

Dossiê Antropologia e Imagem: produções visuais na cidade

A imagem-graffiti: olhares sobre o conflito armado colombiano

Natalia Pérez Torres

Doutoranda em Ciências Humanas - PPGICH

Universidade Federal de Santa Catarina

Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem

(NAVI – UFSC)

RESUMO

O artigo apresenta e discute o conceito de imagem-graffiti a partir de algumas reflexões sobre o conflito armado na Colômbia. Nesse sentido, indaga sobre o estado das imagens na guerra e a relação entre elas e o espectador. Analisando brevemente o trabalho do artista urbano *Guache*, assume-se que a imagem-graffiti pode configurar uma práxis artística e política coletiva e um olhar particular sobre a experiência da guerra no espaço público das cidades.

Palavras-chave: Antropologia urbana; Imagem-graffiti; Arte política; Conflito armado colombiano; Guache.

The graffiti-image: gazes on the Colombian armed conflict

ABSTRACT

The article presents and discusses the concept of graffiti-image from some reflections on the armed conflict in Colombia. In that sense, inquire about the state of images in war and the relationship between them and the spectator. Briefly analyzing the work of the urban artist *Guache*, it is assumed that graffiti-image can configure a collective artistic and political praxis, and a particular gaze at the experience of war in the public space of the cities.

Keywords: Urban anthropology; Graffiti-image; Political art; Colombian armed conflict; Guache.

La imagen-graffiti: miradas sobre el conflicto armado colombiano

RESUMEN

El artículo presenta y discute el concepto de imagen-graffiti a partir de algunas reflexiones sobre el conflicto armado en Colombia. En ese sentido, indaga sobre el estado de las imágenes en la guerra y la relación entre éstas y el espectador. Analizando brevemente el trabajo del artista urbano *Guache*, se asume que la imagen-graffiti puede configurar una praxis artística y política colectiva y una mirada particular sobre la experiencia de la guerra en el espacio público de las ciudades.

Palabras clave: Antropología urbana; Imagen-graffiti; Arte político; Conflicto armado colombiano; Guache.

Introdução

O graffiti, um dos fenômenos estéticos e de comunicação mais relevantes dos últimos anos, é objeto de estudo de diferentes disciplinas e campos de saber que o situam de maneira geral como uma manifestação urbana protagonizada por jovens que apropriam o espaço público para expressar suas diversas perspectivas de mundo. Recentemente também se fala em graffiti para se referir a uma prática de cunho artístico que, na dialética entre o local e o global, conseguiu se posicionar como mais um elemento da arte pública das cidades, impulsionando um movimento significativo de arte de rua de nível mundial que é demandado por distintos setores sociais e para diferentes propósitos. Uma crítica corriqueira sobre esta forma de expressão sugere que os processos de domesticação que ameaçam o graffiti – desde a economia, o *marketing* de cidades, as políticas públicas, dentre outros – estariam reconfigurando seu sentido, enfraquecendo suas possibilidades estéticas e políticas e, por fim, anulando sua potência como expressão rebelde.

Na contramão de determinados discursos e reflexões, este texto tem como objetivo indagar sobre uma das múltiplas possibilidades analíticas e práticas do graffiti na cidade contemporânea, isto é, sobre seu lugar como uma imagem com capacidade para interpelar uma realidade social determinada – olhando e sendo objeto do olhar – envolvendo, nesse sentido, não somente o papel do espectador urbano, mas o sistema de significados compartilhados que é produzido desde as práticas artísticas sobre dita realidade. Para isso, assume-se o caso do conflito armado colombiano, um evento complexo, multicausal e de longa duração, como base para refletir sobre a configuração de uma imagem-graffiti que olha para as experiências traumáticas coletivas, seus gestos e atores, devolvendo um olhar que supera a simples representação do confronto no espaço público.

A partir de uma discussão teórica sobre o estado das imagens no relato histórico e antropológico contemporâneo e especificamente dos eventos relacionados à guerra – no que configura uma “situação de experimentação visual inédita” (RÉNAUD apud FABRIS, 1998, s/p) – o artigo analisa o conflito colombiano e algumas imagens e depoimentos de *Guache*, um artista urbano local que revela na sua práxis artística a potência política do graffiti como uma imagem que propõe um olhar que desloca a visão e estimula compreensões outras sobre a realidade social. A análise proposta se enquadra na minha pesquisa de doutorado que, de maneira geral, abrange a relação entre arte urbana e memória social no contexto do Acordo de Paz assinado entre o governo da Colômbia e a guerrilha das FARC em 2016, em Havana, Cuba. Com apoio documental e jornalístico, as reflexões aqui apresentadas remetem para uma metodologia qualitativa e interdisciplinar

que objetivam a compreensão do vínculo entre arte e política e o papel da imagem na construção do imaginário da paz.

