

A violência de gênero na obra de três artistas latino-americanas: Doris Salcedo, Teresa Margolles e Regina José Galindo

Barbara Manguiera do Nascimento ¹

Resumo: A violência de gênero ocupa um lugar central na perpetração da violência política. Nos contextos de conflitos armados e guerras civis latino-americanos, a violência cotidiana sofrida pelas mulheres atinge patamares ainda mais altos, e os recortes de classe e étnico-raciais exercem um importante papel de sobreposição de violências. O objetivo deste artigo é analisar como três artistas latino-americanas (Doris Salcedo, Teresa Margolles e Regina José Galindo) mobilizam a relação entre memória, gênero e violência a partir dos diferentes contextos de seus países (respectivamente, Colômbia, México e Guatemala). A análise das obras escolhidas dessas artistas parte de uma reflexão sobre temas como a desaparecimento forçada e a desaparecimento social, a importância dos testemunhos e da participação das vítimas no processo de realização das obras.

Palavras-chave: arte latino-americana; violência de gênero; memória.

Gender violence in the work of three Latin American artists: Doris Salcedo, Teresa Margolles, and Regina José Galindo

Abstract: Gender violence occupies a central place in the perpetration of political violence. In the contexts of armed conflicts and civil wars in Latin America, the daily violence suffered by women reaches even higher levels, and class and ethnic-racial perspectives play an important role in overlapping violence. This this article aims to analyze how three Latin American artists (Doris Salcedo, Teresa Margolles, and Regina José Galindo) mobilize the relationship among memory, gender, and violence from the different contexts of their countries (respectively, Colombia, Mexico, and Guatemala). The analysis of selected works by these artists starts with a reflection on themes such as forced disappearance and social disappearance, the importance of testimonies, and the participation of victims in the process of developing their works.

Keywords: Latin American art; gender violence; memory.

Artigo recebido em: 20/04/2023

Artigo aprovado: 08/06/2023

¹ Doutoranda em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ (PPGHIS-UFRJ) e mestra em Artes Visuais Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ (PPGAV-UFRJ). E-mail: barbaramanguieran@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5336-2481>

Introdução

Doris Salcedo, Teresa Margolles e Regina José Galindo são três entre as inúmeras artistas latino-americanas que tocam no tema da violência de gênero em seus trabalhos. De forma mais particular, as três abordam o tema vinculando-o a histórias de violência política em seus países, respectivamente a Colômbia, o México e a Guatemala. Nos três casos, os conflitos armados e a violência política são provocados por inúmeros atores, como o Estado, as guerrilhas, o narcotráfico e grupos paramilitares. Nesses complexos contextos, a violência de gênero não é um mero efeito colateral dos conflitos, ao contrário, ocupa um lugar central na perpetração da violência política, que visa estabelecer controle, domínio e extermínio de corpos e territórios. A violência contra as mulheres, que estrutura historicamente as relações sociais, é intensificada quando cruzada com as violências contra grupos étnico-raciais e a exploração de classe. Neste artigo, serão analisadas algumas obras dessas três artistas, observando como elas mobilizam a relação entre memória, gênero e violência, com ênfase na reflexão sobre temas como a desaparecimento forçada e a desaparecimento social, a importância dos testemunhos e da participação das vítimas no processo de realização das obras.

A Flor de Piel (2012) e Fragmentos (2018) de Doris Salcedo

Doris Salcedo (Bogotá – Colômbia, 1959) é uma artista colombiana que dá grande centralidade ao tema da violência política. Muitas de suas obras se referem à violência do conflito armado que há mais de seis décadas se prolonga em seu país. A artista mobiliza a questão da memória e do luto por meio do trabalho com as vítimas e seus testemunhos, aproximando-se dos esforços de construção de paz e justiça de transição. O início da carreira da artista, em meados dos anos 1980, é o contexto em que diversas tentativas de negociação de paz são realizadas no país. Além dela, outros artistas colombianos, bem como historiadores, ativistas, entre outros, concentram seus trabalhos no tema da memória recente. Em algumas das obras de Salcedo, a artista toca diretamente na questão da violência de gênero no âmbito do conflito. Neste artigo, analisamos *A Flor de Piel* (2012), uma manta construída com pétalas instaladas e exposta em galerias de arte, e *Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria* (2018),

lugar concebido pela artista em Bogotá como um espaço de memória, exposição e debate sobre o conflito armado, realizado a partir das deliberações do Acordo de Paz assinado em 2016 entre o governo colombiano e as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo* (FARC-EP).

O tema da violência de gênero não é periférico no conflito colombiano: “o conflito armado na Colômbia tem corpo de mulher”, escreve Margarita Rico (2014, p. 303, tradução nossa). A autora destaca que as mulheres são tanto principais vítimas do conflito como suas principais sobreviventes. Os dados da violência de gênero no conflito armado são muito expressivos: segundo o Observatorio de Memoria y Conflicto, iniciativa do Centro Nacional de Memoria Histórica, entre 1958 e março de 2023² foram registradas 17.332 vítimas de violência sexual³ (CNMH, 2023). Ainda que esses dados sejam alarmantes, é importante recordar que os dados de violência de gênero costumam ser afetados pela subnotificação. Muitos fatores levam a esse quadro: o medo de retaliações que atinge as vítimas; o receio da estigmatização; a vergonha; a descrença em relação à efetividade da denúncia, em razão da impunidade; o sentimento de culpa e muitas vezes até mesmo a falta de reconhecimento da situação de violência e dos direitos das mulheres. Essa subnotificação também é observada por Rico (2014), que menciona que em muitos casos de feminicídio, por exemplo, as mortes são registradas como crimes passionais e/ou violência comum.

