



**POLÍTICAS DE MEMÓRIA
NO CONFLITO ARMADO
COLOMBIANO**

**Um estudo a partir
de Doris Salcedo**

BARBARA MANGUEIRA DO NASCIMENTO



caliandra





Conselho editorial

Membros internos:

Presidente - Prof. Dr. Bruno Leal Pastor de Carvalho (*HIS/UnB*)

Prof. Dr. Herivelto Pereira de Souza (*FIL/UnB*)

Prof^a Dr^a Maria Lucia Lopes da Silva (*SER/UnB*)

Prof^a Dr^a Ruth Elias de Paula Laranja (*GEA/UnB*)

Membros externos:

Prof^a Dr^a Ângela Santana do Amaral (*UFPE*)

Prof^a Dr^a Joana Maria Pedro (*UFSC*)

Prof^a Dr^a Marine Pereira (*UFABC*)

Prof. Dr. Ricardo Nogueira (*UFAM*)

Membro internacionais:

Prof. Dr. Fernando Quiles García (*Universidad Pablo de Olavide - Espanha*)

Prof^a Dr^a Ilía Alvarado-Sizzo (*Universidad Autonoma de México*)

Prof^a Dra Paula Vidal Molina (*Universidad de Chile*)

Prof. Dr. Peter Dews (*University of Essex - Reino Unido*)

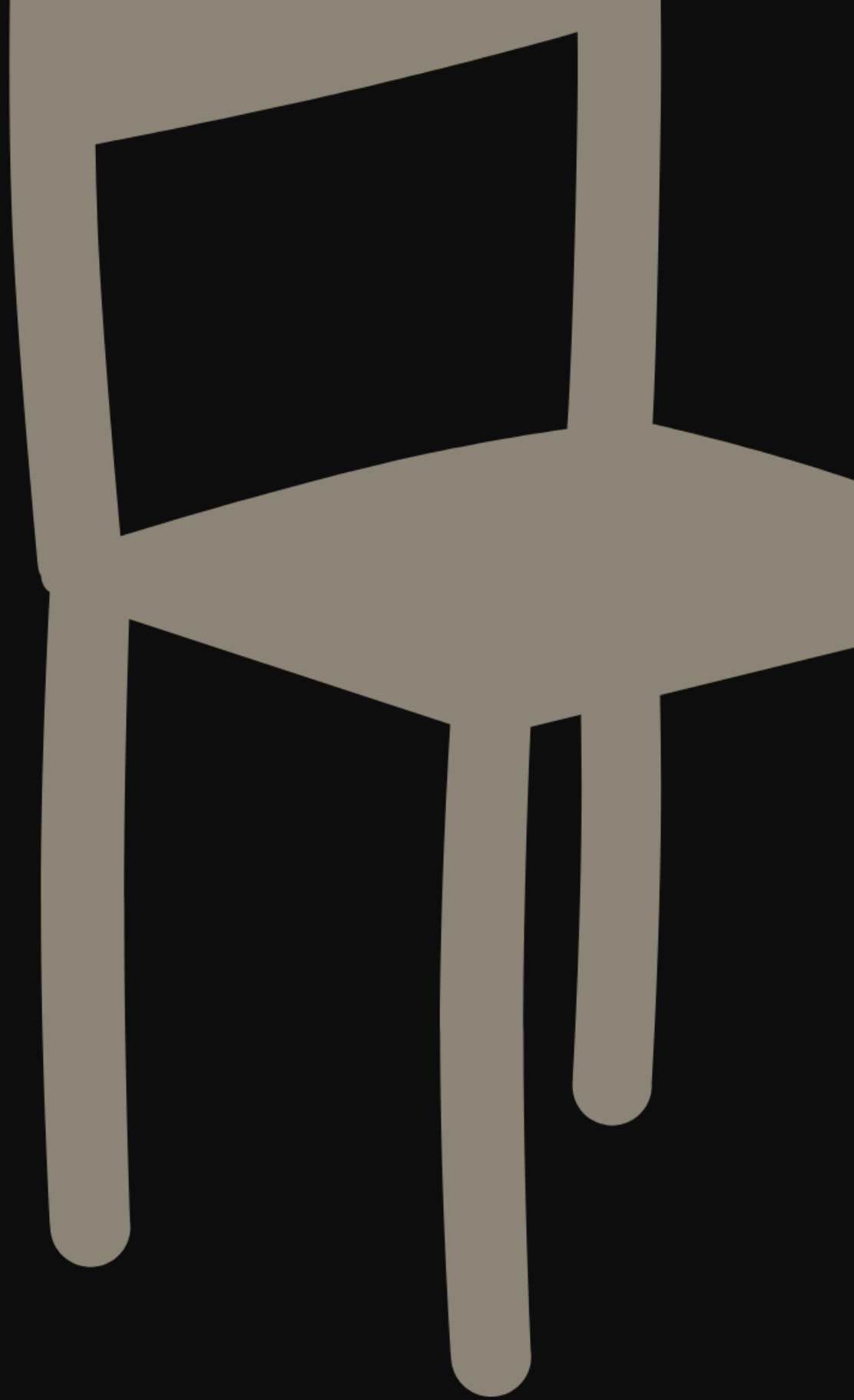


**POLÍTICAS DE
MEMÓRIA NO
CONFLITO
ARMADO
COLOMBIANO**

Um estudo
a partir de
Doris Salcedo

**BARBARA
MANGUEIRA DO
NASCIMENTO**

Uma publicação do Instituto
de Ciências Humanas da
Universidade de Brasília



POLÍTICAS DE MEMÓRIA NO CONFLITO ARMADO COLOMBIANO

Um estudo a partir
de Doris Salcedo

BARBARA MANGUEIRA DO NASCIMENTO

Título: POLÍTICAS DE MEMÓRIA NO CONFLITO ARMADO COLOMBIANO -
um estudo a partir de Doris Salcedo.

Autor: Barbara Mangueira do Nascimento

Parecerista: Daniel Gomes de Carvalho

Editoração e revisão: Barbara Mangueira do Nascimento

Arte e Diagramação: Geovane Cardoso Dias Sousa

Publicação: Selo Caliandra

Editora: Biblioteca Central

Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Humanas

Campus Darcy Ribeiro, ICC Norte, Bloco B, Mezanino,

CEP: 70.910-900 — Asa Norte, Brasília, DF

Contato 61 3107-7371

Website caliandra.ich.unb.br

E-mail caliandra@unb.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

N244p Nascimento, Barbara Mangueira do.
Políticas de memória no conflito armado
colombiano [recurso eletrônico] : um estudo a
partir de Doris Salcedo / Barbara Mangueira do
Nascimento. - Brasília : Universidade de
Brasília, Instituto de Ciências Humanas, 2025.
215 p.

Originalmente apresentado como tese
(doutorado-Universidade Federal do Rio de
Janeiro).

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://caliandra.ich.unb.br/>>.

ISBN 978-85-93776-10-6.

1. Salcedo, Doris, 1958-. 2. Fuerzas Armadas
Revolucionárias de Colombia. 3. Arte colombiana
- História. 4. Memória na arte. I. Título.

CDU 94(862)

Heloiza dos Santos - Bibliotecária - CRB1/1913



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

A total responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra pertence ao autor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora de doutorado Maria Paula Araujo, pelo acompanhamento cuidadoso da pesquisa e da escrita, pelas contribuições inestimáveis, confiança e afeto.

Aos colegas do Núcleo de História Oral e Memória da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelas inúmeras trocas e contribuições, além do companheirismo e solidariedade.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela formação de qualidade e espaço para a realização desta pesquisa.

À Sílvia Correia, por ter sido fundamental ao longo do meu doutorado, desde as aulas, o estágio docência por ela supervisionado e as contribuições nas etapas de qualificação e defesa desta pesquisa.

A Camilo Vasconcellos, também pelas contribuições nas etapas de qualificação e defesa, pelas indicações de leituras e disponibilidade para o diálogo.

Aos demais professores que também fizeram parte da banca de defesa de tese, pela disponibilidade e leitura atenciosa: Michel Gherman, Andrea Casa Nova e Samantha Quadrat.

Aos amigos, familiares e afetos que de algum modo contribuíram e apoiaram a realização deste trabalho.

A todas e todos que lutam por uma universidade verdadeiramente pública, popular e socialmente referenciada, por condições dignas de trabalho para as pesquisadoras e pesquisadores. Sobretudo aos que lutaram e resistiram durante a conjuntura difícil que coincidiu com a realização da pesquisa.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACN	<i>Autodefensas Campesinas de Nariño</i>
AD-M19	<i>Alianza Democrática M-19</i>
ANAPO	<i>Alianza Nacional Popular</i>
ANUC	<i>Asociación Nacional de Usuarios Campesinos</i>
AUC	<i>Autodefensas Unidas de Colombia</i>
AVC	<i>Alfaro Vive ¡Carajo!</i>
CCO	<i>Comando Conjunto de Occidente</i>
CGSB	<i>Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar</i>
CHCV	<i>Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas</i>
CNMH	<i>Centro Nacional de Memoria Histórica</i>
CNRR	<i>Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación</i>
CQL	<i>Grupo Campesino Indígena Quintín Lame</i>
CSIVI	<i>Comisión de Seguimiento, Impulso y Verificación a la implementación del Acuerdo Final</i>
CVPJ	<i>Comisión de la Verdad sobre los Hechos del Palacio de Justicia</i>
DAS	<i>Departamento Administrativo de Seguridad</i>
ELN	<i>Ejército de Liberación Nacional</i>
EPL	<i>Ejército Popular de Liberación</i>
FARC-EP	<i>Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo</i>
INDUMIL	<i>Industria Militar de Colombia</i>
JEP	<i>Jurisdicción Especial para la Paz</i>
JUCO	<i>Juventud Comunista Colombiana</i>
M-19	<i>Movimiento 19 de abril</i>
MAQL	<i>Movimiento Armado Quintín Lame</i>
MAS	<i>Muerte a Secuestradores</i>
MIR-PL	<i>Movimiento de Izquierda Revolucionaria – Patria Libre</i>
MPLN	<i>Movimiento Popular de Liberación Nacional</i>
OEA	<i>Organização dos Estados Americanos</i>
ONU	<i>Organização das Nações Unidas</i>
PAN	<i>Partido Agrario Nacional</i>
PC3	<i>Partido Comunista Clandestino Colombiano</i>
PCC	<i>Partido Comunista de Colombia</i>
PCdeC-ML	<i>Partido Comunista de Colombia – Marxista Leninista</i>

PRT	<i>Partido Revolucionario de los Trabajadores</i>
PSR	<i>Partido Socialista Revolucionario</i>
RCN	<i>Radio Cadena Nacional</i>
RUV	<i>Registro Único de Víctimas</i>
UP	<i>Unión Patriótica</i>
UNIPEP	<i>Unidad Policial para la Edificación de la Paz</i>
UNIR	<i>Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16

CAPÍTULO I

ARTE E VIOLÊNCIA POLÍTICA: A PRODUÇÃO ARTÍSTICA COLOMBIANA NO CONTEXTO DO CONFLITO ARMADO 37

1.1 Arte e política, história e memória

1.1.1 Aproximações entre arte e política

1.1.2 A história e a memória

1.2 Violência política e arte latino-americana

1.2.1 Arte colombiana entre memória, história e violência

CAPÍTULO II

A TOMADA DO PALÁCIO DE JUSTIÇA DE BOGOTÁ (1985) EM NOVIEMBRE 6 Y 7 (2002) 73

2.1 O conflito armado colombiano no contexto de surgimento da guerrilha M-19

2.2 A tomada do Palácio de Justiça

2.2.1 Historiografia e fontes sobre a tomada do Palácio de Justiça

2.2.2 Antecedentes da tomada

2.2.3 Os acontecimentos de 6 e 7 de novembro de 1985

2.2.4 Lacunas e ausência de esclarecimento

2.3 Disputas de memória no período pós-tomada (1985-2002)

2.4 Noviembre 6 y 7

2.4.1 Espacialidade

2.4.2 Temporalidade

2.4.3 Materialidade.

CAPÍTULO III

AÇÕES COLETIVAS DE LUTO E MOBILIZAÇÃO PELA PAZ EM ACCIÓN DE DUELO (2007) E SUMANDO AUSENCIAS (2016)

113

3.1 As Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – uma breve história de uma longa guerrilha

3.1.1 O surgimento das FARC no contexto de transição da violência bipartidarista

3.1.2 Negociações de paz até o governo de Ernesto Samper (1994-1998)

3.1.3 Atuação das FARC-EP em Valle del Cauca

3.2 O sequestro dos deputados de Valle del Cauca

3.3 Acción de Duelo (2007)

3.4 A construção de um novo caminho para um acordo de paz

3.4.1 As negociações de paz no governo de Juan Manuel Santos (2010-2018)

3.4.2 O plebiscito de 2 de outubro de 2016

3.5 Sumando Ausencias (2016)

CAPÍTULO IV

O ACORDO DE PAZ E A COMISSÃO DA VERDADE EM FRAGMENTOS (2018) E QUEBRANTOS (2019)

157

4.1 O Acordo por uma paz estável e duradoura

4.1.1 Os seis pontos do Acordo

4.1.2 Impactos políticos e sociais do Acordo e desdobramentos pós-assinatura

4.2 Fragmentos (2018)

4.3 A Comissão da Verdade

4.4 Quebrantos (2019)

CONSIDERAÇÕES FINAIS 195

REFERÊNCIAS 201

INTRODUÇÃO

O conflito armado colombiano atual, em mais de seis décadas de duração, gerou toda sorte de imagens: violentas, intoleráveis, comoventes, mas também regeneradoras, de diálogo e esperança. Dentre os diversos agentes que produzem, fazem circular, interdita ou ressignificam essas imagens, as artistas e os artistas visuais colombianos contemporâneos trabalham com o tema da violência e memória do conflito ao menos desde meados do século XX. Dentre eles, Doris Salcedo, nascida em 1958 em Bogotá, explora a temática desenvolvendo esculturas, instalações, intervenções e ações coletivas. Além de fazer circular seu trabalho nos espaços de galerias, museus e no circuito de arte contemporânea internacional, recentemente a artista tem se inserido de forma mais incisiva no campo de disputas por memória, reparação e reconhecimento das milhares de vítimas, dialogando diretamente com as ações e mecanismos de justiça de transição em curso no país. Este é o objeto deste livro: a aproximação e o cruzamento de algumas de suas obras com outras iniciativas de memória e reparação, bem como com ações de justiça e lutas por verdade e esclarecimento. Sem desconsiderar a importância de explorar as questões estéticas e conceituais do trabalho de Doris Salcedo, a proposta da pesquisa é, sobretudo, observar a interface entre a produção artística e as políticas de memória do conflito armado colombiano, campo de intensas disputas no qual Doris Salcedo é uma dentre muitas pessoas envolvidas em tomar parte e propor uma imagem do conflito. Para este fim, foram escolhidos cinco trabalhos da artista que tocam a questão do luto coletivo, da rememoração e dos caminhos para a construção de paz. Propomos pensar que essas imagens, construídas muitas vezes no espaço público, carregam um entendimento político específico sobre os projetos de paz, tomando parte, desta forma, nesse árduo campo de esforços para o término do conflito. A premissa, portanto, é que as imagens não são neutras: podem se alinhar ou confrontar determinados projetos políticos, de forma mais ou menos intencional.

Escrever sobre o conflito armado colombiano implica em alguns desafios, seja pela

* Este livro é resultado da pesquisa de tese de doutorado realizada pela autora, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Paula Araujo, no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ), financiada com bolsa concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

complexidade de uma violência extrema e prolongada, com uma pluralidade surpreendente de atores em conflito, ou pelas questões implicadas em conceituar, categorizar e periodizar uma guerra que se mescla com violências de outras temporalidades, como a patriarcal e a étnico-racial, decorrentes do passado colonial e das desigualdades sociais da região. Além disso, é um conflito que continua no tempo presente, razão pela qual a escrita deste trabalho coexistiu com uma intensa produção de novos acontecimentos, transformações sociais, institucionais e dos atores envolvidos. Ainda que exista uma vasta produção acadêmica brasileira sobre as histórias de violência política dos países latino-americanos que passaram por ditaduras, os casos de conflitos armados internos na região ainda suscitam menos interesse pela nossa historiografia. Desta forma, o trabalho de aproximação e exposição ao tema implica também na composição de uma imagem mais complexa do que aquela que habitualmente nos chega, sobretudo, por meio da espetacularização midiática, da história do conflito armado colombiano.

Ainda que não tenha sido o objetivo desta pesquisa uma análise minuciosa de toda a história do conflito, foi preciso um esforço de compreensão de suas origens, desdobramentos e impactos sociais para chegarmos ao contexto das obras de Doris Salcedo. Alguns episódios, como a tomada do Palácio de Justiça em 1985 pela guerrilha *Movimiento 19 de abril* (M-19) e o sequestro de 12 deputados de Valle del Cauca pelas *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo* (FARC-EP) em 2002, foram estudados e apresentados de forma mais pormenorizada, por corresponderem a duas das obras da artista escolhidas para este estudo. Para este fim, também apresentamos de forma breve a história de formação e desenvolvimento dessas duas guerrilhas. Entretanto, o principal aspecto do conflito que nos interessa, e que atravessa todo este trabalho, foi o desdobramento das políticas de memória e das tentativas de resolução do conflito, que, em parte, resultaram na assinatura do *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* entre o governo colombiano e as FARC-EP, em 2016, e na posterior criação da *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición* no país. Paralelamente à análise dessa questão ao longo das décadas do conflito, buscamos apresentar como a reflexão sobre memória, justiça e reparação foi também um problema colocado pela arte colombiana, como parte de uma tendência global de reflexões críticas e estéticas sobre a violência política nos mais variados contextos. A imagem que essas e esses artistas proporcionam não são apenas representações do conflito, mas almejam ter agência nos processos políticos e sociais. Acreditamos que o trabalho de Salcedo expressa bem o desejo, marca do século XX e também do atual,

de tornar cada vez mais porosas as fronteiras entre a ação artística e a política.

O conflito armado colombiano

A complexidade do conflito é atestada pelas inúmeras dificuldades em periodizá-lo. Uma longa tradição de fazer a política pelas armas antecede o surgimento das guerrilhas contemporâneas, dos grupos paramilitares e da expansão do narcotráfico no país. Ainda que alguns autores marquem o início do conflito no contexto das disputas agrárias dos anos 1930 ou na grande onda de violência que se intensificou após 1948 com o assassinato do político liberal Jorge Eliécer Gaitán, período que ficou conhecido como *La Violencia*,² de um modo geral convencionou-se separar a violência bipartidarista, em que conservadores e liberais guerreavam sobretudo nas áreas rurais do país, do conflito armado que chega à atualidade. O *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH) localiza o início do conflito atual coincidindo com o início da Frente Nacional em 1958, acordo realizado entre os partidos conservador e liberal de alternância no poder (CNMH, 2013). Contudo, assumir essa separação não implica em desconsiderar que muitos dos envolvidos nos grupos armados da violência bipartidarista mais tarde engrossaram também as fileiras das guerrilhas que surgiram nos anos 1960. “Em todo caso”, escreve o historiador Gonzalo Sánchez, “qualquer que seja a data de referência, o conflito colombiano tem sido o mais longo da América Latina e inclusive um dos mais duradouros do mundo” (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).³

Na proposta de periodização apresentada pelo CNMH, o conflito armado colombiano pode ser dividido em quatro períodos. O primeiro compreende os anos entre 1958 e 1982, quando ocorre a transição entre a violência bipartidarista e os novos

² *La Violencia* é o período conhecido pelo acirramento da violência bipartidarista (conservadores x liberais). A data de início de *La Violencia* varia de acordo com os critérios analíticos e as fontes adotadas, sobretudo porque o confronto armado entre os dois partidos remonta ao século XIX. Dario Villamizar (2017), por exemplo, defende que a retomada da violência entre liberais e conservadores com grande intensidade ocorreu no final de 1930. Entretanto, outros autores identificam uma expansão e adesão popular ao conflito em 1948, quando é assassinado o candidato liberal à presidência Jorge Eliécer Gaitán. Já o *Centro Nacional de Memoria Histórica* (2013) considera que o período se inicia dois anos antes, em 1946 e Juan Carlos Villamizar (2018) marca o início em 1945. A data que marca o fim desse período, por vezes é estabelecida em 1958, que corresponde ao pacto realizado entre os dois partidos de alternância no poder (denominado Frente Nacional), e por outras em 1964, quando ocorre o ataque do governo às regiões de Marquetalia, Riochiquito, el Pato e Guayabero (onde estavam organizadas as autodefesas camponesas que dariam origem às FARC). Se adotarmos a periodização proposta pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica*, o início da Frente Nacional corresponde ao início da primeira fase do conflito armado colombiano atual, quando ocorreu a transição da violência bipartidarista para a pluralidade de atores armados (CNMH, 2013).