Cidade, espectador e imagem-graffiti

As imagens gestadas no espaço público das cidades contemporâneas a partir de graffiti¹ são produtoras de narrativas com potência para dotar de novos sentidos e significados diferentes aspectos da experiência coletiva. Nesse sentido, elas não só encarnam distintos “modos de ver”, como argumentou John Berger (1974, p. 16) no clássico estudo sobre a história da arte, que recebe o mesmo nome, mas reforçam o fato de que ver é anterior à expressão oral. No caso das imagens produzidas nas cidades, então, há uma operação do olhar por parte dos espectadores urbanos que completam seu próprio arcabouço de imagens, visões que são recriadas ou reproduzidas desde outras fontes – fotográficas, televisivas e de Internet, por exemplo – e, nessa ação, descobrem sua própria relação com aquilo que enxergam nos muros ou nos distintos suportes que o graffiti aparece. Enquanto intervenção imagética nas cidades, o graffiti possibilita a transfiguração de um objeto, uma cena, uma paisagem, etc. Deparar-se com imagens-graffiti supõe, desse modo, outro tipo de relação com a imagem, pois pela sua itinerância e efemeridade constitutivas, pela particularidade de seu formato e seu suporte e pelas condições técnicas de sua realização, com evidentes tons artísticos, ela propõe um tipo de olhar que desloca a visão e estimula compreensões outras sobre a realidade social.

Como uma manifestação que hoje flutua entre a autonomia da arte política e a sujeição ao mercado da arte e à encomenda institucional, entende-se aqui a imagem-graffiti como aquela que resulta de processos de intervenção artística de grande formato desenvolvidos por grafiteiros e/ou artistas urbanos no espaço público das cidades, e que se aproxima mais da *street art*. Embora seja necessário fazer a distinção entre graffiti, *street art* e arte urbana nos termos inseridos por Ricardo Campos e Ágata Sequeira (2018), isto é, no sentido de que no graffiti não necessariamente existe uma intenção lucrativa que a arte urbana e a *street art* têm, não pode se perder de vista que a maioria de artistas urbanos começaram suas “carreiras” sendo grafiteiros, e que em muitos casos eles aproveitam os ganhos da atividade no contexto de valor econômico para financiar sua atividade mais transgressiva. Isso também faz com que ao mencionar o graffiti se produza uma recombinação de fronteiras conceituais que responde ao caráter flutuante e complexo entre as diversas atividades que compõem o universo desta manifestação urbana.

Sem um texto descritivo que a acompanhe – o que certamente não acontece em todos os casos, pois não pode se perder de vista que “o muro chama à escrita” e que ele é “o espaço tópico da escrita moderna” (BARTHES, 2002, p.131) –, a imagem-graffiti obriga-nos a questionar o conjunto de imagens de interpretação pré-determinada que a arte pública monumental impõe, mas também o suposto excesso de imagens anestésicas a que estamos expostos na contemporaneidade. Pelo fato de constituir manifestações comunicativas, desde os anos 1960 o graffiti traz olhares multifacetados nas ruas. Dessa maneira, a imagem-graffiti nos leva a uma atitude mais curiosa e ativa do olhar, realizando e completando o significado daquelas imagens prontas, ampliando o espectro de seu sentido e suas possibilidades estéticas e políticas no âmbito do social. Para Jacques Rancière (2014), diante da crítica corriqueira sobre um suposto excesso de imagens que configuraria um olhar indiferente ou banal sobre a realidade social, o trabalho dos artistas é colocar em cena aquelas imagens ausentes das grandes maquinarias da informação ou, em qualquer caso, lhe disputar a essas maquinarias o recorte sobre aquilo que é relevante mostrar. De acordo com ele,

Não tem uma torrente de imagens. Aqueles que se queixam daquela torrente são os seus selecionadores, seja em ato ou em potência. Há uma encenação da relação entre a autoridade da palavra autorizada e o visível que ela seleciona para nós: a dos acontecimentos que importam na medida em que importam àqueles a quem acontecem [...] O que a invenção artística e política pode lhe opor é outra seleção, outra maneira de construir a relação do um – ou de um número reduzido – ao grande número, singularizar aquilo que o sistema confunde numa massa confusa, dotar de novos poderes ao singular para figurar ao grande número. (RANCIÈRE, 2014, p. 75-78). [Tradução nossa].