Doris Salcedo apresentou *A Flor de Piel* pela primeira vez em 2012, na galeria White Cube, em Londres. A obra foi comprada no ano seguinte pelo museu Guggenheim e apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago em 2015, em razão de uma exposição retrospectiva da artista. *A Flor de Piel* consistiu na elaboração de uma manta de pétalas de rosas, cujo processo de decomposição foi interrompido por meio de procedimentos químicos. A artista declarou se tratar de um trabalho desenvolvido a partir do relato do sequestro e posterior assassinato de uma enfermeira, María Cristina Mahecha, no departamento de Guaviare em 2004. Muitos anos depois, no contexto de desmobilização dos paramilitares durante o governo

2 Esse recorte temporal corresponde à periodização proposta pelo Centro Nacional de Memoria Histórica para o início do conflito armado atual, sendo 1958 a data de implementação da Frente Nacional (acordo entre os partidos liberal e conservador de alternância no poder) e de transição da violência bipartidarista para a multiplicidade de atores armados.

3 Esses dados são referentes a todas as vítimas de violência sexual. O Observatorio separa essas pessoas por sexo e estabelece que desse número, 90,5% são do sexo feminino e 9,5% masculino.

de Álvaro Uribe (2002-2010), um paramilitar do Bloque Centauros das Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) confessou o crime, mas, ainda assim, os restos mortais de Mahecha seguem desaparecidos.

A obra de Salcedo é realizada em um contexto intenso de disputas de memória e lutas por esclarecimento. A negociação com os paramilitares feita pelo governo Uribe resultou na Lei 975 de 2005, conhecida como *Ley de Justicia y Paz*, que foi alvo de críticas e polêmicas, sobretudo pela insuficiência dos resultados em termos de esclarecimento e a indulgência das penas (CNMH, 2013). Salcedo se posiciona sobre a história da enfermeira Mahecha, nesse contexto de esclarecimento parcial e insuficiente, propondo uma via de elaboração simbólica e poética dessas memórias (desse desaparecimento em particular, mas também do desaparecimento de forma geral). A artista menciona que *A Flor de Piel* foi constituída como uma mortalha, para acolher e conduzir os mortos da violência na Colômbia (SALCEDO, 2012). Juan Diego Moreno (2015), ao escrever sobre esse trabalho, observa que a obra propõe metaforicamente interromper a violência que está na base da desapareção forçada. A artista buscou uma maneira de trabalhar poeticamente uma das questões mais difíceis do tema da desapareção forçada: a incerteza e indeterminação entre o estado de vida e de morte. A pesquisa que levou a equipe da artista a suspender o processo natural de decomposição das pétalas foi uma maneira, ainda que provisória, de bloquear a passagem da vida para a morte. Essa imagem da vida em suspensão enfrenta o dilema da desapareção forçada. Ao mesmo tempo, ao construir com esse material uma manta funerária, Salcedo também elaborou uma possibilidade de que esses corpos fossem simbolicamente velados.

O tema do desaparecimento forçado é muito presente na arte latino-americana, devido ao grande impacto dessa prática nos contextos de violência política da região. Essa temática dos corpos desaparecidos é recorrente em inúmeros trabalhos artísticos relacionados a relatos testemunhais (MELENDI, 2017). A questão recorrente da possibilidade e dos limites da representação leva a diferentes estratégias estéticas por parte das e dos artistas que trabalham com o tema. Ausência e presença são articuladas muitas vezes por meio dos vestígios materiais que restam. Gabriel Gatti (2006), analisando essas estratégias estéticas em relação aos *detenidos-desaparecidos* argentinos, aponta que a abordagem do tema muitas vezes recorre a reflexões sobre o invisível e o vazio. O autor aponta que, nos casos de “desapareção originária”

(as desapareições de caráter político, dentre as quais o *detenido-desaparecido* argentino é considerado emblemático), há uma identificação com um tipo ideal estético. Isso se dá pela pretensão de um padrão de imagem universal, que pressupõe também a padronização da dor. Em termos estéticos, esse tipo ideal corresponde à imagem argentina do familiar que segura a fotografia de seu desaparecido. A partir dessa imagem, outros casos de desapareição são tratados pela replicação dessa estética, como um caminho de validação de reconhecimento por meio da identificação com uma imagem amplamente difundida (GATTI, 2006). Contudo, *A Flor de Piel*, de Doris Salcedo (assim como toda a obra da artista até o presente) recusa esse caminho da representação fotográfica do desaparecido. Salcedo privilegia os vestígios e o que fica após a ausência da presença humana. Como escreve a historiadora da arte María Malagón-Kurka (2010), por meio dessa “presença indéxica”, os espectadores precisam interpretar os objetos e materiais como vestígios, rastros e indícios. Também Madaleine Grynstejn (2015) destaca que Salcedo opta por elidir a representação, adotando uma “estética em suspensão”.