³ “En todo caso, cualquiera que sea la fecha de referencia, el conflicto colombiano ha sido el más largo de América Latina e incluso uno de los más duraderos del mundo”.

grupos armados. No segundo período, de 1982 a 1996, ocorre a expansão política, militar e territorial das guerrilhas, o surgimento dos grupos paramilitares e a expansão do narcotráfico. Também é nesse período, aspecto de interesse para esta pesquisa, que são realizadas tentativas de processos de paz e algumas reformas democráticas, mas sem muito alcance e resultado. Já no terceiro período, entre 1996 e 2005, o conflito se recrudesce – é o auge da violência no país. A partir de 2005 o Estado realiza uma ofensiva militar mais efetiva, ao mesmo tempo em que ocorrem tentativas frágeis e polêmicas de negociação política com os grupos paramilitares. O informe do CNMH que apresenta essa periodização é o *iBasta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, sobre o qual falaremos mais adiante. Os autores consideram o quarto período até 2012, visto que o texto foi publicado em 2013. Desde então, a Colômbia conseguiu avançar e concretizar um Acordo de Paz com a maior guerrilha do país, as FARC-EP, durante o governo de Juan Manuel Santos (2010-2018). Entretanto, esse processo ainda enfrenta dificuldades e muitos dos mecanismos de promoção de justiça e paz desse acordo foram desmantelados no governo seguinte, de Iván Duque (2018-2022). No primeiro ano do governo de Gustavo Petro (2023), os diálogos de paz com a guerrilha ainda ativa *Ejército de Liberación Nacional* (ELN), com as dissidências armadas das FARC-EP e com outros grupos, seguiam como processos delicados e instáveis.

Juan Carlos Villamizar (2018) destaca que a periodização de um conflito demanda (e contribui com) a sua conceitualização e interpretação. Contudo, definir a natureza do conflito tampouco é uma tarefa fácil. Daniel Pécaut (2008), por exemplo, explica as razões pelas quais recusa denominar o conflito armado colombiano como uma guerra civil: diferente do período de *La Violencia*, em que a divisão da população entre o lado dos liberais e o dos conservadores era mais observável, a grande maioria da população durante o conflito atual não se identifica com as guerrilhas, grupos paramilitares e narcotráfico: “ainda que deva adaptar-se localmente a sua presença [dos grupos armados], trata-se sobretudo de manter-se à margem do conflito” (PÉCAUT, 2008, p. 27, tradução nossa).⁴ Sánchez (2021) também demarca esse aspecto: a população sentia “a pressão, frequentemente mortal, de lealdades excludentes que com o tempo se tornaram sucessivas, e a coexistência com os senhores da guerra - cartéis, guerrilhas ou paramilitares - deixou de ser política, e se converteu em simples fator

⁴ “Aunque debe adaptarse localmente a su presencia, trata sobre todo de mantenerse al margen del conflicto”.

de sobrevivência” (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).⁵ Tampouco é verificável uma divisão bem delimitada em termos regionais, religiosos ou étnicos. “A complexidade e a fluidez do campo de conflito”, escreve Pécaut, “são de tal natureza que é impossível se limitar à representação de uma divisão de conjunto” (PÉCAUT, 2008, p. 27, tradução nossa).⁶ O autor ressalta que dentro do que chamamos conflito armado colombiano, há inúmeros conflitos de tipos muito diversos, e que a presença de atores não-políticos, como o narcotráfico, dificulta a simplificação em uma única categoria. Por outro lado, Juan Carlos Villamizar (2018) opta por classificar o conflito como uma “guerra civil prolongada”, sob a justificativa de que a violência na Colômbia é contínua e estrutural. O autor rejeita a visão que fragmenta o conflito em múltiplas violências e descontinuidades, pois identifica uma continuidade estrutural entre a violência bipartidarista e o conflito atual. De todo modo, sem dúvidas é uma extensa guerra, prolongada e degradada (CNMH, 2013), que transformou a si mesma e ao país, direcionando tanto as transformações internas quanto o lugar do país no contexto internacional (SÁNCHEZ, 2021).

Em fevereiro de 2015 foi publicado, por demanda da Mesa de Conversação do processo de paz em curso com as FARC-EP em La Habana, o informe da *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas* (CHCV), com o propósito de analisar as origens e as múltiplas causas do conflito, bem como as razões de persistência do conflito e o impacto na população colombiana. Para este fim, doze especialistas foram convidados para elaborar as análises, posteriormente sintetizadas por dois relatores, Eduardo Pizarro Leongómez e Víctor Manuel Moncayo. Os relatores ressaltam a diversidade das análises, ainda que Leongómez identifique algumas questões em comum:

[...] muitos coincidem em ressaltar certas “falhas geológicas” na construção da nação colombiana que, em determinadas conjunturas e sob diversas estratégias de distintos atores armados e políticos, têm servido de substrato para o desencadeamento de fatos de violência. Por exemplo: a questão agrária, a debilidade institucional, a profunda desigualdade de renda, a tendência ao uso simultâneo das armas e das urnas ou a presença precária ou, em alguns casos, traumática do Estado em muitas regiões do território nacional

⁵ “La presión, a menudo mortal, de lealtades excluyentes que con el tiempo se volvieron sucesivas, y la coexistencia con los señores de la guerra – carteles, guerrillas o paramilitares – dejó de ser política, y se convirtió en simple factor de supervivencia”.

⁶ “La complejidad y la fluidez del campo de conflicto son de tal naturaleza que es imposible limitarse a la representación de una división de conjunto”.

(LEONGÓMEZ, 2015, p. 6, tradução nossa).⁷

Além disso, os autores enfatizam a intensificação das disputas entre liberais e conservadores, com um considerável aumento das taxas de homicídios, na década de 1940. Em 1948, o assassinato do liberal Jorge Eliecer Gaitán desencadeou uma grande onda de violência no país, da qual fez parte o tumulto e distúrbio na capital conhecido como *El Bogotazo*. A intensidade da violência afetou a Colômbia não apenas social e politicamente, mas também causou impactos econômicos, aprofundando as desigualdades no campo e gerando um conseqüente aumento da pobreza, devido ao fluxo para as cidades de camponeses precarizados. Após o início da Frente Nacional em 1958, em um contexto latino-americano de insurgência e propagação de grupos de tendência revolucionária, a configuração do conflito se alterou nos anos 1960 com o surgimento das guerrilhas de esquerda no país. Esse quadro se complexificou ainda mais com a expansão do narcotráfico e o surgimento dos grupos paramilitares nas décadas seguintes.

O alcance e a variedade das modalidades de violência utilizados ao longo dos anos de conflito é uma questão apresentada, muitas vezes, por meio de números exorbitantes. Os dados coletados pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica*, disponíveis na plataforma *Observatorio de Memoria y Conflicto* (CNMH, 2023), são organizados em 11 modalidades de violência entre 1944 e 2024.⁸ Em termos de afetados, o Observatório notifica 278.120 vítimas fatais do conflito, 494 ataques a povoados, 282 atentados terroristas, 80.901 desaparecidos, 4.627 massacres, 38.615 vítimas de sequestros e 17.477 vítimas de violência sexual, entre outras tantas modalidades de violência.⁹ O *Observatorio* não contabiliza um dos fenômenos de maior amplitude do conflito: o deslocamento forçado. Contudo, em 2015 o CNMH realizou diversos informes

⁷ “[...] muchos coinciden en resaltar ciertas ‘fallas geológicas’ en la construcción de la nación colombiana que, en determinadas coyunturas y bajo diversas estrategias de distintos actores armados y políticos, han servido de sustrato para el desencadenamiento de hechos de violencia. Por ejemplo: la cuestión agraria, la debilidad institucional, la honda desigualdad de los ingresos, la tendencia al uso simultáneo de las armas y las urnas o la presencia precaria o, en algunas ocasiones, traumática del Estado en muchas regiones del territorio nacional”.

⁸ São elas: ações bélicas, assassinato seletivo, ataques a povoados, atentado terrorista, danos a bens ou civis, massacre, sequestro, desapareção forçada, recrutamento, violência sexual, minas antipessoal e munição sem explodir.

⁹ Dados correspondentes a 30 de setembro de 2024, último balanço realizado pelo *Observatorio* até a finalização deste trabalho. No site é possível pesquisar por diferentes critérios, como a característica das vítimas, as características dos eventos, a evolução no espaço e no tempo. Disponível em: <https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>

sobre o tema e indicou a existência de mais de 6 milhões de pessoas *desplazadas*.¹⁰ Em números totais de afetados pelo conflito, Juan Carlos Villamizar apontou, em 2018, mais de 8 milhões de pessoas. Ainda que em graus distintos, essas diferentes formas de violência foram praticadas por grande parte dos grupos armados em conflito, em muitos casos de modo conjugado.

No decorrer do conflito surgiram inúmeros grupos guerrilheiros, paramilitares e narcotraficantes. As primeiras guerrilhas apareceram na década de 1960: as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* – FARC, o *Ejército de Liberación Nacional* – ELN e o *Ejército Popular de Liberación* – EPL. Na década seguinte, diversos outros grupos se constituíram, como, por exemplo, o *Movimiento 19 de abril* – M-19 e o *Movimiento Armado Quintín Lame* – MAQL. Dario Villamizar (2017) identificou mais de 30 grupos guerrilheiros na Colômbia entre 1950 e 2017. Também na década de 1970, o narcotráfico se expandiu no território colombiano e, nas décadas seguintes se conformaram os grupos paramilitares, complexificando ainda mais o conflito. Para além dos grupos que operavam na ilegalidade, é também importante demarcar a participação dos agentes estatais no conflito, seja pelo apoio direto ou indireto a determinados grupos, pela conivência ou pela subserviência a interesses políticos internacionais, fatores que implicaram muitas vezes na participação direta nos atos de violência. Alguns grupos armados ainda persistem no tempo presente, como o ELN e dissidências das FARC-EP, além de grupos desdobrados do paramilitarismo. Portanto, ainda que em menor intensidade que nas décadas anteriores, o conflito armado colombiano segue um problema atual e em constante transformação.

Em termos de impactos institucionais, é importante destacar que a justiça colombiana é intrinsecamente afetada pela dinâmica da guerra, tanto pelo uso de mecanismos institucionais por parte dos grupos armados, pelo ataque realizado ao judiciário e seus membros, mas também pela criação de instrumentos jurídicos em resposta ao conflito (CNMH, 2013). O CNMH demarca os perigos da justiça privada, da ingerência governamental no julgamento de violações graves de direitos humanos e da impunidade em relação aos membros da Força Pública. Durante as décadas de conflito, houve diversas tentativas de negociação, acordos e anistias. O avanço no sentido de construção de mecanismos de Justiça de Transição na Colômbia só pôde contar muito recentemente (em comparação com a larga duração do conflito) com a busca de

¹⁰ Os informes são “*Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*”, “*Con licencia para desplazar: masacres y reconfiguración territorial en Tibú, Catatumbo*”, “*Pueblos arrasados: memorias del desplazamiento forzado en El Castillo (Meta)*” e “*Cruzando la frontera: memorias del éxodo hacia Venezuela – el caso del río Arauca*”. Todos podem ser encontrados para download no site do CNMH: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/>

marcos judiciais alternativos. Ainda que não se trate de um caso de transição de regime político (diferente de outros países da região, nos quais essas ações e mecanismos foram debatidas e elaboradas na transição de ditaduras para processos de democratização), as alternativas jurídicas elaboradas no país, sobretudo após a criação da Lei 975 de 2005, conhecida como *Ley de Justicia y Paz*, são marcadas por procedimentos especiais e figuras próprias de Justiça de Transição (APONTE-CARDONA, 2008). Tais ações e procedimentos posicionam as vítimas no centro das decisões, “outorgando-lhes a possibilidade de intervir na reconstrução de seus direitos” (AGUDELO; BEDOYA, 2017, p. 259, tradução nossa).¹¹ Além disso, possibilitam caminhos para a compreensão das origens do conflito e razões de perpetuação, bem como contribuem com o esclarecimento da verdade e responsabilidades dos atos de violência. Por meio de instrumentos transitórios e especiais, a justiça de transição contribui para a superação do conflito e da transição para uma sociedade mais democrática e plural (AGUDELO; BEDOYA, 2017).

Em um contexto mais recente, diversas iniciativas para aprofundar os debates sobre a história e a memória do conflito armado proliferaram pelo país, como a criação de arquivos, museus e bibliotecas (CANO, 2012). O Grupo de Memória Histórica, que inicialmente fez parte da *Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación* (CNR) e hoje compõe o *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH) foi criado por determinação da Lei 1448 de 2011, conhecida como *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*. O Centro é uma instituição pública vinculada ao *Departamento para la Prosperidad Social* (DPS), criado com o intuito de reunir e recuperar material documental e testemunhos relativos ao conflito armado, visando contribuir para a “reparação integral, o esclarecimento histórico, as garantias de não repetição e a construção de uma paz sustentável” (CNMH, 2014, tradução nossa).¹² No âmbito do ensino, podemos mencionar a criação da *Cátedra de la Paz*, fruto da Lei 1732 de 2014, com o objetivo de tornar obrigatória a incorporação do estudo do passado violento colombiano em todas as instituições de ensino, além da discussão sobre os cenários de construção de paz. Também no ensino escolar ocorreu a implementação dos *Estándares Básicos de Competencias en Ciencias Sociales y Ciudadanas*, iniciativa do *Ministerio de Educación Nacional* em 2003, visando o estudo do período de *La Violencia*, o surgimento das guerrilhas, paramilitarismo e narcotráfico, bem como desenvolver nos estudantes uma visão crítica dos processos de paz (PLAZAS-DÍAZ, 2017).

¹¹ “Les otorgan la posibilidad de intervenir en la reconstrucción de sus derechos”.

¹² “La reparación integral, el esclarecimiento histórico, las garantías de no repetición y la construcción de una paz sostenible”.

No campo das artes, o tema da violência do conflito armado já perpassava a produção colombiana desde ao menos o período de *La Violencia*. Contudo, é também nesse contexto de intensificação de trabalhos sobre a memória, justiça e reparação que as vítimas do conflito e seus testemunhos passam a ser mais explorados pela arte contemporânea colombiana. Todas as obras escolhidas de Salcedo para análise neste trabalho foram realizadas no século XXI, ainda que a temática de alguns trabalhos retroceda às décadas anteriores do conflito.

Doris Salcedo, uma artista do luto

Doris Salcedo é uma das artistas que, no contexto colombiano, visa elaborar de forma crítica as consequências da violência. Utilizando o espaço da imagem também como espaço de construção social de memória e luto, a artista dá grande centralidade e atenção às vítimas do conflito e seus testemunhos. Desde o início de sua carreira, nos anos 1980, Salcedo privilegia o tema da violência política, se inserindo em um contexto em que as artes, bem como ocorria nas ciências humanas e sociais, direcionaram seus interesses para o tema da memória. A arte contemporânea contribuiu, desde então, com o desejo de dar um espaço aos testemunhos, aos vestígios materiais e aos lugares de memória, promovendo reflexões sobre as ideias de arquivo, documento, monumento, entre outros objetos e espaços de memória. Essa tendência contribuiu para um debate sobre os modos pelos quais a arte também molda os processos de construção de memória pública. Em termos específicos do contexto colombiano dos anos 1980, esse é o momento de expansão política e militar das guerrilhas e complexificação do conflito com o crescimento do narcotráfico e dos grupos paramilitares. Mas também é um momento em que esforços de processos de paz e algumas reformas democráticas são realizados. A obra de Salcedo se insere nesse contexto mais amplo da arte contemporânea internacional, respondendo também de forma particular ao momento específico do conflito em seu país.

Parte de seu trabalho foi realizada para espaços de galerias e museus e outra parte consiste em intervenções urbanas realizadas em lugares públicos. De um modo geral, eles transitam entre as linguagens da escultura, instalação, intervenção urbana e ações coletivas. Salcedo opta por trabalhar com a materialidade dos vestígios e dos lugares; com o silêncio e o vazio, muitas vezes de forma sutil, evitando expor a violência em sua explicitude e recusando os caminhos mais literais e figurativos. Ao longo dos anos de carreira, a artista tornou-se cada vez mais reconhecida internacionalmente e passou a trabalhar também com o tema da violência política em outros con-

textos que não o colombiano. Dado o objetivo desta pesquisa que é investigar os modos pelos quais algumas obras da artista se relacionam com um campo mais amplo do debate sobre a memória do conflito armado colombiano, as obras de Doris Salcedo escolhidas são aquelas realizadas a partir de questões específicas do conflito armado colombiano, executadas em espaços públicos e/ou que contaram com a participação do público em sua execução. Essa escolha se justifica pela compreensão de que são esses trabalhos que permitem entender as relações estabelecidas pela artista com outros agentes de memória de forma melhor delimitada.

Muitos são os temas, conceitos e categorias utilizados pela artista que também fazem parte do campo de estudo das memórias de episódios de violência política em contextos de conflitos armados e guerras. O tema do luto como uma tarefa coletiva que envolve o âmbito da política, as reflexões sobre os memoriais e monumentos, dos lugares de memória e também a problemática das comemorações são questões observadas nos trabalhos aqui escolhidos. Além disso, algumas destas obras foram realizadas com vínculos explícitos e oficiais a mecanismos e ações de justiça transicional, como os já mencionados *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* e a *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*.

Obras escolhidas

Os trabalhos de Salcedo escolhidos para esta pesquisa são *Noviembre 6 y 7* (2002), *Acción de Duelo* (2007), *Sumando Ausencias* (2016), *Fragmentos* (2018) e *Quebrantos* (2019). O primeiro foi realizado em 2002 no Palácio de Justiça de Bogotá, localizado no importante centro político do país, a *Plaza de Bolívar*. A intervenção, que não contou com a interferência direta do público, fez referência à tomada do edifício pela guerrilha *Movimiento 19 de abril* (M-19) em 6 e 7 de novembro de 1985. O grupo fez cerca de 300 reféns e a retomada do Palácio se deu em uma ação violenta protagonizada pelo exército e polícia colombianos. O confronto deixou dezenas de mortos, incluindo reféns, soldados, guerrilheiros e juízes da Suprema Corte colombiana, além de inúmeros feridos e desaparecidos. Os desdobramentos das lutas por verdade e justiça ainda ocorrem no tempo presente. No aniversário de 17 anos do acontecimento, nos dias 6 e 7 de novembro de 2002, a artista pendurou do lado de fora do Palácio centenas de cadeiras, colocadas aos poucos de acordo com os horários das mortes registrados pela perícia. Salcedo definiu o trabalho como um “Ato de Memória”, com o objetivo de marcar a lembrança do evento (SALCEDO, 2007a).

As demais obras escolhidas contaram com a participação direta do público ou de pessoas convidadas. Em 2007, Salcedo realizou *Acción de Duelo*, dias após onze membros do parlamento estadual de Valle del Cauca terem sido assassinados por membros das *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo* (FARC-EP) após cinco anos de sequestro. Salcedo organizou o ato coletivo também na *Plaza de Bolívar*, preenchendo todo o espaço com 24.000 velas, acesas pela população a medida em que as pessoas passavam pelo local.

Em 2016, a artista convocou outra ação de luto, desta vez com um teor político mais explícito, para o mesmo local. Após o plebiscito nacional que consultou a população sobre a assinatura dos Acordos de Paz entre o governo colombiano e a guerrilha FARC-EP, cuja resposta vencedora foi o “não”, Salcedo realizou a obra *Sumando ausencias*, reunindo mais de 10.000 pessoas para costurar pedaços de tecidos com nomes das vítimas de violência do conflito armado, visando mobilizar a população a favor da assinatura do acordo.

Quando o acordo foi, por fim, assinado ainda em 2016 com o nome de *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*, seu texto previa a construção de três monumentos a partir das armas deixadas pela guerrilha na desmobilização. Doris Salcedo foi contemplada a realizar uma dessas três obras e, para este fim, construiu o espaço de arte e memória *Fragmentos*, inaugurado no final de 2018. A partir do material resultante da fundição das armas, Salcedo convidou um grupo de mulheres vítimas de violência sexual no âmbito do conflito armado para forjarem placas instaladas como piso da intervenção que hoje ocupa uma ruína arquitetônica localizada no centro de Bogotá. A artista definiu o espaço como um contramonumento e o local vem abrigando diversas exposições artísticas cujo tema central é a violência política, bem como inúmeras atividades como conferências e oficinas.

Em último lugar, analisamos a obra *Quebrantos* (2019), que ocorreu por ocasião da inauguração dos trabalhos do programa *Diálogos para la No Repetición* da *Comisión de la Verdad* colombiana. Dessa vez, a obra consistiu na escrita dos nomes de 165 líderes sociais assassinados desde a assinatura dos Acordos de Paz de 2016. Os nomes foram selecionados de uma longa lista: mais de 470 mortos no intervalo de três anos. Esse trabalho também foi realizado na *Plaza de Bolívar* e os nomes foram escritos com placas de vidro fragmentado. A artista convidou para a execução outros líderes sociais que têm suas vidas constantemente ameaçadas.

As questões que guiaram a análise das obras ao longo da pesquisa estão centradas nos modos pelos quais Salcedo suscita o debate sobre o exercício coletivo da memória

e da tessitura de narrativas sobre a história, sempre em relação à interface que a artista estabelece com outros atores e outras formas de manifestação social do tema. As questões estéticas das obras foram analisadas de acordo com a relação que possuem com esse contexto social mais amplo de disputas de memória e processos de construção de paz no país. Para este fim, é importante localizar a obra da artista em um campo em que a produção artística (não apenas colombiana, mas a nível global) se intersecciona com os debates sobre a dimensão social da memória em contextos de violência política sobretudo no final do século XX. Essa tendência reposiciona o campo de debates sobre a relação entre arte e política e introduz no léxico e na prática das artes elementos em discussão também na história e nos estudos culturais. Desta forma, as obras aqui analisadas mantêm uma forte interface com outras esferas da sociedade colombiana, e é a partir desta perspectiva que esta pesquisa foi realizada.