A diferença da fotografia, que segundo Susan Sontag pode “ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária” (2004, p. 28) ou reforçá-la, a imagem-graffiti que traz à tona experiências coletivas como a da guerra – com tendência a ir mais ao encontro do aparato de registro que ao olhar (BENJAMIN, [1935] 2014, p. 115) – procura se desmarcar dos pressupostos instrutivos da imagem conduzindo os espectadores a uma posição de envolvimento com aquilo que observam, isto é, fazendo com que eles possam perceber que o que está inscrito nos muros também lhes diz respeito e tem poder de afetá-los. Na qualidade de imagem, a presença do graffiti no espaço público e na arquitetura das edificações, a proximidade com os espectadores, a forma que irrompe e se reapropria de certos discursos públicos e entra na esfera pública, nesse sentido, envolve mais a necessidade de um posicionamento reflexivo do que uma pedagogia do olhar sobre aquilo

que nos é dado a ver. Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin [1935] (2014) reparou precisamente no papel da arquitetura na construção de um modo mais participativo e renovado de olhar dado pela massa diante da obra de arte. De acordo com Benjamin, na oposição recolhimento/distração pode se entender o modo como o observador interage com a obra de arte, ora para se submergir nela (como objeto de devoção para o amante da arte), ora para submergi-la em si (como oportunidade de entretenimento para as massas):

[...] aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nesta obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia. (BENJAMIN, [1935] (2014), p. 111).

É nesse sentido que a arquitetura operaria um tipo de recepção da obra de arte fundada na distração, pois, continua Benjamin “isso é mais evidente nos edifícios. A arquitetura sempre ofereceu o protótipo de uma obra de arte, cuja recepção ocorre na distração e por meio do coletivo. As leis de sua recepção são as mais instrutivas” (BENJAMIN, [1935] (2014), p. 111). À maneira de um observador distraído, porém coletivo, atraído duplamente pela arquitetura e pela imagem-graffiti que atualiza os muros e fachadas, o espectador urbano contemporâneo, poderíamos pensar, estabelece um novo vínculo com a obra de arte a partir da recepção renovada da interação com ela e com as intervenções realizadas sobre ela.

Precisamente, ao se referir a fotografias e filmes e seu papel na configuração do imaginário, Sylvia Caiuby (2008, p. 464) afirma que “exatamente no momento da recepção as imagens são polissêmicas”, pois elas podem evocar distintas experiências naqueles que as contemplam permitindo que o receptor ative um modo particular de relacionar uma imagem com outra. Nessa ação, continua a autora, as imagens “proporcionam conhecimento por meio da familiaridade” (CAIUBY, 2008, p. 465) e podem favorecer, numa mistura de pensamento e emoção, a introspecção, a identificação e a memória. Logo, é possível afirmar que a imagem-graffiti se situa hoje como uma imagem que também tem potência para desencadear no receptor leituras diversas sobre aspectos da realidade representada contribuindo na construção de conhecimento sobre a experiência compartilhada, familiar, que ela pode chegar a evocar, mesmo que se trate de experiências traumáticas. Pela proximidade desta imagem com o espectador e pela relação que se gera

entre ambos no cotidiano da cidade, o suporte da imagem-graffiti é chave para favorecer esses mesmos processos (introspeção, identificação e memória) desta vez a escala coletiva.

No caso da produção e recepção de imagens relativas a guerras e conflitos bélicos, onde a fotografia tem o protagonismo, pelo menos desde 1899 pela via do jornalismo (SONTAG, 2003, p. 27), chama a atenção o fato de que o graffiti tenha se posicionando gradativamente desde a segunda metade do século XX como uma linguagem visual que também participa da construção de significado ao redor dos confrontos e suas especificidades. Pode-se rastrear antecedentes dessa afirmação, por exemplo, em conflitos ideológicos, políticos e religiosos como nos casos do Muro de Berlim durante a Guerra Fria e da cidade de Belfast, na Irlanda do Norte, a partir de 1969, e ainda em processos revolucionários como o da insurreição sandinista na Nicarágua entre 1979 e 1990 (ver fig. 1). Nesses conflitos o graffiti apareceu, com diferentes matizes, como expressão imagética tanto dos próprios atores envolvidos no conflito, quanto como uma embrionária manifestação artística que cidadãos de diversos extratos sociais apropriaram para relatar, refletir e questionar os motivos das lutas e dos antagonismos que originaram esses confrontos de longa duração.