A indistinção – estado difícil de suportar – é o cerne do mecanismo de terror da desapareição forçada. Kirsten Mahlke (2020) aproxima os mecanismos dessa prática de violência, que denomina fantasmagóricos, aos procedimentos estéticos do fantástico literário e artístico. A partir de três pilares (a incerteza, a incompatibilidade entre mundos e os efeitos das coisas que são apenas insinuadas), Mahlke defende que a produção estética do medo é trabalhada de forma semelhante pela sintaxe e a linguagem do fantástico e pelas formas do terror moderno estatal. A autora pontua que é apenas com a introdução de um novo regime de terror, no século XVIII, que a incerteza se torna um pilar fundamental como ferramenta de instigação do terror. Na tragédia clássica, argumenta Mahlke, ainda que a condição da produção de terror fosse de que as atrocidades não se mostrassem de forma direta para o público, gerando pela linguagem e meios de representação o espaço para a imaginação, ao final era necessária a apresentação das evidências visíveis do ocorrido, como uma autenticação por meio de autópsia pública para possibilitar a catarse coletiva. Daí que *phobos* e *eleos*, terror e compaixão, na Poética de Aristóteles, fundamentassem as funções catárticas da tragédia. Já no novo regime do terror setecentista, aprofundado no século seguinte, as imagens do terror se afastam dos olhos do público, ao passo em que se multiplicam e se desgastam, liberando-se do tempo e espaço até desaparecerem de vista:

O terror moderno é a semente da escuridão, da qual nunca emerge para a visibilidade e claridade total [...] A indistinção moderna da violência externa faz com que as imagens na psique sejam ainda mais aparentes. Esta semiclandestinidade é a condição de uma característica da fantasia que Tzvetan Todorov (1970) descreveu como um efeito estético passageiro, mas fundamental, para o fantástico: a incerteza (MAHLKE, 2020, p. 323, tradução nossa).

Mahlke destaca que a semiótica do terror depende de uma ameaça que, ainda que seja imediata, deve manter certo grau de incerteza. O imaginário coletivo (pois a estrutura comunicativa do terror visa à coletividade, mesmo quando ataca uma única pessoa) é perpassado por imagens fragmentárias do terror que “se confirmam e se contradizem repetidamente e se alimentam de incursões do real” (MAHLKE, 2020, p. 326, tradução nossa). A autora busca demonstrar que o fantástico, enquanto forma narrativa que transmite um saber sobre a produção e representação do terror, produz uma “ficcionalização” tanto nas formas de expressão literárias quanto na instrumentalização política desses mecanismos. A autora menciona a afirmação da socióloga e *exdetenida-desaparecida* Pilar Calveiro, sobre os centros semiclandestinos de torturas das ditaduras latino-americanas, de que o terror dependia de que uma fração do oculto fosse revelada, pois o desconhecimento total levaria a uma passividade ingênua: “aterroriza o que é meio conhecido, o que entranha um segredo que não se pode desvelar” (CALVEIRO, 1998, p. 147, tradução nossa). É no tema da desapareição forçada que a autora encontra grande proximidade entre esses recursos de terror (o literário e o social): o questionamento da distinção entre vivos e mortos, a irrupção de uma lógica irracional no mundo cotidiano e a impossibilidade de explicação são algumas das características coincidentes apontadas por Mahlke. A desapareição, assim como o fantástico, impõe uma percepção ambivalente da experiência vivida, fazendo desaparecer não só os corpos das vítimas, mas também as próprias condições de vida social e individual, já que não há lugar para o luto (MAHLKE, 2020).

Se em *A Flor de Piel* a desapareição forçada de uma mulher foi o motivo que inspirou a obra, em *Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria*, Salcedo trabalha com o tema da violência de gênero em suas diversas facetas. Também nesse caso é relevante compreender o contexto de disputas de memória no país. O espaço foi concebido como um dos monumentos previstos no *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y*

Duradera, assinado entre o governo colombiano e as FARC-EP em 2016. No texto do acordo, ficou estabelecido que três monumentos seriam construídos a partir das armas deixadas pela guerrilha. Salcedo foi comissionada a realizar o monumento sediado em Bogotá. As armas entregues à artista foram derretidas, de modo que o aço resultante pudesse ser novamente moldado. A opção foi a confecção de placas para formar o piso do local, e para trabalhar nos moldes que serviriam a este fim, Salcedo convidou um grupo de mulheres vítimas de violência sexual no âmbito do conflito. Essas mulheres fazem parte da campanha *Visible Mente – voces y rostros de la Violencia Sexual mas allá de las cifras* de la Red de Mujeres Víctimas y Profesionales.

Diferentemente da obra analisada anteriormente, que foi concebida para o espaço de galeria, *Fragmentos* se apresenta como um espaço concebido não apenas para exposições de arte (são realizadas convocatórias para artistas consagrados e em início de carreira que trabalhem com o tema da violência do conflito armado), mas também para oficinas, conferências e debates. A artista planejou um período de duração de 53 anos para o espaço (tempo que durou o conflito entre as FARC-EP e o governo), abrigando inúmeras vozes e diferentes interpretações sobre o conflito. Além do piso fabricado com as armas da guerrilha, chama também a atenção a combinação de uma arquitetura contemporânea, com paredes de vidro, contrastando com as ruínas do local, pois o espaço foi concebido como uma intervenção no que restou de um antigo casarão colonial.