A memória e o luto como tarefas políticas

Elizabeth Jelin (2002) aponta a possibilidade de se trabalhar com a categoria de memória a partir de dois caminhos: um que a toma como ferramenta teórico-metodológica, servindo-se de conceptualizações que partem de distintas disciplinas, e outra que a considera como uma categoria social, envolvendo a relação que se estabelece a partir de distintos agentes, seus usos e abusos sociais e políticos, bem como as conceituações e crenças que pertencem ao campo do senso comum. Dentre as perguntas sobre quem, o quê, como e quando se lembra ou se esquece, Jelin destaca que as memórias individuais são sempre emolduradas socialmente, 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. É a partir dessa concepção de memória que serão analisadas as obras de Salcedo.

Outra contribuição de Jelin (2002) pertinente para este trabalho é a ênfase que a autora dá aos agentes e empreendedores de memória, que em sua diversidade disputam pela legitimação de suas memórias no espaço público. Os sentidos do passado são formulados por agentes sociais em um constante confronto com outros sentidos ou com silêncios e esquecimentos. Um/a empreendedor/a de memória é, para autora, alguém que gera projetos de memória, mais que meras repetições ou narrativas individuais. Ocorre “a gestação de uma questão pública”, um processo que perdura no tempo e demanda energia e perseverança (JELIN, 2002, p. 49). Nesses projetos estão implícitos os usos políticos e públicos da memória e é possível ambicionar a tradução

de uma experiência em demandas mais generalizadas. “O passado”, escreve Jelin, “se converte em um princípio de ação para o presente” (JELIN, 2002, p. 50, tradução nossa).¹³ As disputas que se realizam entre os mais diversos agentes muitas vezes estão relacionadas à questão de quem tem ou não a legitimidade e o poder simbólico de decidir os conteúdos da memória.

Contudo, nem sempre o contexto social e político é favorável para a ação desses agentes. Por vezes determinados grupos passam anos sem encontrar espaço público para suas memórias, demandas e reivindicações. Michael Pollak (1989) utiliza o termo “memórias subterrâneas” para referir-se a essa situação e defende que, por vezes, são justamente os momentos de crise que permitem que elas aflorem. Ao longo deste trabalho será observado como os diferentes contextos políticos da Colômbia possibilitaram ou interditaram um espaço de debate público sobre a memória e a história do conflito e, mesmo em um contexto mais recente, a memória dos grupos vitimados e o reconhecimento de seus direitos ainda não é consensual nas disputas políticas no país. Em relação aos desafios colocados na busca por esse reconhecimento, gostaríamos de mencionar que a luta por memória como uma luta política por vezes também demanda a identificação do luto como uma tarefa política. É nesse sentido que Judith Butler (2019) demarca que o luto nos permite identificar os laços que nos unem enquanto comunidade, não sendo restrito, portanto, ao âmbito privado. “O luto fornece”, escreve Butler, “um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética” (BUTLER, 2019, p. 43).

Os lugares, os objetos, os testemunhos

Salcedo trabalha o tema da memória do conflito em espaços públicos, muitas vezes nos próprios locais onde aconteceram os episódios de violência. Torna-se, à vista disso, fundamental recorrer ao debate teórico acerca dos lugares e espaços de memória e consciência. A perspectiva abordada neste trabalho é a que compreende que os espaços de memória são criados por ações coletivas, por práticas sociais que constituem uma ação política e, portanto, são perpassados por disputas, diálogos e pluralidade de sentidos atribuídos ao que se recorda. Os processos de memorialização, escreve Estela Schindel (2009), dependendo de como se desenvolvem no espaço, podem deixar ver o grau de consenso ou conflito subjacentes tanto em relação aos sentidos atribuídos aos relatos do passado quanto às tensões que atravessam o presente. Portanto,

¹³ “El pasado se convierte en un principio de acción para el presente”.

para o objeto de pesquisa aqui estudado, isso significa dizer que entendemos a realização das obras de Salcedo localizada em meio a essas tensões e construções coletivas. Quando a artista escolhe cruzar seu trabalho com outras formas de ações e manifestações sociais de memória torna-se necessário analisá-lo não apenas em termos estéticos ou relacionados apenas aos debates da arte contemporânea. Essa reflexão parte da premissa de que as imagens e as obras de arte não estão isoladas e isentas de aproximações e conflitos com outras práticas sociais.

A diversidade de tipos de espaços de memória também é um aspecto relevante, pois em alguns casos os trabalhos são realizados em espaços em que aconteceram violências, em outros são construções que visam agregar uma agenda de reflexões ao longo do tempo, bem como alguns são transitórios e outros permanentes. Schindel (2009) também destaca que a marcação de lugares de memória nem sempre surge com a intenção de serem definitivos, mas podem ser resultados de práticas efêmeras. Nesses casos, segue a autora, a ênfase recai nas práticas dos atores sociais e implica em uma renovação das linguagens estéticas e políticas: “a memória é menos um relato apoiado em suportes diversos que um compromisso do corpo e um modo alerta da consciência; não um conteúdo a ser transmitido, e sim um acontecimento coletivo” (SCHINDEL, 2009, p. 84, tradução nossa).¹⁴

Ao longo deste livro, a investigação sobre os caminhos pelos quais Salcedo escolhe trabalhar com a marcação territorial das memórias de violência é acompanhada por uma reflexão sobre a aproximação, relação ou distanciamento de outros modos de espacialização das memórias, como monumentos, memoriais, comemorações etc. Em muitos dos casos analisados, Salcedo não é a única a propor um trabalho público com as histórias em questão, nem mesmo a única a realizar obras de arte sobre esses temas. Há situações em que os trabalhos de Salcedo coabitam com outras manifestações, ações de memória e lutas políticas por verdade e justiça. Nem sempre esse encontro é harmonioso e a compreensão desses contatos foi uma preocupação central no desenvolvimento da pesquisa. Tampouco é em todos os casos que essa relação se dá com as marcações espaciais, pois também o trabalho com os vestígios materiais e os objetos pode ser alvo de concordâncias ou divergências, como é o caso das armas deixadas pelas FARC-EP.

Outra questão importante é a centralidade das vítimas e dos testemunhos no trabalho da artista. Salcedo afirma que suas obras se iniciaram a partir da escuta de testemunhos de pessoas atingidas pela violência política, pois a experiência é o requisito

¹⁴ “La memoria es menos un relato apoyado en soportes diversos que un compromiso del cuerpo y un modo alerta de la conciencia; no un contenido a ser transmitido sino un acontecimiento colectivo”.

fundamental para a própria existência do trabalho (SALCEDO, 2017). Esse aspecto, dentre outros, nos permite traçar uma proximidade entre o trabalho de Salcedo e um projeto específico de paz. No Prólogo do acima mencionado informe *iBasta Ya!* está demarcado que a emergência das vítimas nos âmbitos institucionais de resolução do conflito é recente, fruto em grande parte da *Ley de Víctimas* de 2011 em que terra, verdade e reparação foram colocados no centro do caminho para a superação do conflito. Antes disso, a denominação genérica de “população civil” deixava grande parte desse grupo reduzida ao anonimato e indiferença (CNMH, 2013). O próprio informe do *Grupo de Memoria Historica* é fruto dessa virada de atenção às vítimas, dada a centralidade dos testemunhos na narrativa do texto, resultante de inúmeras entrevistas realizadas.

Sobre imagens e história

A escolha de um objeto artístico para uma pesquisa em História Social se desdobra em um necessário diálogo com o campo da História da Arte, que tem suas especificidades teóricas e metodológicas. Ainda que as mesmas obras escolhidas possam ser objeto de pesquisa em História da Arte, o desejo de estudá-las no campo da História orienta a ênfase para a compreensão das relações sociais em que elas se inserem. O período em que essas obras foram executadas é marcado pela persistência da violência do conflito, por debates e disputas acerca das narrativas e construções de memória e sobre os caminhos para a resolução e avanços nos processos de paz. Desta forma, ainda que existam inúmeros trabalhos acadêmicos no campo da História da Arte que analisam os aspectos estéticos da obra de Salcedo, sua inserção internacional e mesmo os modos pelos quais a artista trabalha com o tema da memória, do luto e da violência, ainda há pouco avanço na reflexão sobre como os trabalhos da artista podem ser pensados como uma prática social que mantém uma interface com outras instituições e atores que não os pertencentes ao mundo da arte.

O desafio de trabalhar com imagens e história demanda um cuidado para não restringir essa tarefa a trazer para a análise um conhecimento histórico externo às imagens. É necessário, tal qual defende Ulpiano Meneses no artigo “Fontes visuais, cultura visual, história visual” (2003), produzir conhecimento histórico novo a partir delas. Logo, não se trata de recorrer à historiografia do conflito armado apenas para incrementar a análise das obras de Salcedo, e sim fazer da análise das mesmas também uma contribuição para a escrita da história do conflito. No caso, o problema historiográfico em questão diz respeito ao campo de disputas de memória, em uma chave de

leitura da história do tempo presente e seus diversos agentes e projetos em jogo. É a problemática histórica que aqui interessa, sendo os trabalhos de Salcedo um “ângulo estratégico” (MENESES, 2003) para a abordagem do tema. Ainda nesse sentido, não se trata de inserir a obra em um contexto social pré-definido, mas entender como essa produção artística também molda e constrói esse contexto e interfere em seus processos de significação. Isso leva a um cuidado com a diversidade das fontes, para tornar possível a construção de uma leitura de contexto condizente com a complexidade das disputas de memória na Colômbia do tempo presente. Superar a separação mecânica entre arte e sociedade (como se uma fosse externa à outra), do ponto de vista da análise historiográfica, é também um dos objetivos desta pesquisa, evidentemente com a limitação de refletir sobre o assunto no que diz respeito ao tema aqui circunscrito. Essa é uma das razões que justifica a realização desta investigação no campo da História, ainda que a História da Arte enquanto disciplina também possua inúmeras ferramentas conceituais, teóricas e metodológicas para abordagens semelhantes. Sem intencionar tensionar esses campos, em uma disputa estéril pela primazia do domínio dos objetos, muito mais útil será pensá-los em contribuição e diálogo, sem deixar, por isso, de compreender as justas distinções de abordagens e objetivos.

Sobre as fontes visuais

Ulpiano Meneses escreve sobre a importância em pensar as questões de produção, circulação (seja a comercialização e/ou outras mediações institucionais), apropriação e consumo das imagens a partir da materialidade, ou seja, entendê-las como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais” (MENESES, 2003, p. 14). Uma questão relevante para o estudo das obras escolhidas é que o acesso a maior parte delas ocorre a partir de uma migração de meio, devido ao fato de que muitas delas foram efêmeras e não podem mais ser experienciadas em seu primeiro formato. De todas as obras de Salcedo escolhidas para esta análise, apenas *Fragmentos* (2018) ainda persiste no presente e, portanto, permite ser conhecida e visitada. Das demais, restam apenas os registros fotográficos, os relatos e a própria narrativa da artista. A materialidade das obras de Salcedo é um aspecto fundamental em seu trabalho e, ao menos no caso de *Fragmentos*, é possível analisar suas características de forma presencial. Em relação às outras, é importante ressaltar que sua não-continuidade no presente se deve à própria intencionalidade das obras, e não por fatores externos e indesejados. A permanência delas no presente se dá pelos arquivos e pela memória, o que em muito enriquece a perspectiva de pesquisa. Em todo caso,

há uma transformação fundamental de suporte e materialidade em relação à obra tal qual executada em seu contexto original que deve ser levada em consideração. Além dos inúmeros registros fotográficos, audiovisuais ou escritos (pela imprensa, pela crítica, pela academia), também é possível vislumbrar o recurso dos relatos pessoais, a partir das entrevistas já realizadas (com a artista e com outros atores envolvidos na realização das obras). Em relação a *Fragmentos*, um material importante a ser analisado é o documentário sobre a produção da obra, que conta com alguns depoimentos de diversos atores envolvidos no projeto.

Além dos trabalhos de Salcedo propriamente ditos, diversas outras imagens habitam esta investigação, como trabalhos de outros artistas que exploram a violência do conflito armado colombiano (ou de outros contextos, na medida em que se relacionam com os temas explorados). Contudo, não são apenas as imagens artísticas que são importantes para este estudo. As imagens da violência na Colômbia, bem como dos processos de construção de paz e lutas políticas por memória, verdade e justiça também nos auxiliam a compor o espaço visual mais ampliado no qual as obras de Salcedo se inserem e respondem, de forma complementar ou opositiva.

Sobre as fontes escritas

Dentre as fontes escritas escolhidas para esta pesquisa constam alguns informes produzidos ao longo do conflito por diversas comissões e centros de pesquisa. Alguns deles foram analisados de forma mais minuciosa, como o *Informe Final* de 2010 da *Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia* e o informe *El caso de la Asamblea del Valle: tragedia y reconciliación*, publicado pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica* em 2018. Ambos correspondem a episódios do conflito estudados nos capítulos 2 e 3. A leitura do informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, também publicado pelo CNMH (2013), foi fundamental para a construção narrativa sobre o conflito ao longo do texto. De forma mais pontual e menos pormenorizada, são mencionados os informes *La Violencia en Colombia – Estudio de un proceso social*, produzido em 1962 sob demanda da *Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el Territorio Nacional*, e o informe *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*, realizado em 2015 pela *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*. Ainda dentre os informes, é importante citar a publicação do *Informe Final* da *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición* em 2022. Dada a extensão do material e a disponibilização deste já no contexto de finalização da escrita, não foi possível incluir a análise

do texto no escopo desta pesquisa. Além disso, é um trabalho concluído após a última obra de Salcedo escolhida para a análise (*Quebrantos*, de 2019), razão que também contribuiu para deixá-lo de fora desta pesquisa. Além desses documentos, o texto do *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* foi analisado de forma mais detalhada no quarto capítulo, visto que as obras *Sumando Ausencias* e *Fragmentos* se relacionam diretamente com a tramitação e assinatura do acordo.

No caso dos informes, por vezes eles também foram tratados como historiografia, no caso daqueles que envolveram o trabalho de historiadores. Todos esses documentos são apresentados no momento em que são introduzidos no texto, com exceção do informe *iBasta ya!*, que perpassa todos os capítulos. Assim sendo, é importante aproveitar o espaço desta introdução para expor algumas questões importantes sobre esse documento, o primeiro produzido pelo Estado de caráter a um só tempo explicativo, pedagógico, documental e recomendatório. Esse informe pode ser considerado um marco teórico e metodológico para a produção que a ele se segue, não só pelo esforço de documentação e levantamento de dados, mas também pelas contribuições para a historiografia do tema. O informe, produzido três anos antes da assinatura dos Acordos de Paz, é parte dos esforços de construção de uma narrativa sobre o conflito que não se esgota no desejo de relatar, mas também possibilita um projeto específico de resolução do conflito, centrado no esclarecimento e no espaço dado aos testemunhos das vítimas.

A publicação foi resultado de um trabalho já em andamento do *Grupo de Memoria Histórica* da *Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*, posteriormente consolidado pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica*, sob coordenação de Martha Nubia Bello. A equipe de pesquisadores incluiu cientistas políticos, sociólogos, advogados, historiadores, antropólogos, jornalistas, fotógrafos e economistas, bom como contou com a assessoria internacional de pesquisadores e comissões de resolução de conflitos. O objetivo do informe é proporcionar uma leitura do conflito que contribua nos processos de reparação e superação, contando com uma análise das modalidades de violência, diferenças por período, região e grupos envolvidos, além de uma narrativa histórica do conflito construída a partir da descrição dos acontecimentos e de análise explicativa, oferecendo também uma leitura cronológica e uma proposta de divisão entre os diferentes períodos do conflito. O informe também conta com um capítulo que apresenta testemunhos coletados pela equipe e se encerra com um capítulo de recomendações, no qual é apresentada uma lista de sugestões de políticas públicas, deveres das instituições e formulação de legislações que contemplem a questão da justiça, reparação e garantias de não-repetição.

A justificativa apresentada no informe para a escolha dos casos documentados se dá pelo o que a coordenadora do informe caracteriza como “casos emblemáticos, entendidos como lugares de condensação de processos múltiplos que se distinguem não apenas pela natureza dos fatos, como também por sua força explicativa” (CNMH, 2013, p. 19, tradução nossa).¹⁵ Na Apresentação há uma descrição do método de pesquisa utilizado na produção do informe: durante mais de seis anos, o trabalho se concentrou na consulta e negociação com as vítimas, na revisão de fontes secundárias, arquivos locais e nacionais, na consulta a expedientes judiciais, arquivos dos meios de comunicação, pesquisas acadêmicas, investigações de outros centros, organizações de Direitos Humanos, instituições estatais e nas centenas de testemunhos apresentados pelas vítimas. A base principal do informe são outras 24 publicações produzidas pelo *Grupo de Memoria Histórica*, que depois viria a se tornar o CNMH.

Apesar de o documento não apresentar uma única definição sobre memória, inúmeros são os trechos em que é possível observar caracterizações e formas de uso. A primeira menção que aparece, logo no prólogo, define a memória no caso do conflito armado colombiano, não como uma mera experiência do pós-conflito, mas como uma ferramenta de denúncia e afirmação de diferenças que se converte em uma “resposta militante” à guerra e ao silêncio imposto às vítimas (CNMH, 2013, p. 13). Não só por esta declaração, mas pelo próprio contexto de produção do informe, fica em evidência que o trabalho feito tanto com a história e historiografia do conflito, quanto com os depoimentos que exploram uma memória do período, está vinculado a um projeto político específico do contexto do governo de Juan Manuel Santos (2010-2018). Além da memória ser caracterizada como um instrumento para assumir ou confrontar o conflito, o autor do prólogo e então diretor do CNMH, o historiador Gonzálo Sánchez, também destaca a função de trazer esse conflito para o debate público. Nesse momento, o autor aponta o desenvolvimento desigual da preocupação com a memória nos planos político, normativo e judicial. Os esforços recentes, nos quais o informe se insere, fazem parte de um “auge memorialístico” colombiano, localizado pelo autor durante a segunda década do século XXI. Ainda que parte de uma política de governo, o informe nega enfaticamente a pretensão de que o material seja uma “memória oficial”, ainda que deixe explícita a função de guiar políticas estatais e de ter sido um informe previsto em lei. O objetivo, tal qual explica Sánchez, é torna-lo um “elemento de reflexão para um debate social e político aberto” (CNMH, 2013, p. 16).

¹⁵ “Casos emblemáticos, entendidos como lugares de condensación de procesos múltiples que se distinguen no solo por la naturaleza de los hechos, sino también por su fuerza explicativa”.

História de um tempo difícil, o tempo presente

Por fim, é importante demarcar que o objeto de pesquisa deste trabalho se insere no campo da História do Tempo Presente, dada a continuidade do conflito na atualidade e as constantes disputas sobre a sua história e memória. Por consequência, o objeto da pesquisa está atravessado por tensões que se atualizam de maneira muito dinâmica. “O historiador do tempo presente faz ‘como se’ ele pudesse agarrar na sua marcha o tempo que passa”, escreve Henry Rousso (2016, p. 17). Inúmeros são os acontecimentos que cotidianamente vêm transformando tanto o conflito armado como os mecanismos criados com a intenção de implementar no país uma justiça transicional. Por se inserir em um espaço de disputa pública de narrativas, é fundamental, para estudar o trabalho de Salcedo, analisar também os diferentes discursos que concorrem, se sobrepõem e muitas vezes se chocam nessa disputa. As cinco obras escolhidas foram realizadas em três governos distintos no país: o de Álvaro Uribe (2002-2010), de Juan Manuel Santos (2010-2018) e de Iván Duque (2018-2022), marcados por políticas de memória e de enfrentamento do conflito bastante distintas.

Os anos de pesquisa e escrita deste trabalho corresponderam a um contexto político colombiano, latino-americano e mesmo internacional que provocou importantes cruzamentos com o tema desta investigação. Os questionamentos dos monumentos em praça pública e os debates animados pelas diferentes manifestações que eclodiram em torno das políticas de memória, ligadas às violências do tempo presente, tocam diretamente parte das questões aqui discutidas. Não é possível deixar de mencionar os impactos da pandemia do COVID-19, que afetou esta pesquisa não apenas pelas restrições de locomoção e as inúmeras implicações na rotina de trabalho acadêmico, mas também pelo desafio de enfrentar um tema sensível em meio a uma conjuntura dolorosa. Em termos mais específicos de pesquisa, a pandemia também incidiu particularmente sobre o funcionamento de uma das obras analisadas, o espaço de arte e memória *Fragmentos*, que teve parte de sua programação virtual e, portanto, disponível para acesso remoto. Ainda que esses elementos conjunturais não apareçam de forma explícita no texto, certamente o moldaram de alguma maneira.