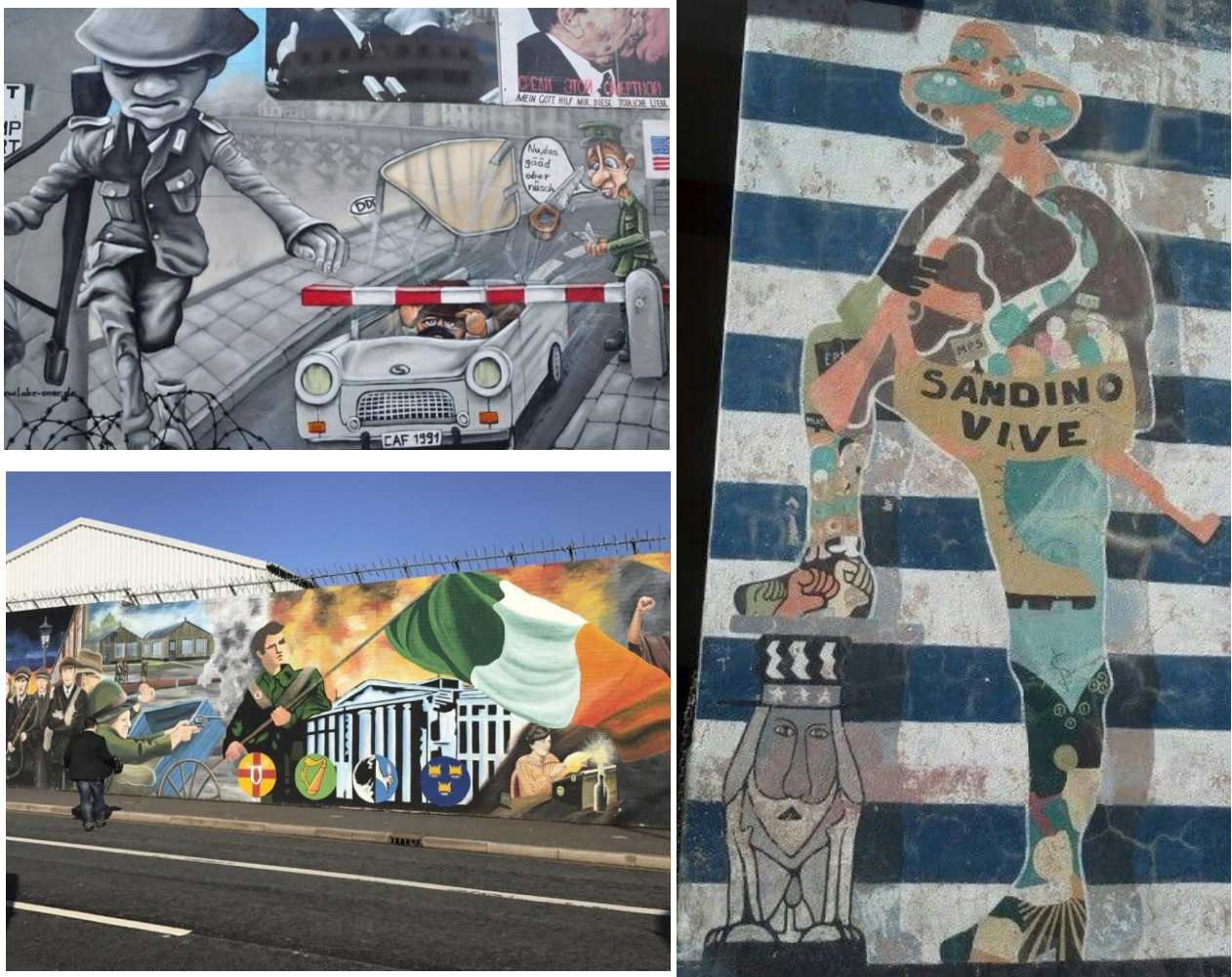


Fig. 1. Mosaico de *graffitis* realizados em lugares de conflito no mundo (Alemanha, Irlanda do Norte e Nicarágua) depois da segunda metade no século XX.

Fontes: culturacolectiva.com / elmundo.es / pinterest.com (2019).

Olhares sobre o conflito colombiano

A Colômbia possui uma história de mais de 50 anos de conflito armado interno, ainda em desenvolvimento², e o graffiti ocupa um lugar de destaque como imagem que olha, captura, recria e reelabora a guerra. Assim, a entrada do conflito na imagem-graffiti se apresenta em dois momentos: o primeiro, que pode se localizar entre as décadas de 1970 e 1990 nas principais cidades (Bogotá, Medellín e Cali), acarretou o uso de graffiti como “gênero de produção de imagens cidadãos” (SILVA, 1988, p. 69), mas também como ferramenta de difusão por parte das guerrilhas e como estratégia de protesto dos movimentos sociais e estudantis que picharam³ as ruas e o espaço das Universidades Públicas indistintamente (ver fig. 2). O segundo período, que coincide com a entrada no novo século e com uma nova pergunta pela paz no país⁴, significou uma atualização

estética e política do graffiti que, em sintonia com a *street art* internacional, se preocupou em representar o conflito numa escala urbana maior, questionando as forças que sustentam a(s) violência(s) e seus mecanismos até os dias atuais (ver fig. 3). As primeiras décadas do século XXI testemunharam a explosão da imagem-graffiti nessas e em outras cidades colombianas em um diálogo permanente com a arte pública e com as artes produzidas no espaço público.