Ao não destruir por completo ou apagar os vestígios do passado, mas reelaborá-los (as ruínas e as armas), Salcedo propõe uma imagem dessas memórias em forma de um complexo palimpsesto. Elizabeth Jelin e Victoria Langland (2003) destacam que o trabalho em torno das marcas territoriais ligadas a passados de violência gera diversas demandas e conflitos. Além das disputas entre diferentes sentidos apresentados pelos agentes envolvidos nesses espaços, a questão da representação do horror e do trauma proporciona debates estéticos, nos quais a conservação ou desaparecimento das marcas do horror, bem como da figuração ou não dessas experiências, são questões de grande centralidade.

Doris Salcedo definiu o espaço como um contramonumento. Seu argumento é de que não seria possível realizar uma monumentalização (muito menos verticalizada) a partir dessas histórias de violência, sobretudo de violência de gênero (SALCEDO, 2019). O principal da

obra, o piso feito a partir das armas das FARC, se encontra no plano horizontal, sobre o qual se erguem as reflexões artísticas (e acadêmicas e sociais) sobre a história e memória do conflito. Também recorrendo a concepções de gênero literário e artístico, Juliana Martinez (2020) trabalha com a leitura de *Fragmentos* a partir da aproximação do desejo da artista de não construir um monumento tradicional (por meio da fragmentação e incompletude) com o conceito de realismo espectral. A autora define essa espectralidade como a capacidade de desestabilizar, romper limites espaço-temporais quando se pensa em histórias de violência (MARTINEZ, 2020).

A história da confecção do piso com o auxílio das vítimas de violência de gênero é contada em um documentário que pode ser assistido no local pelos visitantes. Ao inserir no espaço esse vídeo, abre-se a possibilidade de reflexão sobre o processo de paz de forma mais ampliada, bem como das características e particularidades das violências sofridas por essas mulheres. O espaço, para além das questões estéticas mencionadas, tem o objetivo de promover debates sobre a memória do conflito por meio de uma agenda de conferências, oficinas e atividades que também marcam um sentido pedagógico e político da proposta.

***Sonidos de la Muerte* (2008) e *Pesquisas* (2016) de Teresa Margolles**

Teresa Margolles (Culiacán – México, 1963) é uma artista formada em medicina forense (que trabalhou em necrotérios por dez anos) e explora em suas obras o tema da violência no México, sobretudo aquela decorrente do narcotráfico e dos conflitos na fronteira com os Estados Unidos. A questão da violência de gênero é marcante em inúmeros desses trabalhos. Analisamos aqui as obras *Sonidos de la Muerte* (2008), que consta de peças sonoras de lugares emblemáticos de abandonos de corpos de mulheres em Ciudad Juárez, e *Pesquisas* (2016), composta por imagens de mulheres desaparecidas recuperadas de muros e postos de luz da cidade. Ambas obras fizeram parte da exposição *Feminicidio en México ¡Ya Basta!*, no Museo Memoria y Tolerancia (Cidade do México), em 2017.

Ciudad Juárez é uma cidade no estado de Chihuahua (fronteira norte do México) perpassada por casos extremos de violência de gênero no local, marcada pela sistemática desaparecimento (que muitas vezes resultam em feminicídio) ao menos desde 1993. As vítimas dos

desaparecimentos e/ou feminicídios na região geralmente correspondem a mulheres jovens e adolescentes (entre 15 e 25 anos de idade), de baixa renda e que abandonaram os estudos para conseguir trabalho. O modelo de exploração neoliberal intensificado pelo Tratado Norte-Americano de Livre Comércio (NAFTA) contribuiu para a precarização das condições de vida, assim como a intensificação da guerra ao narcotráfico, que também levou a altos patamares a prática de desaparecimento e feminicídios na região.

A Fiscalía Especial de Investigación y Enjuiciamiento de los Delitos de la Zona Norte afirma que entre 1993 e 2013, aproximadamente 1.818 mulheres desapareceram. A impunidade é um agravante importante nessa condição disseminada em Ciudad Juárez, pois é inclusive difícil chegar a uma estimativa exata em termos de números e o estabelecimento de responsabilidades pelos crimes. Segundo Marcela Lagarde (2001), o feminicídio no México é intensificado pelo colapso das instituições, que gera uma impunidade quase absoluta. As estatísticas oficiais são pouco confiáveis e acadêmicos e ativistas buscam compilar bases de dados e realizar um trabalho de cartografia dos assassinatos⁴.

As vítimas dos crimes em Ciudad Juárez são, como acontece em outros casos de desaparecimento, submetidas a múltiplas dimensões de violência. A precarização dessas vidas se estende para além dos momentos de desaparecimento ou feminicídio. As mulheres são submetidas a uma constante ameaça que não permite que levem suas vidas de forma natural. Como são em grande parte economicamente precarizadas, é ainda maior o peso da invisibilidade. É sobretudo pela violência de gênero ser uma violência de tipo estrutural e estruturante que o terror que se impõe a essas mulheres é cotidiano e sempre próximo. Segundo Rita Segato (2013), os crimes de teor sexual são expressões de uma estrutura simbólica profunda e Ciudad Juárez se configura em um território hostil e perigoso para ser mulher. Além disso, os familiares que buscam enfrentar essa impunidade e ir atrás dos meios para conquistar seu direito à verdade e justiça se tornam também alvos dos crimes de forma direta. É o caso, por exemplo, das mães que desaparecem no processo de busca e demanda por justiça, tal qual menciona Rosa-Linda Fregoso (2017) ao relatar os testemunhos recolhidos no *Tribunal Permanente de los Pueblos* no estado de Chihuahua. É em meio a esses relatos que aparece a expressão “mortas em vida”

4 Como, por exemplo, a *Casa Amiga* (<http://www.casa-amiga.org.mx/index.php/Contenido/el-feminicidio.html>) e a iniciativa *Ellas tienen nombre* (<https://www.ellastienennombre.org/mapa.html>).

como forma de definir o estado de intenso abandono, medo, terror e precariedade a que estão submetidas.

