9.

23 • Ver las imágenes de la intervención en la galería de arte de esta edición (p. 141- 157)



BRUNO OLIVEIRA – Brasil

Bruno Oliveira es educador y artista visual. Es doctorando en Artes Visuales por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Magíster en Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (UNILA/PR), especialista en Artes Plásticas y Contemporaneidad (UEMG/MG) y licenciada en Informática (FUMEC/MG). Es investigador del MALOCA - Grupo de Estudios Multidisciplinares sobre Urbanismos y Arquitecturas del Sur de la UNILA, con investigaciones sobre expresiones visuales latinoamericanas. Es educador y artista visual en Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), un taller de artes visuales y ciudadanía de la Zona Sur de São Paulo, e investigador de Acervo Bajubá, un proyecto comunitario para registrar las memorias de las comunidades LGBT+ brasileras.

contacto: brunogomesoliveira@gmail.com

Recibido en octubre de 2022.

Original en portugués. Traducido por Sebastián Porrúa.



"Esta revista es publicada bajo la licencia la Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License"