CAPÍTULO I

ARTE E VIOLÊNCIA POLÍTICA

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA COLOMBIANA NO CONTEXTO DO CONFLITO ARMADO

Entre outubro de 2007 e abril de 2008, quem passava pelo Turbine Hall, um dos espaços expositivos do Museu *Tate Modern*, em Londres, encontrava uma longa e profunda fissura percorrendo o piso, como o resultado de um trauma ou abalo sísmico. A fratura não era, no entanto, acidental: era uma intervenção realizada pela artista colombiana Doris Salcedo, comissionada pelo projeto *The Unilever Series*, do Grupo Unilever, patrocinador da instituição em questão. O título escolhido para esse trabalho foi *Shibboleth*, em referência ao massacre perpetrado contra os israelitas da Tribo de Efraim pelos de Gileade, episódio narrado na Bíblia, Livro dos Juízes, Capítulo 12. Aos sobreviventes que tentavam cruzar o Rio Jordão, demandava-se que pronunciassem a palavra *Shibboleth*, pois, na ausência do fonema correspondente ao “sh”, logo identificava-se suas origens e eram assassinados. Nas palavras do então curador do *Tate Modern*, Achim Borchardt-Hume, a morte desses sobreviventes já não significava uma necessidade militar, “mas uma premonição prematura de que a violência segue sua própria lógica e que, por mais disputada que seja pelo pensamento racionalista, nada perde de sua força aterrorizante” (BORCHARDT-HUME, 2007, p. 17, tradução nossa).¹⁶

Shibboleth referencia essa fratura profunda que a violência provoca, não só nos indivíduos vitimados, mas na comunidade envolvida como um todo. No projeto da intervenção, Salcedo expressa seu desejo de trazer para o debate o imenso abismo que divide a humanidade em partes, resultado do longo e extenso projeto colonial e da história do racismo, que corre em paralelo com toda a história da modernidade (SALCEDO, 2007c). Também o sociólogo inglês Paul Gilroy (2007) associa a imagem cravada no chão do *Turbine Hall* às fraturas da civilização ocidental, consequência das práticas coloniais e do ordenamento racial violento imposto ao mundo. Gilroy observa como o trabalho da artista fala sobre a permissão de quem pode ou não fazer parte dos espaços sociais, sobre quem pode ou não cruzar determinadas fronteiras. Essa é uma característica fundamental das sociedades pós-coloniais, que têm como

¹⁶ “An early premonition that violence follows its own logic, which however much disputed by rationalist thought loses nothing of its terrifying forcefulness”.

premissa a ambivalência do período colonial. Não obstante, o autor também identifica nessa fresta de Salcedo um vislumbre de futuro, uma “arqueologia antecipatória”, pois ela não contém apenas a marca dessa violência passada, mas também um realinhamento de tempos que possibilita que dela desenterremos a história de um futuro em que seja possível a construção de “encontros com a alteridade que não envolvam apenas medo e ansiedade” (GILROY, 2007, p. 29, tradução nossa).¹⁷

Gilroy (2007) não deixa de notar que essa persistente fratura colonial também expõe os rastros de violência do próprio *Tate Modern* enquanto instituição. O autor faz referência à história da fortuna de Henry Tate, fundador do museu, que, ainda que não tenha sido diretamente proprietário e traficante de pessoas escravizadas, lucrou a partir do sistema de exploração do açúcar colonial. Muitas das obras iniciais do museu foram doações de grandes proprietários ou de envolvidos com o tráfico de escravizados.¹⁸ Além disso, Gilroy pensa o lugar dessas instituições na tarefa de construção de novas relações humanas:

Essa inovação moderna, a cerca de arame,¹⁹ pode ser revelada e produzida a partir da subestrutura danificada de instituições culturais que não são tão inocentes como desejam ou aparentam ser. Os mal-entendidos que surgiram da histórica associação do Tate com o açúcar fornecem um pequeno exemplo do que essa história enterrada pode fazer [...] *Shibboleth* sugere outra coisa também. Ela endossa a proposição de que instituições como o museu e a galeria precisarão ser danificadas para se adaptar à tarefa de manejar a relação com a alteridade, com a diferença. Danificar estas instituições é agora um procedimento afirmativo. Pode ser produtivo. Felizmente, os efeitos deste enfrentamento vão resistir mesmo se eles forem superficialmente reparados. [...] A estrutura do edifício foi danificada não apenas enquanto símbolo de um mundo quebrado que precisa de reparos, mas como um reconhecimento do fato material de sua existência global contestada (GILROY, 2007, p. 29, tradução nossa).²⁰

¹⁷ “Encounters with alterity that do not involve fear and anxiety alone”.

¹⁸ O próprio *Tate Galleries* convidou um grupo de historiadores do *Centre for the Study of the Legacies of British Slave-ownership* da *University College London* para realizar uma pesquisa sobre o assunto. O resultado está disponível em uma declaração publicada no site da instituição: <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/tate-galleries-and-slavery>

¹⁹ No interior da fresta Salcedo cravou pedaços de arame em uma composição que simulava uma cerca de arame.

²⁰ “That modern innovation, the wire fence, can be revealed in and produced from the damaged substructure of cultural institutions that are not as innocent as they might wish or seem to be. The misunderstandings that have arisen from Tate’s historic association with sugar provide a small instance of what this buried history can accomplish [...] *Shibboleth* suggests something else as well. It endorses the proposition that institutions like the museum and the gallery will have to be damaged if they are going to be adequate to the task of managing the relationship with otherness, with difference. Damaging those institutions is now an affirmative procedure. It can be productive. Hopefully, the effects of that encounter will endure even if they are superficially repaired [...] The fabric of the building has been damaged not only as a symbol of the broken world in need of repair, but as an acknowledgment of the material fact of its contested global existence”.

Após o período planejado para a duração da intervenção no *Turbine Hall*, a frenda no piso foi coberta, não de modo a apagar a memória da fratura, pois a marca do trabalho de Salcedo permanece como a forma de uma cicatriz. Essa escolha estética faz com que a obra perdure, assim como perduram as marcas sociais da violência.

Shibboleth não é uma das obras analisadas de maneira mais minuciosa nesta pesquisa, tanto por não se tratar de um trabalho produzido a partir de uma reflexão sobre a memória de casos específicos de violência do conflito armado colombiano, quanto por sua localização e seus contornos institucionais. Aparta-se, desta forma, do contexto de convergências e divergências com outras iniciativas no campo da construção de memória pública na Colômbia, objetivo que permeia a análise das obras escolhidas para os próximos capítulos. Contudo, nos ajuda, por sua precisão estética, a introduzir o tema da relação entre arte, violência contemporânea e memória, objetivo deste primeiro capítulo. As questões levantadas acima (a ética em relação a dor dos outros, a violência como ruptura espacial entre quem pode ou não ocupar os espaços coletivos, a complicada relação com as instituições – de arte, mas também outras, as estratégias estéticas para representar ou apresentar uma experiência com, ou decorrente da, violência) serão temas retomados ao longo de todo o trabalho.

O contexto em que surge a obra de Doris Salcedo, entre meados da década de 1980 e início dos anos 1990, é um período em que o tema da memória, o valor dos relatos testemunhais e a intensificação dos processos de musealização e memorialização ganharam força, não apenas nos países latino-americanos saindo de regimes ditatoriais ou buscando superar os conflitos armados internos, mas também em diversos outros países ao redor do mundo. No caso colombiano, a introdução de novos temas, novas formas de produzir e de fazer circular a arte são processos que possuem particularidades, pois não respondem apenas aos debates sobre arte a nível global, mas também às peculiaridades da violência do contexto do conflito armado. Este primeiro capítulo busca também apresentar um panorama da produção de arte colombiana de meados do século XX até o início do século XXI, ainda que restrito ao recorte temático da relação entre arte e violência política. Além da pertinência desse panorama para o nosso objeto de estudo, entendemos que, com exceção de poucos artistas com maior projeção internacional, as artes visuais colombianas são ainda pouco conhecidas e debatidas pela produção acadêmica brasileira.

1.1 Arte e política, história e memória

Mieke Bal (2010) observa na obra de Doris Salcedo a inseparabilidade dos termos arte e política, pois considera que seu trabalho é arte na medida em que é político, funciona como arte porque funciona politicamente. A autora defende que arte e política, ainda que um termo não possa ser reduzido ao outro, são marcados por uma mútua afetação. Essa afirmação ganha expressão sobretudo nos trabalhos de intervenção em espaço público realizados pela artista. Em muitos deles, a fronteira entre a realização de uma obra de arte e a de um ato político é de fato muito fluída. Bal demarca que não vê o trabalho de Salcedo como uma ilustração de uma teoria da arte política. Contudo, observa que o modo como a artista trabalha com o tema da violência política remete a algumas questões importantes que foram teorizadas ao longo do século XX.

É necessário olhar de forma crítica para as categorias produzidas ao longo das décadas do século XX e início do século XXI para pensar a relação entre arte e política, pois algumas leituras que se tornaram, até certo ponto, paradigmáticas, foram construídas em grande parte a partir de modelos preestabelecidos sobre como se deveria dar o próprio fazer político, considerando por vezes como arte política apenas aquela que tinha um modo de proceder de acordo com teorias sociais e ideologias políticas específicas. Foi desta forma que criou-se, por exemplo, a oposição entre “verdadeiras vanguardas” e “arte estetizante”, “arte engajada” e “experimentalismo”, entre outras polarizações simplistas. Muitas práticas artísticas que buscavam a integração da arte na vida social e visavam a emancipação dos homens e mulheres, propondo outras formas de organização da comunidade social como um todo, foram, por muito tempo, encaixadas de forma mecânica em um lado oposto ao que se considerava uma arte verdadeiramente política, em um modelo polarizado que enrijecia a possibilidade de pensar o potencial político dessas obras.

No caso da arte latino-americana, é possível ver os cruzamentos e conexões para além dessas dicotomias. Na primeira metade do século na região, em termos de estratégias estéticas, as artes mais figurativas ocuparam um papel importante nesse debate, como, por exemplo, o muralismo mexicano – que conseguiu conjugar as questões políticas locais com as tradições populares e as influências internacionais (VASCONCELLOS, 2005). Já na segunda metade do século, o tema ganhou novo fôlego com o advento da arte conceitual e do experimentalismo, momento que coincide com a ascensão das lutas políticas de intenção revolucionária em diversos países latino-americanos. Além disso, as particularidades políticas dos países em diferentes contextos

torna este um campo de análise rico para o estudo das diversas formas em que pode se configurar o debate sobre arte e política. Também é importante considerar o fluxo de ideias da região não apenas em relação aos debates internacionais, mas também internamente, visto que a relação entre artistas latino-americanos e a circulação da produção dentro da região se modificou ao longo das décadas.

1.1.1 Aproximações entre arte e política

Ao longo do século XX ocorreram inúmeros debates em torno das aproximações possíveis entre arte e política. Sobretudo em relação à arte produzida na primeira metade do século, a questão foi muito associada às chamadas vanguardas artísticas. Em 1974, no livro *Teoria da Vanguarda*, o alemão Peter Bürger escreveu sobre as diferenças entre uma arte voltada para a busca de sua própria autonomia formal, desvinculada do mundo exterior, e uma arte engajada, que tinha como objetivo a mescla entre arte e vida. O autor opôs o que considerava as “verdadeiras vanguardas” (o dadaísmo e o primeiro surrealismo) ao que denominou por esteticismo – a tendência da arte de se fechar em uma autonomia radical desvinculada do mundo social, da *práxis* da vida, que havia sido gestada no século XIX e marcava algumas tendências no início do século XX. Bürger, a partir de uma perspectiva marxista, buscou elaborar uma construção teórica sobre a tensão entre essas duas tradições da modernidade artística que, no campo da teoria, fundamentaram, segundo o autor, por um lado, a posição sobre a arte de Walter Benjamin (a vanguarda como superação da autonomia da arte, sendo a autonomia nesse sentido uma expressão da burguesia institucional) e, de outro, a de Theodor Adorno (a modernidade como estética da autonomia, em que a autonomia autêntica teria o poder de crítica à realidade).

É central na leitura de Bürger a contestação, por parte das vanguardas, do que o autor chama de “instituição arte”, ou seja, o campo em que se marca as condições em que as obras de arte são recebidas e que estabelece a função que elas podem ter em uma sociedade. A partir dessa leitura das vanguardas históricas, Bürger defendeu a ideia de que, com o passar do tempo, mesmo a capacidade das “verdadeiras” vanguardas de influir em uma nova ordem social se esgotou com a assimilação destas pelos circuitos artísticos tradicionais. Além disso, o autor via a retomada dessas questões por parte das neovanguardas dos anos 1960 e 1970 como gestos de protestos inautênticos, que neutralizavam a potência das vanguardas dos anos 1920 (BÜRGER, 2017).

Respondendo a essa leitura, e ainda apoiado na ideia de vanguarda, está a propos-

ta de análise do crítico de arte e historiador americano Hal Foster em *O retorno do real*, publicado em 1996. Tecendo muitas críticas à teoria da vanguarda de Bürger, Foster defende que é justamente o retorno protagonizado pela geração do pós-guerra das questões apontadas pelas primeiras vanguardas que potencializaram o papel de crítica social e institucional. Foster desenvolve seu argumento a partir da ideia de que as vanguardas são marcadas por uma figura paradoxal do tempo, em que recuam ao passado ao mesmo tempo em que “retornam” de um futuro, na medida em que são a expressão de uma arte inovadora no presente. O autor relembra que a questão dos retornos históricos sempre foi marcante na história da arte (inclusive na fundação desta enquanto disciplina) e não foi abandonada nos modernismos. Contudo, se uma modernidade formal buscava relacionar-se com a arte do passado a partir de uma dimensão histórica vertical (na qual um movimento sucede ao outro de forma linear), o modernismo vanguardista buscava, com a expansão da área de competência artística, elaborar um eixo espacial horizontal, ou seja, um eixo que levava a produção de arte em direção ao mundo social.²¹ Foster defende que as neovanguardas de meados do século possuíram a qualidade de coordenar esses dois eixos, pois buscavam essa expansão social ao mesmo tempo em que realizavam idas e vindas nesse “eixo vertical” do tempo (com o passado, aquele das vanguardas históricas) (FOSTER, 2014).

Ainda que a preocupação desses dois autores seja a produção realizada no eixo do Atlântico Norte, os artistas da América Latina do período das neovanguardas (pós Segunda Guerra Mundial) também repensavam os postulados das vanguardas históricas (FREITAS, 2013). Desta forma, não se trata de transpor uma leitura das práticas artísticas dos países do Atlântico Norte para a América Latina, mas compreender como mesmo em um contexto de recusa dos cânones europeus e busca por uma linguagem própria nos países da região, essas referências internacionais eram debatidas e introduzidas nas práticas locais, em atitude de absorção ou recusa, sobretudo em relação aos modos como as vanguardas estrangeiras posicionavam o debate sobre a interface entre arte e política e o desejo de fusão da arte na vida.

Entretanto, é importante não reduzir a questão da relação entre arte e política ao tema das vanguardas. Um autor que busca reposicionar a questão interrogando sobre a validade das polarizações previamente mencionadas, bem como dos modelos de periodização utilizados, é o filósofo francês Jacques Rancière, que propõe compreender como se dão as relações entre estética e política no que ele denomina como *regimes*

²¹ Foster trabalha com a ideia de modernidade formal e modernismo vanguardista também a partir dessa diferença entre uma arte preocupada com seu desenvolvimento formal e estético e aquela preocupada em intervir na realidade social.

de identificação das artes (RANCIÈRE, 2009). O autor apresenta outras chaves de leitura, permitindo um olhar para o potencial político das práticas artísticas que não se encaixam nos modelos teóricos tradicionais. Na história ocidental, segundo Rancière, é possível distinguir três grandes regimes das artes: o ético, o poético e o estético. Essa perspectiva é interessante pois permite olhar para a relação entre arte e política para além das polarizações mencionadas anteriormente (que muitas vezes desconsideram as contradições internas e proximidades na diversidade) e das periodizações simplistas.

Em termos gerais, esses grandes regimes possuem uma historicidade própria e abarcam inclusive formas de rupturas que operam em seu interior, desde que estas não modifiquem de forma radical a relação entre o que o autor chama de figuras da comunidade e as formas de fazer, ver e circular das artes. Essa complexa relação ganha o nome de *partilha do sensível*. É importante definir o que Rancière quer dizer com o termo antes de avançar na caracterização dos regimes. A expressão, antes de aparecer no livro que leva o mesmo nome, já havia sido apresentada em dois livros de 1995: *O Desentendimento e Políticas da Escrita*. Contudo, é no livro *A Partilha do Sensível* que Rancière avança na caracterização da ideia:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

É essa partilha do sensível que dá forma à comunidade e é nesse sentido que o autor identifica na base da política uma estética (segundo Rancière, em um sentido kantiano, de formas *a priori* que determinam o que se dá a sentir). Se a política, nas palavras de Rancière, é a atividade que, dentre outras coisas, delimita o que pode ser visto, o que pode ser dito sobre o que se vê e quem está habilitado a ver e dizer, as práticas artísticas buscam intervir, em maior ou menor grau, nessa configuração e distribuição da experiência comum. As reflexões levantadas pelo autor nos permitem pensar as conexões entre as práticas artísticas, os modos de discurso e as formas da comunidade para além dos exemplos em que o vínculo entre arte e política está mais explícito ou literal. De acordo com Rancière, não é a intencionalidade ou a temática explicitamente política que definem exclusivamente a capacidade que as práticas artísticas têm de intervir nessa partilha. É desta forma que o autor busca apontar como

as linhas gerais das questões apresentadas pela arte do início do século XX não são necessariamente rupturas com o período anterior. Pelo contrário, muitas têm suas raízes no final do século XVIII.

Esses modos da arte de intervir na configuração das formas da comunidade também não são exclusivos de apenas um único período histórico ou movimento artístico. Rancière apresenta diversos exemplos de como se dá essa relação e demarca suas diferenças na delimitação dos regimes de identificação das artes anteriormente mencionados. Como é o regime estético que mais nos interessa nesta pesquisa, apresentamos apenas brevemente os outros dois. Grosso modo, o *regime ético* corresponderia aos momentos em que a arte não se apresenta individualizada como tal e a centralidade está no problema das imagens: suas origens (seu teor de verdade) e seu destino (os usos e os efeitos que induzem). A esse regime pertencem, por exemplo, o tratamento dado por Platão às imagens e os debates religiosos sobre a interdição ou não de imagens de divindades. A preocupação, nesses casos, é sobre o modo como as imagens induzem a maneira de ser dos indivíduos e coletividades, sobre os lugares que cada um pode ocupar em uma sociedade, quem pode ver ou não, o que pode ou não ser visto e quem está autorizado a dizer algo sobre o que vê. Rompendo com essa forma de tratar as imagens (sem, contudo, necessariamente a substituir), surge o *regime poético* (representativo), que, deixando de ter no centro das preocupações a origem e a finalidade das imagens, passa a focalizar os meios de fabricação delas, ou seja, os modos e as técnicas de representação. Assim, a relação *poiesis/mimesis* passará séculos de produção artística, hierarquizando e classificando as formas de fazer (como, por exemplo, faziam os paragonos renascentistas),²² estabelecendo a nobreza de certos temas em detrimento de outros (a pintura histórica ocupando o topo de uma hierarquia de gêneros que deixava a paisagem e a natureza morta em um lugar de inferioridade) e definindo os modos de julgamento. As hierarquias internas ao regime representativo, segundo Rancière, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. Aqui já é possível fazer a observação de que o modelo proposto por Rancière não é de regimes que correspondem necessariamente a um período histórico determinado, sucedendo uns aos outros, mas é possível em um mesmo período haver a coexistência de regimes.

Por fim, surge o *regime estético das artes*. Caracterizado pelo autor como a ruína do sistema da representação e suas hierarquias, é o regime que abarca as reflexões sobre a arte como modelo de vida de uma comunidade, presentes na *educação estéti-*

²² Os paragonos eram os debates que buscavam defender a superioridade de uma arte sobre as demais.

ca do homem pensada por Friedrich Schiller em 1795, pensamento do qual inclusive futuristas e construtivas no século XX seriam de certa forma tributários. Dialoga também com esse regime o realismo do século XIX, pois é o estilo que subverte a primazia do narrativo sobre o descritivo e dos encadeamentos racionais sobre a focalização bruta. A igualdade de todos os temas substitui as hierarquias do regime representativo, permitindo a inclusão da figura das massas e dos anônimos como um tema artístico.

A ideia de arte moderna, e com ela as dicotomias criadas em torno do debate sobre a autonomia da arte, segundo Rancière, acaba encobrindo as especificidades do regime estético, na medida em que oculta o pertencimento dessas formas de fazer arte a um regime de historicidade mais amplo, pois preconiza uma ruptura justamente no interior do regime que autoriza suas formas de expressão, pleiteando um sentido único em um contexto de temporalidades heterogêneas. É dentro dessa concepção de arte moderna que surge ideia de vanguardas artísticas que, segundo Rancière, é o modo que convém à visão modernista de conectar o estético ao político. A relação destas com as vanguardas políticas é perpassada por uma complexidade que envolve os dois sentidos de vanguarda: a ideia militar, de força que marcha à frente, ligando a subjetividade política à uma forma determinada (a do partido, do destacamento avançado) e a ideia de antecipação estética do futuro - da invenção das formas sensíveis da vida do porvir. Segundo o autor, é este último sentido que remete, novamente, à educação estética de Schiller e avança também para além da noção estrita de “arte moderna” ao chegar na produção contemporânea mais recente.

Essa segunda perspectiva nos permite olhar para as questões da autonomia da arte e da submissão da arte aos interesses das vanguardas políticas como maneiras distintas de pensar o desenho de uma comunidade, ainda que ambas pela perspectiva da emancipação. Ao traçar um paralelo entre as formas artísticas e as formas da comunidade, Rancière aponta para a fronteira porosa entre arte e política e nos permite identificar essa relação para além dos casos em que ela é mais explícita.

1.1.2 A história e a memória

Retomando a leitura que Mieke Bal (2010) faz sobre Doris Salcedo, a autora identifica que as estratégias estéticas mobilizadas pela artista friccionam o passado no presente de modo a fazer com que essas temporalidades não possam existir separadamente. A centralidade da questão da memória e, mais além, dos modos como a artista busca tensionar os debates sociais e políticos em seu país, demandam uma compre-

ensão acerca de como os discursos sobre o passado, a história e a memória aparecem na relação entre arte e política no trabalho de Salcedo. Tanto noções de história quanto de memória foram mobilizadas por diversos artistas, por vezes entendidas como relato, outras como processo, e, sobretudo no caso da memória, até mesmo como método de criação. O historiador da arte e curador Jean-Paul Ameline, na introdução do catálogo da exposição “*Face à l’Histoire (1933 – 1996) - L’artiste moderne face à l’événement historique: engagement, témoignage, vision*”, realizada no Centre Georges Pompidou entre 1996 e 1997, chega a caracterizar como inevitável a relação da arte com a história, ainda que essa relação tenha se expressado de diferentes maneiras ao longo do século (AMELINE, 1997).