Esse é, portanto, um contexto difícil para as lutas de memória, pois a invisibilização convive com o medo cotidiano. Apesar dos desafios, é importante destacar o papel que exercem as organizações sociais que buscam enfrentar a impunidade do Estado na busca pelo paradeiro das mulheres desaparecidas (em vida ou de seus corpos), além das estratégias de acolhimento das famílias, como as organizações Justicia Para Nuestras Hijas, Mesa de Mujeres de Ciudad Juárez, Nuestras Hijas de Regreso a Casa, Ellas Tienen Nombre, entre outras. No campo das artes, não apenas Teresa Margolles trabalha com o tema, mas podemos também mencionar Ambra Polidori e Elina Chauvet. No campo da produção documental, Lourdes Portillo e Mayra Martell também realizaram obras para denunciar esses crimes.

Em *Sonidos de la Muerte* (2008), uma instalação sonora, Margolles apresenta os áudios dos locais onde foram encontrados corpos de mulheres assassinadas. A instalação consistiu na distribuição de caixas de som ao longo de um corredor (em algumas montagens, revestido de preto). Assim como Salcedo, a imagem direta das vítimas não é apresentada, mas os indícios e vestígios (nesse caso sonoro) desses casos de violência. Como muitos dos casos não resultam em investigações efetivas, é interessante observar como Margolles trabalha com o registro justamente dessa ausência de indícios. Também a questão das marcas do horror é trabalhada por Margolles, levando vestígios (ou chamando a atenção para a ausência deles) de um lugar de violência para o espaço da galeria. As marcas territoriais são então deslocadas e retrabalhadas pela artista.

Em *Pesquisas* (2016), a artista realizou uma instalação com 30 fotografias de mulheres retiradas de cartazes de rua em que se divulgava a desapareição em Ciudad Juárez. Chama a atenção nessas imagens os sinais da passagem do tempo: são fotografias desbotadas, rasgadas e rasuradas, em alguns casos mal é possível identificar os rostos. Mais uma vez está presente o tema da impunidade e estiramento temporal da solução dos casos. Essas imagens vão sendo esquecidas nos muros da cidade, até se apagarem na paisagem. Ao reconstruir essas fotografias, em uma grande montagem, no espaço de galeria, Margolles reitera a presença dessas mulheres, ao mesmo tempo em que demarca a violência do esquecimento que se soma à da desapareição.

Essas imagens borradas pelo tempo também se tornam, aos poucos, o rosto de qualquer mulher. Retomando o tema da desapareição forçada discutido em relação à obra de Salcedo, não só as mulheres desaparecidas em Ciudad Juárez podem ser consideradas casos de desapareição social, mas também as pessoas próximas a essas vítimas, sobretudo as mulheres (sejam mães, avós ou potenciais vítimas), que sofrem também esse processo. Gabriel Gatti (2017) busca apresentar o tema demonstrando que a desapareição articula ideias como “quebra, fratura, vazio, invisibilidade, inexistência, ausência, paradoxo, irrepresentabilidade”. As experiências das mulheres que não são vítimas diretas da desapareição ou feminicídio, mas estão em seu radar ampliado, certamente se encontram perpassadas por esses elementos. Ainda que muitas delas estejam de fato desaparecidas e/ou mortas, muitas outras seguem submetidas a um estado de desapareição social devido à intensidade do problema, impunidade e constante ameaça. Dessa forma, o conceito de desapareição social pode ser articulado tanto com as mulheres cujos corpos e paradeiros são desconhecidos em um sentido mais estrito, quanto ao problema social que torna a vida de mulheres em Ciudad Juárez aquilo que poderíamos caracterizar como vidas abandonadas. Ainda de acordo com o que argumenta Gatti (2017), é possível identificar movimentos de expansão e pluralização da categoria de desaparecidos, da originária até outras formas que se transnacionalizaram e passaram a abarcar múltiplos casos de desaparecidos locais e os chamados desaparecidos sociais. No caso das mulheres em Ciudad Juárez, é possível identificar o desaparecimento tanto em um sentido literal (em que de fato o corpo presente não está) quanto no sentido social, em que a existência continua, mas é, contudo, destruída e retorcida, como uma vida marada pela sensação de que não pode ser mais ser vivida.

Entretanto, é importante levar em consideração as ressalvas que implicam a expansão da categoria de desaparecidos, evitando cair em equívocos que podem por vezes ocultar as particularidades. Segundo Elisabeth Anstett (2017), analisar esse processo nos auxilia a identificar o que esses mecanismos revelam ou mascaram. Apenas cientes da problemática envolvida nos novos usos da categoria é que é possível entender como podem auxiliar no reconhecimento da existência de novos desaparecidos sem tornar as diferentes situações ininteligíveis. No que diz respeito à relação entre morte e desapareição, há uma diferença importante entre os casos clássicos dos *detenidos-desaparecidos* e os demais (ANSTETT, 2017). Essa diferença está marcada pelo fato de que, nos primeiros casos, a questão da