Fig. 2 Graffiti de final da década de 1980. Fonte: Armando Silva (1988)



Fig. 3 Graffiti dos primeiros anos do século XXI. Fonte: facebook.com/toxicomano (2012)

É a partir desse segundo momento e especificamente do início das negociações de paz com as Forças Armadas Revolucionarias da Colômbia (FARC-EP) em 2012, que a imagem-graffiti atingiu uma potência política diferenciada, com capacidade de extrapolar seu formato básico e se transformar em fonte de mobilização artística de questões atreladas à necessidade de recuperação da memória histórica e à busca da paz que foram colocadas como tarefa coletiva no país⁵. Por isso é possível afirmar que hoje na Colômbia, existe o reconhecimento da relevância artística e social do graffiti. A diferença da fotografia, que, junto com a televisão, continuou a ser a imagem privilegiada no relato do conflito (e, nesse sentido vale a pena mencionar o trabalho do fotógrafo Jesús Abad Colorado⁶), a imagem-graffiti não se ocupou exclusivamente da dor e da crueldade da guerra, mas incorporou outros aspectos negligenciados ou invisibilizados no relato da violência, tais como o papel das minorias, a preocupação com a memória social, a diversidade étnica e cultural na qual o conflito se sustenta e, ainda, questões associadas à preservação da vida não-humana como salvaguarda para um possível futuro sem confronto.

Ao fazer esse movimento, a imagem-graffiti configurou um olhar para além daquele de simples moldura da guerra e fez recíproco o ato de ver: ela olhou para o conflito e construiu outra maneira de entendê-lo, uma forma produzida a partir de uma prática artística pública, engajada, nômade e cada vez menos efêmera. Se entendermos a partir da afirmação anterior que a imagem-graffiti transformou sua função ilustrativa e nesse ato fez falar o objeto, nos defrontamos com a possibilidade de lidar com uma imagem que “fala por si só” e que simultaneamente ativa uma fala composta pelas múltiplas vozes que estruturam a esfera pública. É nesse duplo movimento que interessa aqui indagar sobre a construção de uma imagem da paz e do conflito na Colômbia durante os últimos anos.

Identificar quem está produzindo graffiti na Colômbia, como as instituições de poder veem esse movimento e essa produção de memória e como a população entende o graffiti são questões associadas tanto à construção dessa imagem-graffiti, quanto ao estado de produção das imagens da guerra no país. Desde um ponto de vista panorâmico, cabe mencionar que a produção de graffiti está fortemente ancorada à construção de identidades juvenis, como demonstra o estudo *Entrando y saliendo de la violencia: construcción del sentido de lo joven en Medellín desde el graffiti y el hip-hop* de Juan Diego Jaramillo (2015), mas também a coletivos urbanos y *crews* como o de *Vértigo Graffiti* de Bogotá, que desenvolvem uma prática artística mais voltada para o institucional e o comercial. No meio desse espectro, a produção de graffiti continua sendo muito marcante em juventudes periféricas,

sendo fortemente apropriada por mulheres, em comunidades rurais e em processos educativos comunitários como acontece com o coletivo *Elemento Ilegal* de Medellín.

Em termos do diálogo com as instituições, e concretamente com a produção de memória do conflito que a imagem-graffiti possibilita, é importante ressaltar a visibilidade que grupos de artistas urbanos conquistaram a partir da criação de processos de construção de memória coletiva ligados à prática do graffiti, tal e como é registrado no documentário *Rostros de las memorias* do Centro Nacional de Memoria Histórica a propósito do *graffitour* da comuna 13 de Medellín (2014). Essas e outras experiências contribuíram na mudança progressiva de atitude da população a respeito do graffiti. Essa passagem da clandestinidade para o reconhecimento, não só debilitou a leitura arte/vandalismo, mas lhe outorgou importância aos artistas urbanos como protagonistas das mudanças culturais e sociais que o processo de paz precisava.

Guache

O trabalho do artista visual e muralista Óscar González, conhecido na cena do graffiti colombiano como *Guache*⁷ e reconhecido por ter uma obra com uma trajetória de mais de dez anos na qual recupera símbolos da cultura popular colombiana e latino-americana como o milho, um “alimento memória” para “comunicar sensações” através da arte⁸, pode se situar nessa direção analítica. Formado em design gráfico, *Guache* aproveita os recursos e as técnicas do graffiti, do muralismo e da oficina de artes gráficas, entendidas como práticas e espaços de produção autônoma, para explorar distintas possibilidades plásticas e fazer da técnica parte da imagem.