No início do século XX, as diferentes propostas artísticas que convencionamos chamar de vanguardas modernistas europeias tinham em comum ao menos o desejo de se posicionar em relação ao passado (da arte, mas não apenas) de modo a superar as práticas consideradas obsoletas e a pavimentar um futuro a partir de uma visão teleológica da história da arte. Nessa visão, o presente era pensado como um tempo que define o futuro em uma estrutura etapista, marcada pelo prisma da necessidade e inevitabilidade, o que se expressa na profusão de manifestos que visavam definir a superação de movimentos antigos por outros novos. Essa crença na ideia de uma história emancipatória, na qual o futuro deveria dar sentido às crises e interrogações do presente, encontra ressonância na ideia de uma arte também emancipatória, selando assim para as duas um destino comum (AMELINE, 1997). Para os artistas do início do século, a convicção na existência de algo como uma “marcha da História”, ou da história como um motor para que a arte encontrasse sua essência, levava a reflexões sobre qual deveria ser o papel da arte nesse processo e como a própria história viria a garantir sua realização. A arte moderna, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, foi perpassada pela ideia da urgência da reconstrução total da sociedade sob novas bases e pelo convencimento de que os artistas deveriam encarar sua função social e moral.

O lugar da reflexão sobre o passado na produção artística latino-americana é analisada pela historiadora da arte Ivonne Pini em *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, livro publicado em 2001. A autora escreve que foi justamente a reflexão sobre os problemas de seu próprio passado que levou a produção artística da América Latina das primeiras décadas do século XX a debates distintos do que era produzido na Europa ou Estados Unidos, mesmo quando havia intercâmbios com as reflexões internacionais sobre a relação entre arte e política (PINI, 2001). O tema da memória e da história na produção latino-americana não é recente,

dados o papel que o gênero da pintura histórica, centrado em uma ideia de memória épica, exerceu nas narrativas de independências dos países da região no século XIX. Mas certamente essa questão se modificou ao longo das décadas. Durante o início do século XX, a ideia de busca do que era próprio a esses países tomou diversas formas, com uma forte noção de modernidade vinculando essa busca ao desejo de novidade e autoafirmação. Nesse período, as preocupações dos artistas em relação ao passado, seja com a história ou com a memória, eram muito perpassadas por um posicionamento político que também visava a ideia de identidades nacionais, mas desta vez buscando identificar raízes sociais antes ignoradas pela arte do século anterior, excessivamente decalcada dos modelos europeus. É também o período em que se ensaia pensar o que poderia vir a ser uma arte latino-americana. No entanto, permanece um jogo de oscilação de um olhar que se volta para dentro e para fora. Pini não deixa de destacar que essa movimentação corresponde temporalmente a um momento em que a própria Europa se voltava com interesse para as culturas consideradas “exóticas”, buscando uma suposta pureza já corrompida no continente europeu.

Esse olhar latino-americano para o passado matizava o teor mais voltado para o futuro das vanguardas europeias, pois, para os artistas latino-americanos, o lugar do passado era marcadamente mais forte e o desejo pela novidade estética aliava-se à urgência de buscar, sem dúvidas de maneira um tanto romantizada, as tradições populares e as identidades nacionais (PINI, 2000). Entretanto, essas questões não se colocaram de forma homogênea ou sincronizada em todos os países na região. A arte colombiana tem suas particularidades nos primeiros anos do século XX:

A situação da Colômbia na década [1920] apresenta uma série de particularidades que a convertem em um exemplo dessemelhante ao dos outros países selecionados [Cuba, México e Uruguai]. Enquanto, por um lado, vive notórias modificações em aspectos como o desenvolvimento urbano, crescimento industrial, transformações avançadas nos meios de transporte, mantém uma atitude conservadora no campo das artes plásticas. O país não conheceu a “febre de novidade”, esse interesse pelo novo que foi um traço distintivo em outros países da região [...] Temos que esperar os últimos momentos do período para que as transformações se vislumbrem (PINI, 2000, p. 18, tradução nossa).²³

²³ “La situación de Colombia en la década presenta una serie de particularidades que la convierten en un ejemplo disímil al de los otros países seleccionados. Mientras que por una parte vive notorias modificaciones en aspectos como el desarrollo urbano, crecimiento industrial, cambios de avanzada en los medios de transporte, mantiene una actitud conservadora en el campo de las artes plásticas. El país no conoció la ‘fiebre de novedad’, ese interés por lo nuevo que fuera un rasgo distintivo en otros países de la región [...] Tendremos que esperar a las postrimerías del período para que los cambios se vislumbren”.

A relação com o passado na arte latino-americana se modificou a partir de meados do século, pois esse tempo deixou de ser entendido como um dado que os artistas deveriam conhecer e trabalhar a partir dele. A história e a memória local passaram a ser pensadas mais como relatos inscritos em um espaço, o que permitia a contraposição de memórias diversas e um afastamento gradual de uma ideia de nacionalismo, agora vista como limitante (PINI, 2000).

As transformações na relação com o passado também ocorreram na Europa e nos Estados Unidos, pois o desejo de pavimentar o futuro por meio das artes foi em muito frustrado pela experiência das duas guerras mundiais. Esse objetivo começou a dar lugar a novas formas de relacionar o fazer do presente com o do passado, menos em uma relação de substituição e mais de resignificação e atualização. A relação da arte com concepções de grandes narrativas sobre a história sofreu, sobretudo após os anos 1970, importantes alterações. Esta é a razão pela qual o filósofo e crítico de arte Arthur Danto e o historiador da arte alemão Hans Belting, quase simultaneamente, publicaram trabalhos que promoviam reflexões sobre o fim da história da arte, não no sentido de que a arte havia acabado (como alegavam os defensores da “morte da pintura” nos anos 1980) ou do fim de qualquer possibilidade de escrita da história da arte. Ambos analisavam que era justamente o tempo das grandes narrativas sobre essa história que havia acabado. Belting, cuja primeira versão do livro *O fim da História da Arte* data de 1984, e Danto, em uma série de artigos e conferências sobre o tema também desde 1984 (que seriam amadurecidas posteriormente no livro *Após o fim da Arte*, de 1997), defendiam, cada um a sua maneira, que o que se encerrava ali era um certo tipo de narrativa, justamente a que entendia cada novidade do mundo da arte como uma etapa em uma grande narrativa de tipo finalista (BELTING, 2012; DANTO, 2006). Danto identificou que os artistas deste período passaram a se relacionar com a história de outras maneiras, não mais entendendo suas produções como um estágio temporalmente localizável em uma grande narrativa, mas de forma a realizar idas e vindas nessa mesma história sem a necessidade de marcar diferenças absolutas entre passado e presente. O fim das grandes narrativas da história da arte é marcado pelo distanciamento da “Era dos Manifestos” (DANTO, 2006). É possível acrescentar que também a história como tema para a arte sofreu transformações, não se alheando inclusive aos debates próprios do campo da historiografia, em que cada vez ganhava mais espaço as reflexões sobre a multiplicidade das narrativas, a subjetividade das interpretações e, sobretudo, o lugar das memórias (individuais ou coletivamente partilhadas) nas reflexões sobre o passado. Também nos anos 1960 e 1970, uma nova geração de críticos de arte em diversos países começou a deslocar a ênfase

de uma preocupação com a origem da obra de arte para sua inserção no meio social, indagando-se sobre o papel da arte em afetar toda a comunidade, e não apenas o meio específico da arte. Também é o contexto em que se expressa a ideia de que a criação é um processo coletivo que não envolve apenas os artistas, mas também o público e a crítica de arte.

Já nos anos 1980, a relação dos artistas com o passado é transformada pelo crescimento dos estudos sobre memória. Também as artes passaram a privilegiar o tema dos testemunhos, dos memoriais, dos vestígios e dos arquivos, ou seja, dos objetos de memória. Esses objetos, ou objetos mnemônicos, como escreve Marita Sturken (1997), transitam entre a memória cultural e a história, campos que se entrelaçam nas práticas sociais de recordação. Eles “não apenas invocam o emaranhado epistemológico de diferentes abordagens disciplinares, mas de alguma forma são já um produto, uma materialização e uma manifestação desse mesmo emaranhado” (STURKEN, 2021).

Na América Latina, os artistas se afastaram ainda mais da ideia de pensar o passado buscando identidades nacionais, privilegiando as memórias individuais, fragmentadas e plurais. Esse olhar não se dá apenas mirando o contexto social em que os artistas estão envolvidos, mas uma reflexão sobre a própria história da arte e uma relação muito mais fluída e menos problematizada entre as referências locais e as internacionais (PINI, 2001). Mais do que contrapor as histórias oficiais com outras narrativas, busca-se criar fraturas nos relatos dominantes, expondo suas fragilidades e contradições. E esse processo é cada vez menos unilateral, ou seja, exerce um papel importante a ideia de que o público não é mero espectador, mas também criador dos sentidos das obras. Assim também opera a crítica, menos preocupada em induzir a interpretação, e mais em ser em si mesma também um ato criativo.

Desta forma, escreve Maria Angélica Melendi, o século XX começou com “fabulosas utopias futuristas e terminou imerso na nostalgia” (MELENDI, 2017, p. 21). Essas diferentes formas de relação com o passado podem ser periodizadas desta maneira apenas se entendermos que essas eram as tendências gerais, havendo sempre exceções, sobreposições e contradições. Com o início do século XXI, os artistas dão ênfase na relação arte e política a partir de um desejo de ir além do mundo da arte, buscando fomentar ou apoiar movimentos sociais, não em um sentido de conscientizar as massas, mas de se colocar em uma relação mais horizontal de escuta e colaboração do que de vanguarda (ESCHE, 2021). A memória e a história seguem sendo temas bastante explorados pela arte, com a crescente preocupação de trabalhar também com as narrativas sobre o passado presentes nos espaços públicos.

1.2 Violência política e arte latino-americana

A partir das considerações apresentadas anteriormente sobre a complexidade dos debates que envolvem a relação entre arte e política e o lugar da reflexão sobre a história e a memória nessa produção, é possível realizar um recorte mais específico – o tema da violência política, que é a questão trabalhada por Doris Salcedo. Essa temática está presente em inúmeros momentos da história da arte, entretanto, a chave em que é lida essa relação modificou-se de acordo com os diferentes contextos, tanto políticos e sociais quanto do campo da estética e filosofia da arte. No caso da América Latina, desde os abusos da violência colonial, das lutas dos processos de independência, bem como dos diversos conflitos internos, de períodos ditatoriais e de intensa opressão estatal, a violência de caráter político foi tematizada diversas vezes pelas artes visuais da região.

Sobretudo na segunda metade do século XX, após um certo otimismo proveniente das formas artísticas que visavam a emancipação política, logo desponta um longo período repressivo com os golpes militares, regimes autoritários, um investimento contrarrevolucionário nos países e o uso excessivo de mecanismos de estado de exceção em países supostamente democráticos, como é o caso da Colômbia. Foram décadas de repressão, torturas, desaparecimentos, assassinatos, censura e intensificação de inúmeros outros conflitos sociais. Com a escalada desse contexto repressivo, também a produção artística passou a incorporar uma densidade que se expressa em uma radicalidade menos otimista, colocando para os artistas novos dilemas sobre o papel da arte em relação ao contexto político e social. O tema da violência política ganha, então, maior expressão, ao passo em que também afeta diretamente o método de produção das obras. Por vezes, isso se dá pela incorporação de imagens de violência explícita, como estratégia de denúncia pelo choque. Em outros casos, a repressão interfere e interdita os meios pelos quais os artistas expõem e colocam em circulação suas obras e estes passam a buscar alternativas inspiradas nas táticas guerrilheiras. Maria Angelica Melendi (2017) escreve que a arte é um caminho possível para a interiorização e elaboração dos conflitos em um contexto que a autora denomina como uma “era de catástrofes”. Isso ocorre na medida em que as obras de arte podem intervir nas percepções e experiências contribuindo para a significação e o trabalho com essas histórias.

A questão da violência política marca também a produção artística latino-americana na transição das ditaduras para os processos de democratização, ou nos percursos de construção de paz em contextos de conflitos armados e guerra civil. A diferença é

que nesse momento a arte dá grande ênfase ao tema da memória, seja no sentido de denúncia, de luta por justiça, de homenagem às vítimas ou traçando paralelos com as continuidades da violência nesses países após a transição democrática, em um tom de questionamento ao que de fato significaram essas transições. Com a chegada do fim do século, os artistas que incorporaram em suas práticas artísticas os debates sobre memória recorreram aos testemunhos, se utilizaram de arquivos, documentos e vestígios materiais como matéria prima para a realização de suas obras. Se nas décadas de 1960 e 1970 era amplamente difundida a ideia de que a função social da arte seria realizada quebrando a postura de passividade do espectador, Melendi (2017) identifica que, com a ascensão do neoliberalismo, essa confiança na eficácia da arte em produzir transformações imediatas na sociedade diminui. Por outro lado, é nesse período também que a arte cada vez mais demonstra ser um suporte adequado para contribuir com a construção de memórias. Em relação à história, a autora também vê nessa produção centrada no tema da memória uma possibilidade de contribuição:

A arte contemporânea tem demonstrado possuir uma potência de elaborar imagens que logram uma certa intermitência temporal, pois, fugindo dos discursos formal e meta-artístico, se debruça, muitas vezes, sobre assuntos escamoteados pela narrativa histórica, tanto do passado recente quanto do distante (MELENDI, 2017, p. 16).

A proposta da autora de pensar a produção contemporânea de arte latino-americana a partir do eixo da memória e do testemunho se coloca como alternativa às leituras mais formalistas, que priorizam os gêneros e os diversos suportes como forma de categorizar essa produção.

Isso não quer dizer que as linguagens estéticas predominantes entre as décadas de 1950 e 1970 tenham desaparecido. As temáticas e as estratégias estéticas para abordar a questão da violência política não cedem espaço às seguintes de forma mecânica. São diversas questões que contribuem para as diferentes compreensões sobre a relação entre arte e política, como as funções e implicações sociais que uma obra de arte pode ter, como se dá a relação com o público e quais são os espaços mais adequados para exposição e realização da arte. Além disso, o contexto social dos artistas, assim como as transformações dos regimes políticos ou dos conflitos armados, são elementos que trazem novas questões continuamente para essa produção. Essas diferenças não se apresentam de forma compartimentada em blocos temporais, pois não são predominantes de forma a apagar expressões diferentes.

Para compreender como o tema da violência política aparece no trabalho de Doris Salcedo, é pertinente apresentar um breve panorama da arte colombiana, partindo da

produção artística do período de *La Violencia*, prelúdio do conflito armado que até hoje atinge o país,²⁴ passando pelas diferentes fases do conflito armado atual, até o contexto contemporâneo em que a obra de Salcedo se insere. De acordo com a socióloga Tania Bohórquez (2010), é possível caracterizar grande parte da produção de arte colombiana da segunda metade do século XX em diante a partir da ideia de que um passado comum violento, ainda que trabalhado no presente de diferentes maneiras, constitui uma memória que atravessa todo o campo artístico. A historiadora Luisa Ortegón (2013) observa que a história de violência política na Colômbia é uma história sobretudo do corpo, pois é nele que recai uma memória traumática e conflituosa. Desta forma, escreve a autora, as e os artistas que trabalham com o tema formulam, ainda que por caminhos distintos, uma pergunta sobre o corpo, seja pela exposição da carne dilacerada ou pela marcação de sua ausência e perda.

Em muitos casos, a bibliografia consultada opta pela divisão da produção colombiana sobre o tema da violência do conflito armado em períodos ou em termos de transformações geracionais. Esse é o caso da historiadora da arte María Margarita Malagón-Kurka (2008), que demarcou um contraste entre duas fases distintas: um grupo que produzia durante o período de *La Violencia* dos anos 1940 e 1950 (que também reverbera nas formas de produzir dos anos 1960) e outro grupo que ganhou proeminência no período do conflito complexificado pela ascensão das guerrilhas, do narcotráfico e do paramilitarismo, entre as décadas de 1970 e 1990 (MALAGÓN-KURKA, 2008). Para diferenciar essas obras, a autora utiliza conceitos da teoria e da história da arte que serão mencionados mais adiante. Contudo, é importante observar que há artistas importantes em ambos períodos que tratam do tema da violência sem recorrer a uma ou outra das abordagens apresentadas por Malagón-Kurka. Em um sentido semelhante, o historiador da arte e curador Álvaro Medina, na organização da exposição “*Arte y Violencia en Colombia desde 1948*” (realizada no *Museo de Arte Moderno de Bogotá* em 1999), agrupou os artistas em três períodos: *Arte y violencia bipartidista*, *La violencia revolucionaria* e *Violencia narcotizada*.

Retomando a questão das polarizações entre o que seria ou não uma arte política, o historiador da arte Julián Sánchez González (2018), ao analisar o papel do *Museo de Arte Moderno de Bogotá* no debate sobre arte e política, apresenta de que forma a exposição *Arte y Política*, realizada na instituição em 1974, impulsionou a formação

²⁴ Sobre *La Violencia*, ver nota 1.

de uma crítica sobre o debate. O autor cita um dos curadores, Darío Ruiz Gómez,²⁵ que demarca a problemática dessas polarizações no debate:

A denominação de uma mostra sob o rótulo “Arte e política” contorna ao menos esse falso terreno de presumidas definições plásticas, tão prejudicial e equívoco ao tratar de estabelecer dicotomias insustentáveis entre o que, por um lado se chamaria arte pura, e uma arte comprometida por outro. Polarização que a um nível teórico vem conduzindo a uma espécie de guerra sem quartel, a incontáveis despropósitos, onde a objetividade crítica é marcada por sua ausência (GÓMEZ, 1974 apud GONZÁLEZ, J., 2018, tradução nossa).²⁶

González demarca que, a despeito da intenção expressa no texto de não recair em um tratamento artificial do tema, a mostra ainda era circunscrita a uma ideia de política que se resumia à política nacional e aos temas da violência bipartidarista e do conflito armado. Ainda que o objeto deste livro também faça parte desse recorte, é importante não cair no equívoco de compreender a produção de arte política colombiana apenas a partir desse viés. Outras formas de pensar o político (e também as violências que atravessam a sociedade) nem sempre se restringem a esses temas, mas perpassam os mais inúmeros contextos, bem como as questões de classe, gênero e étnico-raciais.

1.2.1 Arte colombiana entre memória, história e violência

Os usos das imagens em contextos de violência política podem ser variados, sobretudo daquelas que remetem diretamente às violências cometidas. Em alguns casos o ocultamento e a omissão são as estratégias privilegiadas, mas em outros as imagens podem ser colocadas em intensa circulação objetivando efeitos diversos.

A gravura da América Latina no século XIX, que até então cumpria um papel essencialmente religioso, começou a tratar criticamente a realidade política e social da região e o tema da violência política também começou a ser explorado. Como exemplo, é possível mencionar a obra do mexicano José Guadalupe Posada, que retratou a execução de Jesus Bruni Martinez e, décadas mais tarde, no século XX, fez inúmeras

²⁵ Dada a impossibilidade de consultar diretamente o catálogo, a citação se dá por meio do trecho apresentado por González, J. Segue a referência do original: GÓMEZ, Darío Gomez. Arte y política (catálogo de exposición). Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1974.

²⁶ “La denominación de una muestra bajo el rótulo ‘Arte y política’ soslaya al menos ese falso terreno de presuntas definiciones plásticas, tan perjudicial y equívoco al tratar de establecer dicotomías insostenibles entre lo que, por un lado se llamaría arte puro, y un arte comprometido por el otro. Polarización que a un nivel teórico ha conducido a una especie de guerra sin cuartel, a un sinnúmero de despropósitos, donde la objetividad crítica ha brillado por su ausencia”.

gravuras sobre a Revolução Mexicana. Na Colômbia do início da década de 1950, o gravurista Luis Ángel Rengifo, muito influenciado pela gravura mexicana, se tornou conhecido por explorar a gravura enquanto linguagem, e não como mero auxiliar no trabalho dos pintores (o que era até então a forma mais generalizada de utilizar a técnica no país) (PINI, 1986). Rengifo realizou em 1964 a série de gravuras denominada *Violencia*, composta por 13 gravuras sobre os horrores da violência, representados entremeados a criaturas monstruosas e grotescas.²⁷ O tema tornou-se central para outros gravadores depois de Rengifo: Augusto Rendón, Umberto Giangrandi e Pedro Alcántara são alguns exemplos.