clandestinidade dos atos e parcial ocultamento era fundamental. Por outro lado, no caso da violência que ocorre no México, há uma espetacularização que joga um papel importante, como uma ferramenta de guerra manejada de forma deliberada. Ou seja, não apenas os atos de desaparecimento marcam diferenças importantes, mas também qual o destino dos corpos: se estão ou não submetidos a regras de invisibilidade ou visibilidade extrema. Os corpos encontrados das mulheres desaparecidas em Ciudad Juárez possuem evidências de tortura, mutilação e violação e foram abandonados muitas vezes de forma a serem encontrados. Diferentemente dos casos dos desaparecidos originários, em que os centros clandestinos de detenção eram os principais locais do crime, no caso do México, as execuções em locais públicos e conhecidos e a larga extensão de pessoas que podem ser vítimas são uma característica importante, em uma lógica de violência da “contaminação”. Essas diferenças também afetam os meios pelos quais as artistas buscam trabalhar com esses temas. No caso de Margolles, a ênfase nos elementos provenientes da ciência forense e das investigações (ou ausência delas) responde a essas características específicas da violência no México. Por outro lado, essas marcas da violência de gênero explícita nas obras encontra o complicado debate sobre uma possível revitimização dessas mulheres pela replicação incessante das imagens.

Mientras, ellos siguen libres (2007), Isle'l in (2015) e Ascención (2016) de Regina José Galindo

Regina José Galindo (Cidade da Guatemala – Guatemala, 1974) é uma artista que utiliza sobretudo a linguagem da performance em seus trabalhos, muitos deles sobre o tema da violência de gênero. Em alguns casos, esse tema também aparece vinculado à questão da violência política do período do conflito armado na Guatemala. Em 2007, por exemplo, a artista realizou a performance *Mientras, ellos siguen libres*, na qual foi amarrada nua em uma cama, enquanto estava grávida de oito meses. Em suas mãos e pés foram utilizados cordões umbilicais reais para prendê-la, tal qual se fazia com as mulheres indígenas violadas durante o conflito armado no país. Em *Isle'l in (2015)*, que significa “estou viva” no idioma Ixil (uma das línguas maias faladas no país), a artista criou um objeto em homenagem às mulheres desse povo que resistiram ao genocídio do governo de Efraín Ríos Montt (1982-1983). Em 2016, a artista

também partiu do relato de violência de gênero sofrida por mulheres indígenas no conflito, dessa vez de mulheres Q'eqchies, para criar a obra *Ascención*.

Nessas três obras (mas não apenas nelas), Galindo trabalha com a questão dos testemunhos de sobreviventes do conflito armado na Guatemala. Em alguns casos, esses testemunhos vieram à tona nos julgamentos públicos que ocorreram no país para julgar as responsabilidades do genocídio e diversas violações de direitos humanos. Em seu site pessoal, Galindo cita dois testemunhos de mulheres indígenas na descrição da obra *Mientras, ellos siguen libres*, obra sobre as mulheres indígenas grávidas agredidas e violadas. Em ambos os testemunhos apresentados, os relatos são de extrema crueldade e os atos de espancamento e violação resultaram na perda dos bebês. Galindo recorre, nesse caso, à exposição crua dessa violência ao simular a situação com seu próprio corpo. Enquanto a obra de Margolles pode mostrar o tema da replicação de uma violência por meio da replicação das imagens, aqui essa questão é levada a um nível mais extremo. Inúmeros outros artistas latino-americanos recorreram à estratégia do choque para tratar do tema da violência política em seus países. De todas as formas, é interessante observar que as posições mais controversas e menos consensuais que podem ser geradas por essa estratégia estética apontam para os desafios de se elaborar artisticamente sobre situações extremas e para a necessidade, ou não, de seguir caminhos mais ou menos radicalizados.

Segundo Amandine Fulchiron (2016), “durante o conflito armado na Guatemala, os crimes sexuais foram minuciosamente pensados e executados por parte do exército para submeter, infundir terror, quebrar qualquer tipo de oposição e massacrar o 'inimigo interno' através dos corpos das mulheres” (FULCHIRON, 2016, tradução nossa). A autora demarca como recaiu um enorme silêncio sobre a violência de gênero sofrida pelas mulheres dos diferentes povos maias no país. Ao criar a obra *Isle'l in*, reforçando a potência dessa expressão, que significa “estou viva”, Galindo demarca a importância da afirmação de vida dessas mulheres silenciadas. A artista descreve os objetivos de *Isle'l in* em seu site:

Com o objetivo de comemorar dois anos da condenação por genocídio contra Ríos Montt, doei uma escultura para a comunidade Ixil que tinha uma frase que comemora a luta por justiça. A força e valentia com a qual as mulheres Ixiles enfrentaram a uma Guatemala que nega sua história e que nega o genocídio é admirável. Elas, com sua verdade, nos têm mostrado um caminho de luz. Têm nos dado uma verdadeira lição de vida (GALINDO, 2015, tradução nossa).

Ainda que a condenação de Ríos Montt tenha sido posteriormente anulada, Galindo enfatiza a importância dos testemunhos que vieram a público nos julgamentos. Também em *Ascención* essa questão aparece, e os depoimentos que levaram à execução da obra são das indígenas Q'eqchies, que narraram nos julgamentos as agressões sofridas na década de 1980. Galindo conta que um destacamento militar sequestrou um grupo de mulheres, nas regiões de Panzós (Alta Verapaz) e El Estor (Izabal), para submetê-las a trabalhos forçados e violações. Sobre o julgamento, Galindo narra:

Durante o julgamento [elas] vestiam *perrajes* para cobrir seus rostos por medo de represálias. O dia em que ganharam o julgamento, se descobriram em sinal de vitória. Ganharam um julgamento histórico, conquistando condenações de 120 anos para Steelmer Reyes Girón e 240 anos para Heriberto Valdez por delitos contra deveres da humanidade na forma de violência e escravidão sexual (GALINDO, 2016, tradução nossa, grifo nosso).