Fig. 4 Mosaico de *graffitis* de *Guache* realizados na Colômbia e na Argentina (acima à esquerda).
Fonte: facebook.com/guache.art (2018 e 2014).

Segundo ele, é a cor que tem definido seu trabalho de maneira mais predominante nos últimos anos. Um trabalho que o levou gradativamente para o muralismo (ver fig. 4), entendido aqui como uma obra pública de grande formato em que se mistura a técnica do graffiti e seus materiais com a técnica da pintura mural e seus mecanismos de produção:

El graffiti y digamos que esa manera de pintar más fresca, más libre, tiene un montón de cosas muy interesantes y muy enriquecedoras, muy dinámicas, pero empecé a sentir que quería como concentrar más de cierta manera la energía de pintar en piezas más grandes, en piezas que tuvieran una preparación, una producción, y también empecé a sentir que eso tenía de cierta manera más

impacto en lo que yo quería encaminar mi trabajo, hacia el lugar que yo quería llevar mi trabajo. (TORRES, 2017)⁹.

De maneira semelhante ao que ocorria com o muralismo de tradição mexicana ou com o muralismo chileno das Brigadas Ramona Parra antes da ditadura de Pinochet, na intervenção dos muros atuais o caráter monumental da obra é chave, ao passo que se recupera a noção do trabalho coletivo acima da prática artística autorreferencial. Resultado de uma iniciativa nacionalista de cunho educativo e modernizador do Estado, liderada pelo filósofo, político e revolucionário José Vasconcelos¹⁰, e com uma forte inspiração nos revolucionários soviéticos Anatoli Lunachersky e Máximo Gorki (MANDEL, 2007), o muralismo mexicano pode se considerar o abandeirado latino-americano de um projeto cultural e identitário mais amplo que também esteve voltado para a superação do eurocentrismo e do modernismo na arte.

O caráter didático, político e populista da proposta do muralismo mexicano para além da encomenda estatal inicial, expresso particularmente nas obras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, envolveu, em termos gerais, um projeto de crítica colonial baseado na recuperação simultânea do passado pré-hispânico e das tradições populares através da estética, ambos elementos fundamentais na conformação da identidade cultural e em projetos de educação, cidadania e arte. Nesse sentido, e de acordo com Cláudia Mandel (2007, p. 38), o muralismo de tradição mexicana trabalhou “perante o risco da perda de memórias populares, reativando processos de reconstrução de identidades grupais baseadas na recuperação do passado histórico nacional e suas tradições”.

A partir da recuperação e da atualização de alguns desses elementos da arte latino-americana, percebe-se no trabalho de *Guache* a reivindicação de valores identitários que ressaltam a ampla diversidade cultural na qual um projeto de paz nacional e comum deveria se sustentar. Portanto, ao se reconhecer como agente “dinamizador” de processos sociais através da prática do muralismo¹¹, *Guache* assume na sua práxis a potência política e estética da imagem-graffiti no sentido em que ela permite e estabelece um diálogo muito mais próximo com o espectador – o que de acordo com Rancière pode “induzir novas formas da subjetividade política” (2009, p. 11) – mas também na medida em que faz apelo ao caráter mais “lúdico” do formato, uma característica que atinge com energia a sensibilidade coletiva nacional a partir do simbólico, ensejando novos modos de sentir:

Estos temas que yo trabajo son muy autobiográficos porque me parece que como artista es importante tener una posición y reivindicarla a través del símbolo. Siento que a través del símbolo se puede también crear una lúdica y un diálogo con el sentir de las personas que ven el trabajo. Nuestro trabajo estético apela a lo sensible y creo que ese es nuestro campo de acción. (*Guache*, 2017).

Essa preocupação com o “sentir das pessoas” expressa pelo artista é manifesta em função da necessidade coletiva de recuperação da história e da memória do conflito colombiano em perspectiva de alcançar a paz. A arte atualmente produzida na Colômbia, onde a imagem-graffiti participa de forma relevante como símbolo e como uma expressão agora inscrita na arte pública, vem assumindo o papel de “cura simbólica” (RUBIANO, 2015) através de processos de criação estética que são concebidos como mecanismos de inclusão e reparação e que em muitos casos contam com a participação das vítimas. Essa é a razão pelo qual artistas como *Guache* se deslocam dos centros urbanos para zonas atingidas de maneira mais frontal pelo conflito e começam a trabalhar junto com comunidades afrodescendentes, indígenas e de camponeses, por exemplo, que se apropriam dos símbolos que a imagem, coletivamente, fornece.