O período de *La Violencia* corresponde à intensificação de uma prática que remonta ao século XIX na Colômbia: o uso da força e da violência por parte dos partidos políticos em suas disputas pelo poder. Essa disputa entre conservadores e liberais ganhou grande proporção após o assassinato do candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán, em 9 de abril de 1948. Nesse período, grupos como a polícia *chulavita* e os assassinos mercenários *Los pájaros* do lado do governo conservador e, do outro, as guerrilhas liberais e as autodefesas camponesas ligadas ao *Partido Comunista de Colombia* se enfrentaram em uma guerra sangrenta (CNMH, 2013). A intensa onda de violência que atingiu os movimentos do campo, operários e populares se espalhou principalmente nas áreas rurais por meio de práticas macabras de assassinatos seguidos pela exposição de corpos dilacerados e esquartejados nos povoados, como um método de demarcação de um espaço de poder e domínio territorial com forte teor imagético. As denominações e narrativas detalhadamente descritivas marcaram por gerações o imaginário das populações submetidas ao conflito, mesmo as que não foram testemunhas diretas.²⁸ Contudo, se nos territórios em conflito havia intensa disseminação do terror imagético da violência, a recepção dessas imagens não foi partilhada de maneira igualitária pelos diversos setores sociais. Além disso, a acumulação dos efeitos do terror não encontrava um espaço público adequado para a reflexão sobre o assunto.²⁹

²⁷ A mescla de criaturas monstruosas e grotescas com a realidade era recorrente nas gravuras anônimas do período da Revolução Francesa e aparece também na série de gravuras *Los Caprichos* de Goya. Sobre estas últimas, Charles Baudelaire caracterizou como a criação de uma “monstruosa verossimilhança”, em que essas criaturas não aparecem como o avesso do nosso mundo, mas, ao contrário, estão “penetradas de humanidade”. BAUDELAIRE, Charles. Alguns caricaturistas estrangeiros. in: *Escritos sobre a arte*. São Paulo: Hedra, 2010, p. 67.

²⁸ Esse tema será retomado mais adiante neste capítulo, pois também tem impacto nas memórias elaboradas pelas gerações seguintes.

²⁹ María Victoria Uribe realizou um estudo a partir dos testemunhos de mulheres que viveram o período de *La Violencia*, contrastando os relatos daquelas provenientes das classes altas com as de origem camponesa. URIBE, María Victoria. *Hilando fino: voces femininas en La Violencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2015.

A série de Rengifo sobre a violência, assim como a produção de outros artistas que serão mencionados adiante, pode ter sido influenciada pelo impacto da publicação em 1962 do primeiro tomo do livro *La Violencia en Colombia – Estudio de un proceso social*, escrito pelo padre Germán Guzmán Campos, o sociólogo Orlando Fals Borda e o advogado Eduardo Umaña Luna.

A obra consistia em uma análise histórica, geográfica e sociológica da violência, acompanhada por fotografias de violência explícita, coletadas a partir do trabalho de Guzmán na *Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el Territorio Nacional*, criada em 1958 pela Junta Militar que governou o país após a queda do general Gustavo Rojas Pinilla e finalizada durante o governo do presidente Alberto Lleras Camargo. A comissão, que ficou conhecida como *La Investigadora*, tinha como objetivo investigar as causas e consequências da violência na Colômbia, sobretudo do período de *La Violencia*, e também de negociar com os grupos armados:

Durante oito meses seus membros viajaram por quase todo o país para recolher evidências e reunir materiais, conta-se que realizaram 20.000 entrevistas pessoais e firmaram cinquenta e dois pactos de paz. Não houve um informe oficial da comissão; o que se fez foi apresentar informes verbais a Lleras Camargo quando já era presidente da República. O livro *La Violencia en Colombia*, de grandes repercussões no âmbito da política nacional, teve como uma de suas fontes grande parte do material que a comissão acumulou, e contou também com a participação do sacerdote Camilo Torres Restrepo, professor da Faculdade de Sociologia, anos depois dirigente e fundador da *Frente Unido del Pueblo* e integrante do ELN, quando a perseguição oficial o levou às armas (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa).³⁰

Se o livro causou grandes repercussões, como descreve Villamizar, as fotografias contidas nele participaram desse processo. Ainda que a produção de imagens artísticas retratando a violência política possa ser identificada na arte ocidental há alguns séculos, a difusão das imagens técnicas trouxe particularidades importantes. Marie-José Mondzain (2016) destaca que, sobretudo após a intensificação das imagens cinematográficas de violência após o Holocausto, os antigos debates sobre a ética e a

³⁰ “Durante ocho meses sus miembros viajaron por casi todo el país para recoger evidencias y reunir materiales; se cuenta que sostuvieron 20.000 entrevistas personales y firmaron cincuenta y dos pactos de paz. No hubo un informe oficial de la comisión; lo que sí hizo fue presentar informes verbales a Lleras Camargo cuando ya era presidente de la República. El libro *La Violencia en Colombia*, de grandes repercusiones en el ámbito de la política nacional, tuvo como una de sus fuentes gran parte del material que acopió la comisión, y contó también con la participación del sacerdote Camilo Torres Restrepo, profesor de la Facultad de Sociología, años después dirigente y fundador del Frente Unido del Pueblo e integrante del ELN, cuando la persecución oficial lo llevó a las armas”.

política do que é ou não figurável foram reposicionados. Essa exibição e difusão ilimitada de imagens da violência se configura na atualidade em uma verdadeira “guerra das imagens” (MONDZAIN, 2016).

A autora interroga sobre a possível função das imagens que informam e formam as fontes críticas, no esforço de elaboração de uma resposta política aos desafios contemporâneos. O ponto de vista da autora é de que as imagens da arte podem exercer um papel ao reestabelecer um horizonte imaginário, construindo o olhar e o aprendizado sobre como falar do que é visto (MONDZAIN, 2016). De forma semelhante, a historiadora da arte Carolina Ariza identifica que, diante da intensa proliferação de imagens de violência na Colômbia, os artistas se engajaram na realização de “imagens regeneradoras”, mesmo quando se expressam por meio de uma estética da violência (ARIZA, 2018, p. 132).

Por vezes, a produção de imagens violentas para falar da violência pode partir de um desejo de que a exposição dos horrores (sobretudo para aqueles que não sofreram diretamente) pode ser uma forma de sensibilização pelo choque, criando uma repulsa que se converteria no combate à violência. Na Colômbia, por exemplo, ocorreu em 1958 uma exposição na *Sociedad Económica de Amigos del País* cujo tema central foi a violência e na década de 1970, os festivais de arte, como o *Festival de Arte de Vanguardia de Cali* de 1971, foram espaços utilizados pelos artistas para expor a crítica à violência, visando levar ao público urbano o tema de uma violência predominantemente rural. Durante todo o conflito, essa diferença entre os espaços urbanos e rurais seria uma característica importante: “o conflito armado colombiano foi em grande parte de sua trajetória um conflito armado de mortos camponeses anônimos ou de tragédias rurais” (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).³¹ Dado um certo distanciamento desses mesmos artistas da realidade rural, a pergunta sobre as origens políticas e sociais do conflito poucas vezes aparece demarcada nas obras. Uma exceção importante era a pintora Débora Arango, que buscava identificar os atores envolvidos de forma mais explícita, evitando, desta forma, recair em uma leitura demasiado generalista do conflito.

A ideia de que a exposição das imagens de violência levaria a uma repulsa por parte dos espectadores, necessariamente convertida em combate, é explorada por Susan Sontag no livro *Diante da dor dos outros* (2003). Tomando como ponto de partida o ensaio *Três Guinéus* de Virginia Woolf (1938), Sontag escreve sobre a ilusão de consenso que pode-se depreender das imagens de violência. Woolf, no referido ensaio,

³¹ “El conflicto armado colombiano ha sido en gran parte de su trayectoria un conflicto armado de muertos anónimos campesinos o de tragedias rurales”.

questiona as raízes da guerra e apresenta a seu interlocutor imagens de violência, pressupondo uma reação comum e invocando uma hipotética experiência partilhada. Segundo Sontag, a escritora se ancora em uma ilusão de consenso ao utilizar as imagens como modalidade retórica. Ao fazer isso, não questiona o “nós” que fundamentaria esse consenso que, defende Sontag, deve sempre estar em questão quando estamos diante da dor dos outros. Essa premissa assumida por Woolf, continua a autora, vem na esteira da crença de que da apresentação explícita de um horror se desdobraria na repulsa das pessoas pela guerra. A autora contudo se questiona: por que essas imagens levariam à conclusão de que a guerra deve acabar? Não poderiam ser utilizadas para defender uma luta justa? (SONTAG, 2003). Nesse mesmo sentido, Sánchez (2021) escreve que, ainda que o conflito chegasse a romper a indiferença nas cidades, isso não significaria um apoio militante para a paz. Essa avaliação pode ser reforçada pela observação de que as disputas pela construção negociada da paz sofreu intensa resistência dos setores de elite nas décadas seguintes, mesmo quando o horror da violência já havia atingido as cidades.

De toda forma, os artistas colombianos que representavam a violência entre os anos 1940 e 1960 apostavam em uma estética expressiva e intensa. Durante esses anos, eram utilizados sobretudo os suportes considerados mais tradicionais da arte, como a pintura, a escultura e a gravura. Um dos episódios mais abordados foi o ocorrido logo após o assassinato de Jorge Gaitán: a onda de protestos nas ruas de Bogotá, conhecida como *El Bogotazo*. “Depois do assassinato de Gaitán, o país sucumbiu frente a uma horrível noite de mortos por todos os lados. A violência entre os seguidores de ambos partidos se instaurou na vida pública”, escreveu Dario Villamizar (2017, tradução nossa).³² Inúmeros artistas retrataram a situação nas ruas da cidade, como na pintura *9 de abril* de Alipio Jaramillo, *El Tranvía Incendiado* de Enrique Grau, *Masacre del 9 de abril* de Débora Arango e *Masacre 10 de abril* de Alejandro Obregón. Todas foram realizadas em 1948 e, com exceção de Arango, os demais pintores foram testemunhas oculares dos acontecimentos nas ruas de Bogotá.

Em relação ao trabalho de Arango, a circulação das imagens fotográficas e as descrições dos acontecimentos podem ter sido importantes para a elaboração de suas pinturas sobre *El Bogotazo*. O historiador Sven Schuster (2011) escreve que ela relata ter tomado conhecimento da descrição dos acontecimentos de 9 de abril por meio da rádio. O autor também aponta que os rostos distorcidos e a imagem do povo nas ruas corresponde às fotografias e filmagens do acontecimento que circularam na época,

³² “Después del asesinato de Gaitán, el país sucumbió frente a una horrible noche de muertos por doquier. La violencia entre los seguidores de ambos partidos se instauró en la vida pública”.

inclusive a fotografia do corpo de Gaitán chegando morto ao hospital.

Apesar de Débora Arango não ter testemunhado diretamente os acontecimentos que marcaram *El Bogotazo*, ela foi uma pintora que realizou várias obras sobre a violência da época. Segundo Schuster (2011), devido às críticas que a pintora fazia às classes dirigentes e à igreja e pelo fato de que seus trabalhos continham elementos críticos à violência de gênero, a artista foi desqualificada e rechaçada pelas academias de arte da época. Um diferencial da obra de Arango é a reflexão sobre as causas mais profundas do conflito, pois é um dos poucos casos em que atores sociais são claramente identificados nas pinturas. Arango foi aluna do muralista Pedro Nel Gómez, mas, ainda que tenha projetado um mural não realizado a partir da pintura *Masacre del 9 de abril*, preferiu aderir a uma estética mais aproximada ao expressionismo, afastando-se do realismo socialista e de uma arte mais explicitamente pedagógica (SCHUSTER, 2011).

Além do tema do 9 de abril, Arango realizou sobre o período pinturas como *El tren de la muerte*, *La justicia*, *La Republica*, *La danza* e *El cementerio de la chusma*, esta última durante os sangrentos anos da presidência de Laureano Gómez. Nesta pintura, Arango apresenta referências aos “*chulavitas*” e “*pájaros*” conservadores, por meio dos urubus no cemitério. Em *La salida de Laureano*, de 1953, Arango pintou a queda de Laureano Gómez em razão do golpe militar que levou o general Gustavo Rojas Pinilla ao poder em 1953. O general deu um golpe de Estado sob a justificativa de controlar a desenfreada violência entre conservadores e liberais.

Se nessa pintura Arango colocou Pinilla como o agente que expulsa Gómez do poder (conduzido para fora da pintura pela figura da morte), anos depois, em 1957, Arango criticou também a figura do general em *Huelga de estudiantes*. A referência foi um episódio em 1954, quando um grupo de estudantes realizou uma marcha em homenagem aos 25 anos do assassinato de um estudante. A resposta repressiva do governo à mobilização estudantil (no dia e na marcha do dia seguinte) deixou mortos e vários feridos.

O governo de Pinilla, que havia justificado seu golpe para pacificar o país, foi também repressivo e violento. Também em 1957, ano que corresponde à queda de Pinilla, Arango pintou *Rojas Pinilla*, *Melgar* e *Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas*. A artista chegou a produzir obras que questionavam o acordo político que se sucedeu a *La Violencia*, a Frente Nacional,³³ mas a partir dos anos 1960 afastou sua produção dos temas políticos.

³³ Dos 192 meses de duração da Frente Nacional, 126 foram sob estado de sítio (VILLAMIZAR, 2017).

O estilo que muitos artistas exploraram para trabalhar o tema da violência foi o neofigurativismo, teorizado na década de 1950 por historiadores da arte como Marta Traba, Aldo Pellegrini e Peter Selz (MALAGÓN-KURKA, 2008). Esse estilo consistia no retorno da arte figurativa, carregada de elementos expressionistas, após a predominância da abstração nas décadas anteriores. Ainda que o artista de maior destaque caracterizado como expoente do estilo seja o irlandês Francis Bacon (que participou da Bienal de São Paulo de 1959), é importante destacar que o estilo teve forte projeção na América Latina, principalmente no México, na Argentina e na Venezuela. A estética do neofigurativismo era marcada pela expressividade dos corpos figurados, muitas vezes mutilados e destorcidos, evocando a dor e o sofrimento. Nos artistas colombianos que trabalharam com o estilo, há a projeção de uma “dimensão humana irracional e monstruosa que buscaram fazer visível usando uma linguagem visual agressiva não muito distante das fotografias publicadas em *La Violencia en Colombia*” (MALAGÓN-KURKA, 2008, p. 24, tradução nossa).³⁴

O artista colombiano que se tornou o maior expoente do estilo é Alejandro Obregón, pintor que realizou diversas pinturas com forte marca expressiva sobre o tema da violência. Em 1956 o pintor realizou a obra *El Velorio*, em referência ao assassinato de um dos estudantes acima mencionados por parte do exército durante o governo de Rojas Pinilla. O artista ganhou o prêmio de pintura do Salão Nacional em 1962 com a obra *Violencia*, pintura que foi aclamada pela crítica pela crueza em que abordava o corpo de uma mulher morta, semelhante ao horizonte de uma paisagem. Além dele, é possível mencionar os artistas Carlos Granada, Norman Mejía e Pedro Alcántara.

A escolha por abordar a violência política na Colômbia por meio de pinturas figurativas não se restringiu às décadas entre 1940 e 1960. Coexistindo com abordagens artísticas bastante diversas, a pintura figurativa continua até o tempo presente explorando o tema. Um artista de grande projeção internacional que realizou entre 1999 e 2004 uma série de pinturas sobre o conflito armado foi Fernando Botero. A série, *El dolor de Colombia*, composta por 23 pinturas e 27 desenhos, retratou diversos momentos do conflito, com ênfase sobretudo no impacto da violência na população civil.

Os artistas acima mencionados buscaram um caminho de representação figurativa para expressar a violência nos corpos daqueles sofreram com o conflito armado. Entretanto, esta não é a única via explorada na arte colombiana para abordar o tema. No início dos anos 1980, quando o conflito estava configurado de forma diferente da vio-

³⁴ “Una dimensión humana irracional y monstruosa que buscaron hacer visible usando un lenguaje visual agresivo no muy distante de las fotografías publicadas en *La Violencia en Colombia*”.

lência bipartidarista e os atores armados eram múltiplos (inúmeras guerrilhas, grupos paramilitares, narcotráfico e as forças de segurança estatais), Rosenberg Sandoval, artista nascido em Cartago (Valle del Cauca) em 1959, abordou a questão por meio de performances intensas e radicais. Em seu trabalho, o corpo não é apenas representado, mas de fato apresentado, de modo a intensificar ainda mais os problemas colocados sobre como abordar a violência na arte.

O artista realizou diversas performances e instalações, utilizando materiais como sangue humano (em *12 de marzo de 1982*), pedaços de corpos (em *Síntoma*, de 1984) e cabelo (em *Acciones Individuales*, de 1983), por vezes roubados de necrotérios, tal qual afirmou o próprio artista (SANDOVAL, 2013). O artista não conseguiu a permissão para realização de alguns de seus projetos, como, por exemplo, o projeto em que solicitou arrastar o corpo de um preso político pela *Plaza de Bolívar* em Bogotá. Em 1999, Sandoval realizou a performance *Mugre*, durante a qual carregou um morador de rua para a galeria e usou seu corpo para desenhar. Sandoval explora o caminho de expor a violência por meio de uma estética muitas vezes abjeta. Sobre essa estratégia na arte, Melendi escreve:

O abjeto aponta para a fragilidade de nossos limites corporais, para a precariedade da distinção espacial entre dentro e fora [...] A arte abjeta parece não poder evitar o uso instrumental e, portanto, moralista do abjeto. Assim, haveria duas possíveis direções: a primeira é a de se identificar com o abjeto e se aproximar dele de alguma maneira, para dar testemunho da ferida, do trauma. A outra é representar a condição da abjeção para provocar sua operação, para capturar a abjeção no ato, fazê-la reflexiva, ainda que repulsiva por direito próprio (MELENDI, 2017, p. 111-112).

Em entrevista a Hans-Michael Herzog, Rosenberg Sandoval explica que decidiu se tornar artista pelo dilema que via colocado diante de si, como uma urgência de seu tempo, pois ele acreditava que devido à sua classe social (o artista é de família camponesa), só poderia se tornar guerrilheiro, delinquente ou artista (SANDOVAL, 2013). Ainda que sua produção tenha as particularidades acima mencionadas, Sandoval identifica um fio condutor na produção de arte contemporânea colombiana, o fato de serem historicamente referenciadas:

O fio de coerência da arte colombiana atual é o referente histórico, sem ser historicista. Grande parte das obras de arte contemporânea está sendo reelaborada a partir da história e recapitulada em nosso contexto. Com isso se cria um tipo de poética muito importante. A arte transpira o lugar onde se elabora – isso acontece com os bons

exemplos da arte contemporânea colombiana (SANDOVAL, 2013, p. 203).

A linguagem da violência é introduzida nas obras não apenas como representação, mas como método de elaboração das obras. Em relação ao trabalho de Sandoval, observamos que a caracterização feita pela historiadora Luisa Ortegón (2013), mencionada anteriormente, de que a história de violência política na Colômbia faz com que a produção artística do país se interrogue constantemente sobre o corpo, é valiosa para a compreensão dessas obras que exploram o tema da violência por meio da apresentação de seus horrores. “O corpo violentado é um espaço de memória em disputa”, escreve Ortegón. As imagens produzidas sobre a violência também tomam parte nessa disputa:

Neste sentido, historicamente, as expressões artísticas na Colômbia que enfrentaram essa condição controvertem o risco de simplificar a violência como um processo monolítico, fazem reverberar a polifonia das vozes espectrais que tentam construir relatos-outras sobre um processo em que às vezes se crê tudo estar dito (ORTEGÓN, 2013, p. 235, tradução nossa).³⁵

A autora argumenta que as obras de arte que (re)elaboram as imagens violentas precisam ser valorizadas como fontes primárias para os estudos da história da violência (ORTEGÓN, 2013).

A incorporação de uma linguagem e de métodos radicais, como resposta a contextos de violência extrema, também foi um caminho explorado por outros artistas, através de táticas e estratégias inspiradas na prática militante e guerrilheira. Na Colômbia, desde meados da década de 1960 as formas da violência política vinham se transformando, sobretudo pela nova etapa do conflito armado. A ascensão e expansão dos grupos insurgentes, sobretudo das guerrilhas *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC), *Ejército de Liberación Nacional* (ELN) e o *Ejército Popular de Liberación* (EPL), inseriu o conflito armado em um contexto mais amplo de disputas políticas internacionais, o que foi acompanhado pelo surgimento, nas décadas seguintes, dos grandes cartéis de narcotráfico e dos grupos paramilitares. A multiplicidade de atores armados marcava grandes diferenças em relação ao período anterior de violência bipartidarista. Sobre essa transformação dos atores armados, o informe *iBasta Ya!* (CNMH, 2013) caracteriza:

³⁵ “El cuerpo violentado es un espacio de memoria en disputa. En ese sentido, históricamente, las expresiones artísticas en Colombia se han enfrentado a esta condición controvierten el riesgo de simplificar la violencia como un proceso monolítico, hacen reverberar la polifonía de las voces espectrales que intentan construir unos relatos-outras sobre un proceso en el que a veces se cree, todo está dicho”.

O período de mutação dos grupos armados e irrupção das guerrilhas em confronto aberto com o regime bipartidarista reflete a combinação de múltiplos fatores: os resíduos da violência dos anos cinquenta, as tentativas do Exército Nacional de recuperar militarmente o território; a limitada capacidade da Frente Nacional para inserir grupos organizados à margem do bipartidarismo; e a dificuldade para desvertebrar as relações que os *gamonales* e poderes locais haviam mantido com os grupos armados próximos a seus partidos. Neste contexto, os grupos organizados à margem dos partidos e algumas de suas facções dissidentes tenderam a perceber a Frente Nacional como um regime político excludente. O fechamento de oportunidades legais que este parecia exibir se converteu, por muito tempo, em justificativa suficiente para optar pela luta armada (CNMH, 2013, p. 117, tradução nossa).³⁶

Segundo Malagón-Kurka (2008), no início da década de 1970, as alterações na percepção social do conflito influenciaram os rumos dos debates estéticos do período, que também acompanhavam as discussões do campo artístico internacional. Assim como aconteceu em outros países latino-americanos, nos quais muitos artistas se identificavam com as posições políticas das mais diversas organizações, alguns artistas colombianos também se alinharam em termos ideológicos com as organizações de esquerda. A militância política contaminou a forma das produções artísticas e seus conteúdos, de maneira a engajá-los explicitamente em programas políticos específicos. O debate sobre o papel político das artes em um contexto revolucionário e os empréstimos e apropriações que a arte poderia fazer do léxico da política revolucionária também teve seu espaço no país. Artistas como Diego Arango, Nirma Zárate e Clemencia Lucena adotaram um estilo menos simbólico e mais literal e didático em suas obras, em consonância com a ideia de uma arte engajada e pedagógica (MALAGÓN-KURKA, 2008).