Os *perrajes* são mantas ou xales maias, utilizados pelas mulheres para usos diversos. A obra de Galindo consistiu na confecção, pelas mãos de mulheres maias, de um *perraje* de dez metros, utilizado em uma performance realizada na igreja de *Chiesa di San Matteo*, em Lucca (Itália), em homenagem a essas mulheres. Galindo demarca nesses trabalhos que não é possível dissociar a dimensão de violência de gênero de caráter político das experiências vividas pelas mulheres indígenas no país. Dessa forma, a artista toma posição nas disputas de memória ao ressaltar a importância da valorização das culturas e testemunhos indígenas na luta por memória, verdade e justiça na Guatemala.

Considerações finais

As três artistas mencionadas buscam, a partir de diferentes estratégias estéticas e linguagens, abordar a relação entre a história de violência política em seus países e a memória das mulheres vítimas de violência de gênero. É importante destacar que a violência não se esgota no que atinge diretamente as vítimas, mas também no medo que recai sobre todas as vítimas em potencial. A questão de gênero, perpassada pelas questões étnico-raciais e de classe, fazem com que o grupo de potenciais vítimas nos países analisados seja um grande quantitativo

populacional, fraturando assim de forma intensa o tecido social. Nesse processo, também joga um papel importante a impunidade, pois um sistema judicial que não funciona adiciona outras camadas de incerteza nesse quadro de “terror dilatado”, para retomar a proposta de análise de Mahlke (2020). Esse quadro gera um imaginário de uma crueldade infinita, na qual a ficcionalização acaba sendo uma saída psicologicamente tensionada por vezes pelas próprias vítimas. Esse ponto abre um aspecto importante para dialogar sobre a produção de obras de arte, pois, por vezes, recorrer a estratégias estéticas de resistência, denúncia e de acolhimento pode ser um caminho para burlar essa estetização do terror.

Em casos de violência extremada, há a combinação de diversas modalidades de violência. Essa é uma característica que perpassa os mais variados contextos de violência política latino-americanos, pois a violência de gênero e a violência de caráter étnico-racial são estruturantes da exploração colonial e marcaram e marcam os países da região ao longo dos séculos até o tempo presente. Por diferentes caminhos, as três artistas refletem sobre essas sobreposições que caracterizam nosso contexto latino-americano. No caso do conflito armado colombiano, a sobreposição de inúmeras violências por vezes é acompanhada pela pluralidade de perpetradores que, em razão das disputas entre si, condenam as mulheres ao lugar de alvo de guerra para atingir o inimigo. Em relação à desapareição sistemática de mulheres em Ciudad Juárez e os feminicídios registrados no local, inúmeras mulheres e familiares são submetidas a um contexto de desapareição social, no qual o abandono gerado pela criminalidade, seguido pela impunidade, precarizam ainda mais essas vidas. Como escreve Rita Segato (2013), as mortes e desapareições de Ciudad Juárez demandam até mesmo um refinamento das definições e a formulação de novas categorias jurídicas. No caso da Guatemala, Galindo aborda em suas obras uma dimensão fundamental sobre a violência do conflito armado guatemalteco, que é o genocídio indígena perpetrado pelo governo. Também aqui as mulheres foram vítimas das maiores atrocidades e tiveram um papel importante nos julgamentos que ocorreram posteriormente.

Elisabeth Anstett (2017) escreve que “os mortos, e especialmente os corpos mortos, são objetos eminentemente políticos que, por sua capacidade de colocar a prova a legitimidade de todo tipo de poder, produzem inquietude na prática do governo” (ANSTETT, 2017, p. 37, tradução nossa). Os crimes de assassinato e desaparecimento, seja pela exposição de cadáveres

mutilados ou pelo ocultamento de outros tantos, são formas de imposição de um poder pelo terror. Ao trabalhar de forma crítica essas mortes, as artistas mencionadas ativam o potencial político dessas memórias para o confronto com essas estratégias de dominação. Esses trabalhos se inserem, dessa forma, em um contexto mais ampliado de disputas de memória sobre os contextos de violência a que se referem. Seguindo a proposta de Elizabeth Jelin (2002) de pensar a memória como uma categoria social, envolvendo a relação entre agentes, seus usos e abusos sociais e políticos, bem como as conceituações e crenças que pertencem ao campo do senso comum, é possível entender que a produção de arte latino-americana sobre a violência política promove uma reflexão em nível social, ainda que partindo de memórias individuais ou de grupos específicos. Jelin destaca que as memórias individuais são emolduradas socialmente, pois são produto de múltiplas interações e perpassadas por relações de poder. Essa complexidade é construída em diversos cenários de disputas e negociações por legitimidade e reconhecimento, envolvendo uma pluralidade de atores sociais.