Algumas reflexões finais

Recentemente a imagem-graffiti produzida na Colômbia é o resultado de chamadas públicas de alguns setores políticos e sociais preocupados com a ameaça que atravessa o Acordo de paz com as FARC. O assassinato sistemático de lideranças sociais e defensores dos Direitos Humanos desde 24 de novembro de 2016, data em que o Acordo foi assinado¹², é um dos temas que o graffiti de grande formato trouxe para a opinião pública como forma de questionar a violência que persiste no país, especialmente fora das áreas urbanas, e tentar estabelecer a responsabilidade desses crimes. Junto com o desaparecimento forçado (calcula-se que o conflito deixou até agosto de 2018 mais de 80.000 pessoas desaparecidas)¹³ e a reivindicação da paz como prática cotidiana e valor comum, ou seja, como responsabilidade compartilhada e responsabilidade coletiva, nos muros se expressa o sentir de uma sociedade que familiarizou a guerra, mas que também reconhece que é necessário superá-la (ver fig. 5).



Fig. 5 Intervenção de *Guache* no centro de Bogotá, com a participação do ex-prefeito da cidade Antanas Mockus, conhecido ativista pela paz.

Fonte: facebook.com/guache.art (2019).

Se a imagem-graffiti evoca essa familiaridade, a do conflito, também tem a força de construir um imaginário sobre um tempo porvir sem violência(s), protagonizado por outros atores com outras preocupações e sentimentos. Nesse sentido, e desde distintos pontos de vista, a imagem-graffiti olha para o conflito e contribui, numa operação dupla, a configurar distintos olhares sobre ele a partir da interação dos espectadores com a arte urbana e da apropriação e ressignificação dos símbolos plasmados nos muros.

É inegável que a transformação plástica e estética do graffiti na Colômbia nos últimos anos responde não somente as mudanças intrínsecas do fenômeno e a sua projeção como linguagem urbana aceita e viralizada no âmbito internacional, senão que acontece paralelamente à experiência coletiva mais próxima de um fim das hostilidades entre o Estado e um dos grupos armados mais representativos do conflito, a guerrilha das FARC. Se da prática mais anônima e autorreferencial do graffiti se passou para uma pública e coletiva que atingiu um formato maior e recuperou as técnicas de produção de grande escala da pintura mural – assumindo as variáveis dessa passagem, pois boa parte dos artistas transitam entre as esferas legal e ilegal, entre o *spray* e as tintas¹⁴ –, houve também uma mudança política do fenômeno que assumiu o conflito não só como denúncia, mas como uma expectativa de futuro. Nesse movimento é que se configura a imagem-graffiti, uma imagem que sintetiza essa relação entre arte e política na contemporaneidade e que assume o conflito com o olhar diferenciado de uma imagem com capacidade de interpelar o real: a construção que sempre busca a paz.

Notas:

¹ Ainda que o conceito graffiti faça referência a um tipo específico de formato expressivo com uma prática e uma tradição diferenciada dentro da arte urbana, neste texto assume-se o conceito na sua forma mais genérica para caracterizar a manifestação artística pública que é reconhecida enquanto tal por uma grande parcela dos cidadãos.

² Apesar dos esforços e dos ganhos obtidos com o Acordo de Paz realizado entre o Governo Nacional e as FARC-EP a partir de 2012 em Cuba, que resultou na desmobilização de pelo menos 13.000 membros da guerrilha e sua consequente participação na vida civil e política (além de reduzir significativamente as mortes, deslocamentos de população e a existência de armamento no país, entre outros), uma nova fase do conflito se configurou em função da chegada à presidência de Iván Duque em 2018. Com um discurso que tem como eixo as vítimas do conflito e que segue ferreamente as diretrizes do ex-presidente Álvaro Uribe Vélez, hoje deputado nacional e líder do Partido Centro Democrático, o novo presidente prometeu em campanha revisar o acordado ao ponto de, se necessário, modificar o Acordo. Nesse sentido, o país se encontra diante de uma nova etapa de desenvolvimento do conflito que tem no assassinato de lideranças sociais que defendem o processo com as FARC-EP um dos pontos mais preocupantes. C.f. ¡Pacifista! *Iván Duque quiere hacer trizas la JEP, pero no la tendrá tan fácil.* (Acesso em 20.mar.2019).

³ À diferença do Brasil, na Colômbia não existe distinção entre *graffiti* e pichação.

⁴ Em 36 anos, desde 1982, existiram pelo menos 7 tentativas de processos de paz entre os governos e distintos grupos armados. C.f. Fundación Paz y Reconciliación. *Procesos de paz en Colombia:* <https://pares.com.co/2019/01/04/procesos-de-paz-en-colombia/> (Acesso em 20. Mar. 2019).