A criação do *Taller 4 Rojo*, fundado por Diego Arango, Nirma Zárate, Carlos Granada, Umberto Giangrandi, Jorge Mora e Fabio Rodríguez Amaya cumpria também um papel de propaganda. O grupo trabalhava sobretudo com arte gráfica, como a serigrafia e fotoserigrafia, e apoiava as lutas de sindicatos e movimentos camponeses e indígenas. Também realizava críticas à política imperialista norte-americana, como é

³⁶ “El periodo de mutación de los grupos armados e irrupción de las guerrillas en confrontación abierta con el régimen bipartidista refleja la combinación de múltiples factores: los rezagos de la violencia de los años cincuenta; los intentos del Ejército Nacional por recuperar militarmente el territorio; la limitada capacidad del Frente Nacional para insertar grupos organizados al margen del bipartidismo; y la dificultad para desvertebrar las relaciones que los gamonales y poderes locales habían mantenido con los grupos armados cercanos a sus partidos. En este contexto, los grupos organizados al margen de los partidos y algunas de sus facciones disidentes tendieron a percibir el Frente Nacional como un régimen político excluyente. El cierre de oportunidades legales que este parecía exhibir se convirtió, para mucho, en justificación suficiente para optar por la lucha armada”.

exemplo a série *Agresión del imperialismo a los pueblos*, realizada em 1971-72 por Arango e Zárate.

A arte de Doris Salcedo, ainda que tenha diferenças importantes em relação a essas estratégias, também estabelece interfaces com a forma de proceder e com a linguagem de movimentos políticos, não de partidos ou guerrilhas, mas sobretudo dos movimentos sociais do contexto de reivindicação de justiça e memória. Os trabalhos sobre as memórias relacionadas a contextos de violência política cresceram em diversas áreas das ciências humanas no final do século XX. Também as artes formularam, a partir desse tema, novas questões e objetos. Nesse sentido, muitos artistas promovem reflexões sobre o arquivo, o testemunho, os vestígios e os lugares de memória, tendo participado diretamente ou não dos contextos a que se referem. Martha Herrera (2013), analisando a relação entre narrativa testemunhal, subjetividade e políticas de memória, observa que a transmissão, preservação e reelaboração das memórias de casos de violência política têm impactos na configuração de ideários sociais e novas subjetividades, relações nas quais joga um papel importante os laços geracionais. Ainda que a memória desses contextos seja trabalhada por inúmeros artistas do período até os dias atuais, como processo e metodologia de criação artística, nem todos que trabalham com o tema vivenciaram diretamente as violências em questão.

O tema se torna tão recorrente para a produção artística do período que a artista e pesquisadora colombiana Carolina Ariza (2018) propõe analisar a obra desses artistas que trabalham com o tema da história e memória a partir da caracterização de “artistas historiadores”:

O artista historiador, porque ele produz obras neste contexto, viria a participar dessa desconstrução dos mitos históricos, trazendo a partir de suas intuições uma nova temporalidade mais maleável permitindo à história fazer idas e vindas, concedendo às imagens um espaço geográfico variável e não uma justaposição cronológica de momentos isolados. Ele se afastaria assim dos discursos oficiais e daria a prioridade aos murmúrios das pequenas histórias emudecidas após as passagens do horror (ARIZA, 2018, p. 136, tradução nossa).³⁷

Ainda que seja necessário questionar tanto a caracterização que a autora faz da história (que, sem dúvidas, há tempos também estava aberta a complexidade tempo-

³⁷ “L’artiste historien, parce qu’il produit des œuvres dans ce contexte, viendrait participer à cette déconstruction des mythes historiques, en apportant à partir de ses intuitions une nouvelle temporalité plus malléable permettant à l’histoire de faire des allers et venues, tout en accordant aux images un espace géographique variable et non pas une juxtaposition chronologique de moments isolés. Il s’éloignerait ainsi des discours officiels et donnerait la priorité aux murmures des petites histoires des habitants restés muets après les passages de l’horreur”.

ral e também aos temas referidos pela autora), quanto a possibilidade de chamar esses artistas de historiadores, é válida a observação de como essa categoria proposta pela autora nos permite entrever que, para os artistas do fim do século, o tema da memória e da história ganha muita centralidade, de forma que eles se posicionam ativamente em um campo de disputas e construções narrativas sobre o passado.

A historiadora da arte Anna Maria Guasch, no livro *Arte y Archivo (1920-2010) - genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) analisa as práticas artísticas que perpassaram o século XX e chegaram ao início do XXI colocando a reflexão sobre o passado (a história, a memória) a partir da questão dos arquivos. A autora propõe pensar que a atenção dada a esses temas não foi exclusiva do fim do século XX, mas esteve presente também nas primeiras décadas. O argumento de Guasch é que, diante das leituras mais tradicionais que tendem a identificar dois grandes paradigmas na arte das primeiras vanguardas (o da ruptura formal e o da reversibilidade do objeto artístico, que poderiam corresponder respectivamente ao “esteticismo” e às “verdadeiras vanguardas” da leitura de Bürger), poderia ser adicionado um terceiro paradigma: o do arquivo, como uma linha de trabalho específica e coerente. Em relação à arte produzida com essa temática a partir dos anos 1960, se formaram grupos de trabalho guiados pela investigação da epistemologia do arquivo (inventários, taxonomias, tipologias) para compreender os processos históricos. Para os artistas que trabalhavam a partir dessas ideias, o arquivo não era visto como um conjunto de regras abstratas e nem como um depósito de informação: é “uma gramática ou um modelo cujas regras se relacionam diretamente com os discursos que ajudam a formular” (GUASCH, 2011, p. 45, tradução nossa).³⁸ Em alguns casos, essa forma de produzir arte se expressa de modo a também conectar o campo da arte com o da política enfatizando as reflexões sobre a memória.

Para delimitar o que entende como arquivo, Guasch recorre a Jacques Derrida e também a Michel Foucault, apresentando a definição de arquivo como a coordenação de elementos em um sistema sincrônico, articulados dentro de uma unidade de configuração predeterminada. A arte produzida a partir desse paradigma tem uma forma particular de articular novas relações de temporalidades entre passado, presente e futuro, marcada pelo papel ativo do presente no momento de dar forma ao passado (GUASCH, 2011). Ainda que a pesquisa da autora observe esse paradigma desde a produção da década de 1920, ela mesma aponta que a leitura que busca assimilar a produção desses artistas com a lógica do arquivo ocorreu a partir da década de 1990,

³⁸ “No es ni un simple conjunto de reglas abstractas ni un depósito de información: más bien es una gramática o un modelo cuyas reglas se relacionan directamente con los discursos que ayudan a formular”.

sobretudo a partir das pesquisas do historiador da arte alemão Benjamin Buchloh. Essa também foi a década da publicação do livro *Mal de Arquivo* de Jacques Derrida (1995), que viria a influenciar as interpretações dos historiadores da arte sobre o assunto.

Quando esses arquivos, memórias, vestígios e testemunhos se referem a um passado violento, surgem, além das questões éticas que se colocam para aqueles que buscam narrar e compreender os acontecimentos, também os problemas estéticos, sobretudo no que diz respeito às possibilidades (ou mesmo ao desejo) de representação. Andreas Huyssen (2014) argumenta que esses desafios tornam mutáveis as formas de mediação e transmissão, fazendo ser necessárias outras formas (outros gêneros e mídias) para a renovação da memória pública. Dependendo do lugar de elaboração desses conteúdos, não apenas a temática muda, mas a forma também é afetada e diferentes recursos devem ser mobilizados. Huyssen também observa outro aspecto importante nessa produção de arte do fim do século sobre a memória de eventos traumáticos e violentos, que é a abordagem transnacional dessas memórias. Doris Salcedo também produz trabalhos relacionados a outras experiências de violência política a nível global, como é o caso de *Neither* (2004), uma experiência visual em referência à prisão de Guantánamo, em Cuba, e *Palimpsesto* (2017), instalação feita no Palácio de Cristal do Museu Reina Sofía em Madrid, com nomes de imigrantes mortos nas tentativas de travessia do Mediterrâneo.

Seligmann-Silva (2008) escreve que foi nesse contexto de expansão dos estudos sobre memória no fim do século XX que também ocorreu uma virada de interesse da historiografia pelas imagens. As reflexões nesses campos de estudo propiciaram a circulação de novos modos de compreensão da memória e seu papel na formação dos sujeitos, bem como colocaram em pauta a preocupação com a história das violências recentes. Francisco Santiago Júnior (2019) aponta que a virada visual decorre da consciência de que as imagens canalizam efeitos no espaço público, como a ansiedade e a perturbação. Nesse processo, há o reconhecimento da imagem como alteridade, que Santiago identifica como o paradigma/tropo dessa virada. A questão das perturbações que as imagens provocam no espaço público é central nesta pesquisa, pois muitas obras de Salcedo geram debates e polêmicas perpassados pelas disputas de memória. Na América Latina, houve uma ênfase recente no uso das imagens no processo de reflexão sobre as memórias de violência política, entrelaçando a “cultura da memória” com a “cultura da imagem” de modo a interrogar os possíveis vínculos entre políticas de memória e políticas de imagem (BLEJMAR; FORTUNY; GARCÍA, 2013).

Em relação às contribuições que a arte pode oferecer na constituição desse campo ampliado sobre a memória e a história, Dominick LaCapra (2001) escreve sobre como os eventos traumáticos colocam problemas complexos para a representação e a compreensão da história, tornando necessária a articulação com formas de compreensão empáticas e sensíveis. LaCapra busca demonstrar como a relação entre a historiografia e a arte é mais complexa que “uma relação de identidade ou uma oposição binária entre ambas” (LACAPRA, 2001, p.15, tradução nossa).³⁹ Em um sentido semelhante, Seligmann-Silva (2008) observa que os relatos testemunhais muitas vezes são perpassados pela imaginação estética, como uma estratégia de resolução das aporias do testemunho. O autor escreve que o direito, por exemplo, tende a não garantir espaço para a fala muitas vezes fragmentada do testemunho do trauma. O autor não crê que a arte ou a literatura resolvam o problema, mas sinaliza que há muito o que aprender com elas, pois elas se abrem para a assistemática, as fraturas e os silêncios dos testemunhos. Nesse sentido, a imaginação pode contribuir com a tessitura da narrativa histórica. Além disso, Seligmann-Silva recorda que a memória sempre foi pensada como um emaranhado de verbalidade e imagens, sendo assim fundamental pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho.

Aleida Assmann (2011) também considera a relevância da produção de arte para as reflexões sobre a memória. A autora escreve que “a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar processos de lembrar e esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 26). A arte, segundo a autora, “tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais” (ASSMANN, 2011, p. 26). Esse processo se dá com uma percepção de que há um “poder subversivo” da lembrança, sobretudo em contextos em que o esquecimento e o apagamento tentam ser impostos (pelos estados, por grupos sociais, etc). Assmann defende que o trabalho da arte mais recente com a memória sucede o esquecimento, em uma tentativa de realizar um “balanço das perdas”:

Os artistas que trabalham sobre a memória, no começo deste novo milênio, encontram-se em uma situação diferente. Eles chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer um ponto de memória entre o agora e o então. Para eles não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios do que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda (ASSMANN, 2011, p. 386).

³⁹ “The interaction or mutually interrogative relation between historiography and art (including fiction) is more complicated than is suggested by either an identity or a binary opposition between the two”.

Em relação à arte latino-americana, Ivonne Pini (2001) escreve que a arte do fim do século XX começou a refletir sobre uma função crítica em outros termos, interrogando sobre a importância da recepção, da função do artista e o valor da historicidade. A memória se transforma em um campo propício para a indagação tanto dos relatos sobre o passado quanto uma forma de refletir sobre o presente. De fato, repensar o passado aqui também pode ser uma forma de pensar a identidade, não mais em um sentido de um todo coerente, mas como espaço do múltiplo e dos projetos coletivos. A importância do tema para um grupo grande de artistas da região pode ser constatada pela realização, entre os meses de maio e junho de 1997, da VI Bienal de La Habana com o tema “*El Individuo y su Memoria*”, trazendo obras que, a partir de diferentes perspectivas, dialogavam com o tema da memória. A exposição foi dividida em duas áreas: *Memória individual, familiar e íntima* e *Memória social, histórica e cultural*. Ao todo participaram 170 artistas de 41 países.

Sem necessariamente abandonar as estratégias estéticas apresentadas anteriormente, que recorriam às imagens explícitas de violência ou que se relacionavam com os métodos e princípios de organizações políticas, os artistas que trabalham com o tema da memória também formulam e percorrem outros caminhos. Na Colômbia, Malagón-Kurka (2008) destaca que os artistas colombianos convivem com um excesso cotidiano de imagens de violência, podendo ser esta uma das razões pelas quais alguns deles evitem uma linguagem muito direta e literal trabalhando com a memória do conflito. A autora identifica na obra de Doris Salcedo, Oscar Muñoz e Beatriz González um trabalho sobre as experiências emocionais e físicas da dor, desaparecimento e perda, ao passo em que abordam as dimensões sociais e antropológicas desses acontecimentos.

Doris Salcedo realizou nos primeiros anos de sua carreira inúmeras obras sobre o tema da violência, algumas referenciando episódios específicos do conflito armado colombiano. *Untitled*, 1989-90, foi um trabalho realizado a partir dos testemunhos da chacina de 20 trabalhadores rurais cometida por paramilitares nas fazendas de *La Negra* e *La Honduras* na região da Antioquia em 1988. A obra apresenta várias camisas brancas dobradas perfuradas por grandes vergalhões de aço. Entre 1991-96, Salcedo realizou *Atrabiliarios*, expondo sapatos de vítimas enterradas em valas comuns. A artista colocou esses objetos em pequenos nichos na parede, cobertos por uma camada translúcida de tecido animal, na forma de pequenos caixões para tais vítimas anônimas. Em 1997, a artista criou os objetos que compõem o trabalho *Unland: The orphan's tunic, Irreversible witness*, e *Audible in the mouth*. A artista trabalhou a

partir dos testemunhos de crianças órfãs que presenciaram o assassinato de seus pais. Desde o evento, uma das garotas entrevistadas usava sempre o mesmo vestido, como um “marco de memória e signo de um trauma” (HUYSSSEN, 2003, p. 116, tradução nossa).⁴⁰ Esta obra é composta de mesas fundidas umas às outras, recobertas por uma fina camada de tecido. O título é uma referência ao poeta judeu romeno Paul Celan. *Plegaria Muda*, de 2008-10, é composta também por mesas, desta vez posicionadas como a superfície de túmulos. O trabalho também é sobre o enterro das vítimas lançadas em valas comuns.

Em *A Flor de Piel*, de 2012, Salcedo faz referência ao sequestro e assassinato da enfermeira María Cristina Cobo Mahecha por grupos paramilitares. Essa obra aborda uma das temáticas recorrentemente exploradas pelos artistas que trabalham com a memória de violência política: o dos desaparecidos. A enfermeira Mahecha foi por anos considerada desaparecida, e até hoje seus restos mortais não foram encontrados. Ela desapareceu no dia 19 de abril de 2004, entre os municípios de San José de Guaviare e Calamar, no departamento de Guaviare. Testemunhas relataram que ela havia sido sequestrada por paramilitares, mas a confissão do crime só veio anos depois, pelo depoimento de um paramilitar do Bloco Centauros, no contexto de desmobilização dos paramilitares. Doris Salcedo descreveu *A Flor de Piel* como uma “mortalha”, uma “oferenda floral” para os desaparecidos (SALCEDO, 2012). A equipe da artista desenvolveu um método para suspender o processo de decomposição de pétalas de rosa, posteriormente costuradas para construir a manta. O estágio de suspensão da passagem da vida para a morte (a interrupção do processo de decomposição) é um caminho poético para pensar o problema da desapareição forçada.

Malagón-Kurka (2008) escreve que foram os eventos da brutal tomada e retomada do Palácio de Justiça em 1985, em pleno centro político de Bogotá (objeto do segundo capítulo deste livro), que proporcionaram para alguns artistas um ponto de virada na produção artística, tal qual declara, por exemplo, a pintora Beatriz González. Sobre esse evento em específico, González pintou as obras *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento I e II* (1987) em referência à frase dita por um membro do governo para o então presidente Belisario Betancur enquanto o acompanhava durante os trágicos acontecimentos. Assim como é característica de suas obras anteriores, a artista seguiu trabalhando com o recurso à ironia e a sutileza, tal qual em *Los papagayos* (1987) e *La pesca milagrosa* (1992).

No caso da série de pintura *Las Delicias* (1997), González retratou o sofrimento de

⁴⁰ “A marker of memory and sign of trauma”.

mães que compareceram a *Plaza de Bolívar* para cobrar justiça após o massacre no quartel de Las Delicias. Em *Auras Anónimas* (2007), González realizou pinturas nos columbários do Cemitério Central de Bogotá, a partir de imagens de uma notícia sobre pessoas carregando cadáveres após um massacre.

A fotografia também é uma linguagem muito utilizada para tratar do tema da memória, seja no sentido de produção de um acervo documental ou a partir do trabalho a partir de um acervo já existente. Os artistas colombianos Oscar Muñoz e Johanna Calle escolheram trabalhar com a fotografia a partir da ideia de desaparecimento e ausência. Calle realizou a série *Pie de fotos* (2012) a partir de uma pesquisa em arquivos da polícia criminal do *Departamento Administrativo de Seguridad* (DAS). Para compor a série, a artista reproduziu apenas as legendas desses arquivos, anexadas a um espaço em branco no local onde deveriam constar as fotografias. Em uma das legendas lemos:

Cadáver de um homem sem identificar, de tez escura, estatura média, complexão espessa, de uns trinta anos de idade. Apresenta cortes profundos na altura da garganta e do nariz. As feridas causaram sua morte. Este crime se atribui aos bandoleiros do Norte de Tolima (tradução nossa).⁴¹

No caso de Oscar Muñoz, o artista apresenta em sua obra uma reflexão sobre o desaparecimento explorando as próprias características da fotografia enquanto suporte. Muñoz trabalha com o jogo entre fixidez e evanescência que se dá como efeito da passagem do tempo em obras como *Narcisos* (1995-2000) e *Biografías* (2002-03). Em entrevista a Hans-Michael Herzog o artista fala sobre a questão da memória em seu país:

Na Colômbia, há o fenômeno da guerra, que é um fenômeno especial em relação à memória. A guerra começou no final dos anos 1940, ou seja, antes de eu nascer a guerra já existia. Não sei se a chamaria de um processo, mas é uma situação que já dura cinquenta anos, que não se resolveu e que vai demorar muito para ser selecionada, como se vivêssemos num eterno presente ou num presente passado. Por isso, não se pode falar da época da violência. Inclusive não se podem determinar os rostos das pessoas mortas.

Há uma coisa muito contaminada e confusa nessa coisa que é a memória (MUÑOZ, 2013, p. 152).

⁴¹ “Cadáver de un hombre sin identificar, de tez oscura, estatura media, complexión gruesa, de unos treinta años de edad. Presenta cortes profundos en la altura de la garganta y la nariz. Las heridas causaron su muerte. Este crimen se atribuye a los bandoleros del Norte de Tolima”.

Em seguida, Muñoz relata não desejar realizar um discurso político com sua obra, mas reagir a um processo que se relaciona com sua vida e seu entorno, uma forma de entender o que ele considera um “mal-estar” generalizado em seu país. O artista também observa o paradoxo dos mortos que não tem rosto justo na época em que o retrato tem mais poder evocador e de culto. Em sua obra *Aliento* (1996-2002) Muñoz imprimiu retratos através de fotossierigrafia com gordura em película sobre discos de aço. As imagens só apareciam quando o espectador se aproximava e com um sopro embaçava a superfície fazendo assim uma “revelação” das imagens. De forma poética, o que permitia dar visibilidade a essas pessoas era um sopro de vida do espectador. O artista definiu essa ação como um confronto entre a vida de um e a vida de outro, pois quando o espectador interrompe sua inalação sobre a superfície, a imagem desaparece e o que ele pode ver na placa de aço é a si mesmo. As fotografias foram retiradas de obituários dos jornais, e não eram exclusivamente de mortos por violência política.

Outra obra que expõe por meio de instalações os efeitos de um país massacrado é *Ambulatorio* (1994), na qual um grande mapa de Cali (cidade onde o artista cresceu) cobria o piso da galeria, recoberto por uma placa de vidro. Quando o público caminhava sobre a obra, o vidro ia aos poucos sendo quebrado, expondo assim uma grande imagem de uma cidade fraturada. Em *Proyecto para un memorial* (2004-5), mais uma vez é o jogo de esvanecimento e retorno de rostos anônimos que está colocado na obra, que consiste na apresentação em vídeo do processo de desenho das feições com água em pedra ao sol. Aos poucos, os traços anteriores se apagam pela evaporação, antes que o artista tenha completado a imagem. Assim, em um exercício de retorno infinito a mão do artista volta para refazer sempre os mesmos traços. María del Rosario Acosta (2015) observa que esses rostos que resistem ao desaparecimento marcam a fragilidade e força de toda intenção de resistência ao esquecimento. A obra é designada como um projeto para um memorial que recria a experiência da perda, escapando, segundo Acosta, à dualidade entre comemoração e esquecimento. A temporalidade aqui é a da interrupção constante da presença.