Nesses casos de violência extremada, por vezes se buscam rituais alternativos, quando não é possível realizá-los das formas tradicionais, como os funerais *in absentia* – nos quais o corpo está ausente. As atividades culturais e artísticas que se engajam no trabalho com a memória desses casos de violência podem ser importantes auxiliares nesse processo. Valérie Robin (2021) apresenta uma questão que permite analisar a questão da relação entre desaparecimento e morte para além do processo de encontro de corpos, pois o “regresso” dos desaparecidos traz novas questões e são acontecimentos igualmente complexos e difíceis de manejar. No caso das desaparecidas de Ciudad Juárez, por vezes os relatos são de pequenos fragmentos de corpos encontrados anos depois dos desaparecimentos. A devolução de ossos, muitas vezes incompletos, segundo Robin, demanda redesenhar as relações com os entes queridos, visto que não é isso que se costuma enterrar em outros casos de mortes. Há a necessidade de formulação de novos vínculos e a reconfiguração dos modos de ação ritual e respostas socioculturais inéditas da elaboração coletiva do luto. Os corpos devolvidos demandam uma sincronização com a imagem do desaparecido quando o crime ocorreu. É um problema que abarca, assim, questões de ordem tanto material quanto simbólica. Pensar essas questões demonstra como o crime de desaparecimento se dilata mesmo quando há a descoberta e identificação dos restos mortais. Nos casos em que não é possível encontrar sequer fragmentos, a dúvida se estira por um tempo

infindável e, por vezes, um substituto do cemitério pode ser um espaço memorial. Entendemos que a obra de Salcedo, *A Flor de Piel*, por exemplo, encontra esse desejo de dar um espaço simbólico a esse rito negado pela violência da desapareição. A elaboração de práticas culturais regulares para enfrentar a ausência dos corpos desempenha um importante papel no processo de elaboração das perdas e, dessa forma, as práticas artísticas podem proporcionar um suporte material e um cenário ritualizado para uma construção coletiva do luto, da memória e de um espaço para o testemunho.

Referências Bibliográficas

- ANSTETT, Élisabeth. Comparación no es razón: a propósito de la exportación de las nociones de desaparición forzada y detenidos-desaparecidos. in: GATTI, Gabriel (ed). *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. 2017.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- CNMH. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
- CNMH. *Observatorio de Memoria y Conflicto do Centro Nacional de Memoria Histórica*. Bogotá, 2023. Disponível em: <https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>
- FREGOSO, Rosa-linda. Las muertas en vida de México. in: GATTI, Gabriel (ed). *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. 2017.
- FULCHIRON, Amandine. La violencia sexual como genocidio - memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado en Guatemala. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, vol. 61, n.228, Ciudad de México, set-dez 2016.
- GALINDO, Regina José. Ascención. 2016. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/en/ascencion-2/>
- _____. site. *Isle'l in*. 2015. Disponível em: <https://reginajosegalindo.com/en/islel-in-2/>
- GATTI, Gabriel. Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *CONfines*, Monterrey, n. 4, p. 27-38, dez. 2006.

- GATTI, Gabriel. Prolegómeno – Para un concepto científico de desaparición. in: GATTI, Gabriel (ed). *Desapariciones*. Usos locales, circulaciones globales. 2017.
- GRYNSZTEJN, Madaleine; WIDHOLM, Julie. Doris Salcedo. *Chicago*: Museum of Contemporary Art / The University of Chicago Press, 2015.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI. 2002.
- LAGARDE, Marcela. Introducción: por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio. in: RUSSELL, Diana E. (ed) *Feminicidio una perspectiva global*, México, 2001.
- LANGLAND, Victoria; JELIN, Elizabeth. Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente. in: JELIN, E.; LANGLAND, V. (org). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003.
- MACÍAS, Karla Gasca. *Feminicidio en México y el arte que combate al olvido*. 2019.
- MAHLKE, Kirsten. El modo fantástico y las narrativas del terror. in: MAHLKE, Kirsten; REINSTÄDLER, Janett; SPILLER, Roland (ed.). *Trauma y memoria cultural - Hispanoamérica y España*. Berlim/Boston: De Gruyter, 2020.
- MALAGÓN-KURKA, María Margarita. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artista colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.
- MARTINEZ, Juliana. *Un territorio acechado: realismo espectral en Fragmentos de Doris Salcedo*. Revista de Estudios Colombianos, 55, 2020, p. 41-49.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MORENO, Juan Diego Pérez. Flores kenóticas, o el tacto de lo inmemorial - el duelo por el desaparecido en A flor de piel de Doris Salcedo. in: ACOSTA, María del Rosario (org). *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.
- RICO, Margarita Rosa Cadavid. Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia. *Analecta Política*. Vol. 4. nº 7, julho de 2014.
- ROBIN, Valérie. [Material de aula em vídeo]. *Seminario Desapariciones: una categoría latinoamericana transnacionalizada*, CLACSO (2021).

RODRÍGUEZ, Miguel Ángel Navarro. *Desparecidas. Investigación sobre la violencia de género y los feminicidios en México*, desde la videoinstalación. Trabajo Final de Máster. Universitat Politècnica de Valencia, 2020.

SALCEDO, Doris; MARLOW, Tim. Doris Salcedo on *A Flor De Piel* and *Plegaria Muda*, *White Cube*, May 25, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9tgm2ywGGZk>

SALCEDO, Doris. *Arcadia - Así es "Fragmentos", el "contramonumento" que Doris Salcedo construyó con las armas de las FARC*. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SZk_Aq2DbK4&t=10s

SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón 2013.