⁵ Exemplo disto é a criação, em dezembro de 2011, do Centro Nacional de Memoria Histórica (Decreto 4803 de 2011).

⁶ Cf.: <https://www.prixpictet.com/portfolios/water-shortlist/jesus-abad-colorado/bio/>

⁷ *Guache* é uma palavra de etimologia muisca que significa “guerreiro” ou “varão”. Porém, explica o próprio artista na série da televisão pública da Colômbia dedicada a artistas *La ventana invisible*, a palavra tem outro significado atribuído aos colonizadores e que se refere a alguém “rude” ou “bruto”. Essa última acepção é a mais popular hoje. C.f.: <https://www.youtube.com/watch?v=es0-3kfNB5g>

⁸ Reapropriando a categoria “sentipensante” do sociólogo Orlando Fals Borda, *Guache* constrói uma arte que entende como “uma imagem e um assunto público sujeito a múltiplas interpretações”. C.f.: <https://www.youtube.com/watch?v=dOVCX5VjLec>

⁹ *La ventana invisible* – Óscar González *Guache*, 2017.

¹⁰ José Vasconcelos (1882-1959) foi um dos grandes educadores e pensadores mexicanos do século XX. Ministro da Educação e Reitor da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), o projeto educativo proposto por Vasconcelos (educação laica, gratuita e obrigatória) foi fundamental no desenvolvimento dos pressupostos da Revolução Mexicana (1910-1917), mesmo que na

concepção de um projeto de integração latino-americana capaz de lhe disputar o poder ao imperialismo estadunidense. Cf. DONOSO, Andrés. *Una mirada al pensamiento de José Vasconcelos sobre Educación y Nación*: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162010000100006

¹¹ *La ventana invisible* – Óscar González Guache, 2017.

¹² Segundo o relatório “Matar a líderes sociales para el control territorial. Las consecuencias inesperadas de la paz” levantado pelo professor da Universidade del Rosario, Juan Fernando Vargas, somente entre 1 de janeiro de 2016 e 31 de julho de 2018 (período do pós-acordo com as FARC), foram assassinadas 343 lideranças sociais no país. C.f: CINEP. *Diálogos Cinep/PPP: Asesinato de líderes: una realidad oculta*: <https://www.cinep.org.co/Home2/component/k2/663-dialogos-cinep-ppp-asesinato-de-lideres-una-realidad-oculta.html>

¹³ Os dados oficiais sobre pessoas desaparecidas no conflito na Colômbia desde 1958, foram divulgados pelo Observatorio de Memoria y Conflicto do Centro Nacional de la Memoria Historica (CNMH) em 2018. C.f: CNMH. *En Colombia 82.998 personas fueron desaparecidas forzadamente*.

¹⁴ Uma discussão mais ampla sobre a relação visibilidade/invisibilidade no graffiti pode se encontrar no texto de minha autoria *Nem anônimas nem invisíveis: cidade e mulheres escritoras de graffiti*, publicado na Revista Horizontes Antropológicos n. 55 (2019) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O texto está disponível em <https://www.academia.edu/NataliaPérezTorres>

Referências:

- BARTHES, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Justo Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1974.
- CAIUBY, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana* 14(2): pp. 455-475, 2008.
- CAMPOS, Ricardo e SEQUEIRA, Ágata. O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 70-93, 2018.
- FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História.*, vol.18, no.35, pp.217-224, 1998.
- JARAMILLO, Juan Diego. *Entrando y saliendo de la violencia: construcción del sentido joven en Medellín desde el graffiti y el hip-hop*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015.
- MANDEL, Claudia. Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva. *Revista Escena* 30(61), pp. 37-54, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014.

RUBIANO, Elkin. El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. *Esfera Pública*, Bogotá, 19 ago 2015. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/arte-contexto-violencia/>> Acesso em 30 out 2018.

SILVA, Armando. *Graffiti. Una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurélio Major. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografía*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Filmografia

Guache, un artista de Sogamoso. Direção de Canal Trece Colombia. Bogotá, Canal Trece Colombia, 8 min.: son, color. Serie documental, 2017.

La Ventana Invisible – Oscar González *Guache*. Direção de Camilo Pérez Torres. Bogotá, Echando Globos, Señal Colombia, 6 min.: son., color. Serie documental, 2017.

Rostros de las Memorias. Direção de Camilo Pérez Torres. Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica – OIM, 47 min.: son, color. Serie documental, 2014.

Recebido em 28 de fevereiro de 2020

Aceito em 06 de junho de 2020