Acosta, se referindo não apenas a Muñoz, mas também a Salcedo e González, diz que a arte aborda o passado não de forma a pretender se apropriar dele em uma vontade arquivística de acumulação, mas de modo a acompanhá-lo em sua perda. Ao tratar do tema da memória, de certa forma a arte enfrenta o paradoxo da experiência de recordar trazendo ao presente aquilo que não está, não apenas *desde* sua ausência, mas sobretudo *como* ausência, apresentando a experiência da passagem e da perda (ACOSTA, 2015). As estratégias estéticas da arte contemporânea permitem explorar outras questões para além do corpo explícito, como as desapareções, os deslocamen-

tos, a efemeridade, propondo a produção de imagens espectrais (ORTEGÓN, 2013).

Outro aspecto importante que aparece na obra de alguns artistas colombianos é a questão dos vestígios. A obra de Doris Salcedo é marcada pela utilização de materiais e objetos pessoais de forma a apenas evocar a marca da passagem humana. Malagón-Kurka (2008) identifica nessa geração de artistas que começam a trabalhar nos anos 1980 um abandono da representação da figura humana distorcida e desconfigurada e, no lugar, surge a opção por um tratamento do tema pela via da indiferença, evanescência e mesmo ausência (como é o caso da obra de Salcedo). O conceito utilizado por Malagón-Kurka para analisar a obra destes artistas é o de índice (*index*) tal qual apresentado pela crítica e teórica da arte Rosalind Krauss para pensar a obra de alguns artistas contemporâneos. Essa linguagem indéxica, que se consolida sobretudo nos anos 90, faz com que as imagens sejam “receptáculos de evidência”, apresentando os objetos e materiais como vestígios, rastros e indícios que precisam ser interpretados pelo espectador.

Em um caminho semelhante, o brasileiro José Rufino, filho de militantes da época da ditadura, realiza inúmeras obras com a temática da memória. O artista realizou em 2002 a obra *Plasmatio*, após solicitar para parentes de pessoas desaparecidas durante a ditadura militar que enviassem vestígios materiais desses desaparecidos que marcassem a ausência dos entes queridos. Rufino (2019) declara que o trabalho direto com vestígios materiais e documentais dessas desapareições suscitou polêmicas, pois algumas pessoas se posicionaram contra a possibilidade de que esses materiais fossem incorporados e modificados por uma obra de arte. Além de trabalhar com arquivos, o artista utiliza mobiliários, roupas e objetos pessoais para evocar o tema da memória e da presença humana, em uma estética que tem muita proximidade com o trabalho de Salcedo.

Também o artista colombiano Juan Manuel Echavarría desde os anos 1990 trabalha com o tema da violência do conflito armado. Algumas de suas obras foram realizadas em diálogo com vítimas e testemunhas, muitas vezes enfatizando as formas de resistências dessas pessoas diante da violência sofrida. Em *La Maria* (2000), série de fotografias, Echavarría fotografou objetos que pessoas sequestradas pelo ELN em 1999 trouxeram de volta do cativeiro. Esse foi o período de expansão da prática do sequestro pelos inúmeros grupos armados. Os relatos das mulheres ouvidas por Echavarría sobre o porquê de retornarem com esses objetos foram cruciais para a elaboração da obra. Algumas delas relataram colecionar insetos durante o período de cativeiro com a justificativa de que, por vezes, essa tarefa tornou-se uma forma de resistência e mesmo de abertura à comunicação, pois os guerrilheiros traziam novas

espécies para elas e assim era possível alguma forma de interação (ECHAVARRÍA, 2020). Também talhavam pedras com o objetivo de presentear parentes quando estivessem livres, o que marca a esperança destas mulheres de saírem vivas do cativeiro.

Echavarría relata que este trabalho o levou à compreensão de que não se tratava de realizar obras sobre as vítimas, mas sim com as vítimas, pois elas trouxeram esses objetos como forma de recusar o esquecimento sobre o que viveram e, ao permitirem que o artista registrasse por meio de fotografias, abriam a possibilidade de que isso fosse compartilhado com um número maior de pessoas (ECHAVARRÍA, 2020). Esse processo de trânsito de objetos de memórias pessoais para o âmbito do coletivo é semelhante ao narrado por Marita Sturken (2021) sobre os objetos deixados no *Vietnam Veterans Memorial*, em Washington, pois estes objetos, a princípio pessoais, “eram partilhados na memória cultural quando colocados em um espaço público” (STURKEN, 2021).

A questão da resistência também compõe o trabalho de Echavarría denominado *Réquiem NN* (2006-2013), sobre as histórias de tumbas milagrosas de mortos não identificados (*NN*) no cemitério de Puerto Berrío, comunidade a beira do Río Magdalena. Além dos registros fotográficos, há um documentário realizado com a participação de pessoas do local que narram o motivo da prática: adotar as tumbas significava uma troca de favores, como a proteção ou benefícios que os mortos poderiam fazer pelos vivos. Os cuidados envolviam a pintura da tumba, decoração e nomeação do morto, em alguns casos com o próprio sobrenome de quem adotava. A prática se iniciou no começo da década de 1980 em decorrência da enorme quantidade de cadáveres que chegavam pelo rio. Echavarría (2020) a define como um ritual de acolhimento contra o esquecimento, mesmo que existam conflitos em torno a essa prática (com os profissionais de perícia forense e os familiares que buscam seus desaparecidos, por exemplo).

Outra obra fotográfica do artista é *Silencios* (2010 – atual), que consiste em fotografias de inúmeras escolas abandonadas em razão da violência, dos massacres e deslocamentos forçados. Echavarría relata que nesse trabalho reuniu relatos sobre os impactos na educação, sobretudo infantil, pois durante o conflito as escolas serviram de habitação para guerrilhas, paramilitares ou exército, e muitas foram destruídas por um grupo armado por saberem que ali poderia dormir um grupo inimigo, por exemplo (ECHAVARRÍA, 2020).

Retornando à questão dos assassinatos brutais do período de *La Violencia*, Echavarría relata guardar memória das descrições dos corpos esquartejados que circulavam no vilarejo em que nasceu (ECHAVARRÍA, 2020). A partir dessas descrições

imagéticas, o artista realizou a série *Corte de Florero*, em que posicionou ossos humanos de forma a se assemelharem a flores, em referência a uma das práticas macabras, que consistiam em montar os corpos tais quais vasos de flores. Em *La guerra que no hemos visto* (2007-2009), o artista realizou um trabalho direto com aqueles que experienciaram o conflito. Echavarría reuniu ex-combatentes de diferentes grupos armados para participaram coletivamente de ateliês de pintura. O artista crê que esse processo permitiu a construção de confiança entre os participantes (todos camponeses), apesar das diferentes experiências que vivenciaram (ECHAVARRÍA, 2020).

Entre 2003 e 2004, foi elaborado o trabalho *Bocas de Ceniza*, que consistiu na gravação de canções compostas por sobreviventes de episódios de violência. O artista relata ter sido essa obra que o fez refletir sobre a importância de sair de seu ateliê em Bogotá e ir ao encontro direto com as pessoas que sofreram o conflito em seus territórios (ECHAVARRÍA, 2020). Essa obra marca um importante aspecto do conflito armado colombiano: a dimensão da violência de caráter étnico-racial sofrida pela população, pois a grande maioria das pessoas filmadas por artista são negras. Esse trabalho marca que o tema da memória nas artes plásticas também levou ao questionamento sobre as inúmeras camadas de violência que se sobrepõem nas sociedades latino-americanas. Desta forma, o tema das violências coloniais que seguem afetando os povos originários e os afrodescendentes ganhou força recentemente. Este é hoje um vasto campo de produção artística, que trabalha não apenas de forma crítica com as imagens coloniais, mas também realiza importantes reflexões sobre as segregações dos espaços urbanos e a monumentalização de memórias violentas. Essas memórias aparecem entrelaçadas com a violência cotidiana a que a população negra e os povos originários seguem submetidos nos mais diversos países de passado colonial.

Nos capítulos seguintes será realizada a análise de obras específicas de Salcedo de acordo com questões fundamentais para o debate sobre memória na passagem do fim do século XX para o nosso século atual: a questão dos lugares de memória, das datas de rememoração, dos testemunhos e das interfaces com as instituições e mecanismos de justiça de transição. Também compõem as análises algumas questões apresentadas aqui neste primeiro capítulo: o espaço de relação com o público e a integração deste como parte do processo criativo, o diálogo com outros atores sociais e as diversas estratégias estéticas mobilizadas pela artista (performance, instalação, intervenção). Sobretudo, o foco está na relação das obras de Salcedo com os mecanismos de justiça de transição e construção de paz. Desta forma, a discussão busca compreender como ela se posiciona nesse campo complexo da relação entre arte e política com centralidade na questão da memória e do trabalho coletivo como caminho para a paz.

CAPÍTULO II

A TOMADA DO PALÁCIO DE JUSTIÇA DE BOGOTÁ (1985) EM *NOVIEMBRE 6 Y 7* (2002)

Nos dias 6 e 7 de novembro de 2002, no coração político da cidade de Bogotá (a *Plaza de Bolívar*), desciam cadeiras de forma inusitada pela fachada lateral do edifício do Palácio de Justiça. Iniciada na manhã do dia 6, a ação durou 28 horas. Completava-se nessa ocasião 17 anos do massacre ocorrido em 1985 no local, após a tomada do edifício pela guerrilha *Movimiento 19 de abril* (M-19) e subsequente retomada pela polícia e pelo exército colombianos. A obra, projeto de instalação realizado por Doris Salcedo, denominava-se *Noviembre 6 y 7*. O trabalho de descida das cadeiras teve a mesma duração que os acontecimentos de 1985 e fazia referência aos mortos e desaparecidos do massacre. Considerada pela artista como um “Ato de Memória” para marcar a lembrança do evento, a instalação consistiu no ato de pendurar do lado de fora do Palácio as centenas de cadeiras, de acordo com os horários das mortes registrados pela perícia.

Por ter sido realizada em tempo e local específicos, a obra remetia a uma narrativa bastante conhecida pela população local. Segundo Salcedo, o projeto visava confrontar o público com suas próprias memórias, como uma ação coletiva de rememoração. A obra não trazia nomes, explicações ou uma narrativa literal. Ao contrário, era marcada pelo vazio, pela estranheza e pelo silêncio. María del Rosario Acosta (2015) relata que existem registros fotográficos que mostram as pessoas na rua passando sem olhar para cima enquanto ainda havia poucas cadeiras. Acosta se pergunta: “quantas cadeiras foram necessárias para que o evento pacientemente propiciado pela artista começasse a ser notado?” (ACOSTA, 2015, tradução nossa).⁴²

É imprescindível, para uma leitura das relações entre *Noviembre 6 y 7* e as disputas sociais e políticas acerca da história e memória do episódio rememorado, buscar compreender a dimensão dos impactos desse episódio violento na sociedade colom-

⁴² “¿Cuántas sillas habrán sido necesarias para que el evento paciente propiciado por la artista comenzara a ser notado?”.

biana, bem como o acúmulo de disputas que permearam a memória, narrativas múltiplas e as lutas por justiça nesse intervalo de 17 anos. Desta forma, é possível analisar a obra *Noviembre 6 y 7* não apenas por suas questões estéticas, ainda que estas, como será exposto mais adiante, não se descolem das questões políticas. Por esta razão, uma introdução sobre os eventos de 1985 é necessária, bem como dos acontecimentos que se seguiram e que fazem desse episódio ainda uma ferida aberta para muitos dos atores envolvidos.

2.1 O conflito armado colombiano no contexto de surgimento da guerrilha M-19

Das mais de seis décadas de duração do conflito armado colombiano atual, os acontecimentos da tomada do Palácio de Justiça em 1985 pela guerrilha M-19 e da subsequente resposta violenta do Estado figuram entre os mais marcantes. O conflito armado, em grande medida, ocorreu sobretudo nas áreas rurais do país.⁴³ Entretanto, assim como ocorre em diversos outros contextos, a distribuição da atenção midiática, das políticas públicas e dos serviços estatais é extremamente desigual entre regiões centrais e periféricas. Desta forma, a tomada de um edifício público de uma alta instituição do país com um número considerável de magistrados feitos reféns e assassinados no desenrolar do confronto, contribuiu, para além da evidente tragédia humana em que consistiu o episódio, para um intenso trabalho de construção narrativa, de memórias e disputas políticas.

O episódio iniciou quando a guerrilha *Movimiento 19 de abril* (M-19) entrou no edifício e fez mais de 300 reféns. A resposta do Estado foi de uma repressão brutal: o exército e a polícia contra-atacaram e o confronto deixou quase uma centena de mortos e, na época, 11 pessoas desaparecidas. Ainda hoje (quase 40 anos depois) há inúmeras lacunas sobre as circunstâncias das mortes e a localização de parte dos desaparecidos. No período após a tomada, seguiu-se uma intensa disputa de memória e busca por verdade e esclarecimento acerca do que se passou. A obra de Salcedo é parte desse contexto.

A narrativa dos antecedentes da tomada deve contemplar ao menos alguns acontecimentos, para uma melhor compreensão da situação interna da guerrilha quando realizou a ação, do ponto em que se encontrava o conflito armado, das políticas estatais de reação e ofensiva contra as guerrilhas, bem como outros aspectos sociais que

⁴³ O informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, produzido em 2013 pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica* disponibiliza inúmeros mapas com os índices da violência do conflito, evidenciando o caráter predominantemente rural da violência.

influíram no impacto do acontecimento na sociedade colombiana. A década de 1970 é o período em que surge a guerrilha M-19, e os diferenciais de seu surgimento são relevantes para a análise de uma tomada com forte caráter de ousadia e espetacularização do conflito. O conflito armado que se segue após o período de *La Violencia* (mencionado no capítulo anterior), se aceita como referência a periodização proposta pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH, 2013), já durava há mais de uma década quando a guerrilha se tornou pública em 1974. O grupo esteve ativo durante o período de expansão e projeção militar das guerrilhas colombianas de um modo geral e também do fortalecimento do narcotráfico e dos grupos paramilitares. Fez parte, portanto, de uma fase de aumento da complexidade do conflito, ainda que não tenha sido o período de maior recrudescimento (que ocorreria, segundo a periodização do CNMH, em meados da década de 1990, portanto após a desmobilização do M-19 realizada em 1990).

O contexto de surgimento do M-19, assim como de diversas guerrilhas latino-americanas, era de um otimismo desencadeado pelas revoluções russa, chinesa, e, sobretudo no caso do nosso continente, cubana. Algumas particularidades do contexto colombiano marcavam as especificidades dessa guerrilha. Ainda que as experiências internacionais tenham causado impacto, na Colômbia de meados da década de 1970 a tradição do uso da luta armada na política já vinha de longa data, com grande ênfase nos espaços rurais e pouca incursão nos espaços urbanos. Como abordado no capítulo anterior, mesmo antes da formação das guerrilhas que protagonizaram o conflito, a prática de realizar a política pelas armas era uma característica da violência bipartidista entre liberais e conservadores, sobretudo durante o período que ficou conhecido como *La Violencia*. Com o fim desse período, após o pacto entre o partido liberal e o partido conservador que gerou a Frente Nacional (1958-1974), o conflito ganhou novas dimensões. Surgiram novos atores armados, com a conformação dos primeiros grupos guerrilheiros, que disputaram a política para além do bipartidarismo. Eram eles as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC),⁴⁴ o *Ejército de Liberación Nacional* (ELN) e o *Ejército Popular de Liberación* (EPL), que foram fundados todos na década de 1960 e tinham uma atuação predominantemente rural.

No início da década de 1970 todas essas primeiras guerrilhas passavam por um período de debilidade. As FARC haviam sofrido no final da década de 1960 um revés que acarretou na perda de 70% de seu aparato armado, do qual começaram a se recu-

⁴⁴ Na década de 1980 a guerrilha passaria a adotar em seu nome o complemento “*Ejército del Pueblo*”, transformando a sigla para FARC-EP, razão pela qual em algumas passagens deste texto nos referimos à guerrilha como FARC e em outros como FARC-EP.

perar após a IV Conferência da organização em 1971, mas de fato só iriam começar a se recuperar de forma significativa em meados dos anos 1970. Também o ELN sofreu uma derrota após a ofensiva do governo de Misael Pastrana (1970-1974) que resultou no desmantelamento de grande parte da organização (JAIMES, 2012), além de um processo de perseguição interna por divergências que resultou em perda significativa de membros (PÉCAUT, 2008). No entanto, ambas guerrilhas começavam a realizar algumas atividades também em meios urbanos, o que no caso das FARC rapidamente foi abortado,⁴⁵ resultando na expulsão de Jaime Bateman Cayón (VILLAMIZAR, 2017), militante importante, posteriormente, para a fundação do M-19. Durante o governo de Alfonso López Michelsen (1974-1978), uma série de prisões e deserções gerou uma profunda crise interna também no EPL.

Em relação aos movimentos sociais, a década de 1970 foi marcada por uma intensa mobilização. Convocada por centrais sindicais, em setembro de 1977 ocorreu uma massiva greve geral em resposta à recessão econômica, causa de uma onda inflacionária que dobrou a inflação em relação à década anterior (JAIMES, 2012). Também no campo houve um aumento nas mobilizações: os camponeses organizados na *Asociación Nacional de Usuarios Campesinos* (ANUC) realizaram uma campanha de ocupação de terras em 1971, que resultou na ocupação de 2000 terras por todo o país. A repressão do governo às guerrilhas durante a década também se estendeu a outros setores sociais em mobilização, sobretudo durante o governo de Julio César Turbay Ayala (1978-1982).

Foi também durante essa década que o narcotráfico cresceu e se instalou em diversas áreas, não apenas territorialmente, mas também nos círculos sociais e políticos colombianos. Na segunda metade da década, os grandes cartéis de Medellín e Cali se estabeleceram e começaram a alterar profundamente as relações econômicas, sociais e políticas do país, além de contribuírem com o processo de escalada da violência, impulsionando a formação de diversos grupos paramilitares. É importante ressaltar que a década também foi marcada por altas taxas de migração e deslocamentos forçados, sobretudo das zonas rurais, provocados pelo conflito armado e também devido à crescente industrialização (JAIMES, 2012), passando de uma sociedade basicamente rural a uma sociedade mais urbanizada. Inúmeros camponeses em situação de pobreza foram viver nas cidades, aumentando a marginalidade e exclusão social (VILLAMIZAR, 2017).

Enquanto isso, também nesse período surgiram novos grupos armados, como o

⁴⁵ Projeto que será retomado nos anos 1990.

grupo *Campesino Indígena Quintín Lame* (CQL) em 1974, que na década seguinte se conformou de fato como o grupo insurgente *Movimiento Armado Quintín Lame* (MAQL); a dissidência armada maoista do *Partido Comunista de Colombia – Marxista-Leninista* (PCdeC-ML) em 1975,⁴⁶ que em 1982 viria a formar o *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT); o *Movimiento de Integración Revolucionaria – Patria Libre* (MIR-PL) e o *Movimiento 19 de abril* (M-19). É possível observar a aparição de novas demandas políticas e sociais entre as reivindicações guerrilheiras, bem como a defesa de novas táticas de guerra revolucionária, complexificando ainda mais o cenário da luta armada no país.

Dentre os partidos políticos existentes, a *Alianza Nacional Popular* (ANAPO), criada em 1961 pelo general Gustavo Rojas Pinilla, obteve nas eleições de 1966 uma expressiva votação, a despeito da articulação da Frente Nacional. O partido tinha uma formação heterogênea, abarcando liberais, conservadores e com alas mais à esquerda. O crescimento da ANAPO até o começo da década de 1970 era notável. O M-19 surgiu como resultado de um processo de radicalização interna nesse partido que se iniciou em 1970, após as eleições que resultaram na vitória de Misael Pastrana Borrero (Partido Conservador) e na derrota do general Rojas Pinilla (ANAPO). Pinilla, como mencionado no capítulo anterior, já havia sido presidente da Colômbia entre 1953 e 1957, por razão de um golpe de Estado militar, e conseguia conciliar dentro do partido as posições mais conservadoras e as de esquerda. As eleições em questão estavam previstas como o último período presidencial para a Frente Nacional e o resultado foi considerado por muitos setores como fraudulento (GARCÍA, 2015; VILLAZIMAR, 2017). A contagem, realizada no dia 19 de abril, não foi transmitida ao vivo por ordem do então presidente Carlos Lleras Restrepo (Partido Liberal).

Em julho do mesmo ano, a ANAPO se posicionou como oposição ao novo governo e, sob liderança de María Eugenia Rojas, filha de Pinilla, apresentou uma proposta política de “socialismo a la colombiana” (VILLAZIMAR, 2017). Além disso, ocorreu uma divisão interna na ANAPO entre o setor socialista mais radical, que passou a defender a adesão às armas como resposta ao resultado eleitoral, e o setor tradicionalista, que pregava a continuidade da alternativa política eleitoral (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010). Parte do M-19 surgiu dessa ala mais radical da ANAPO, sob a liderança de Andrés Almarales, Israel Santamaría e Carlos Toledo Plata, com o argumento de que as oligarquias nunca permitiriam ao povo chegar ao poder pela via democrática. A outra parte veio de um grupo de guerrilheiros que havia saído das FARC,

⁴⁶ Fruto da reorientação de alinhamento do partido com o Partido do Trabalho Albanês.

liderados por Jaime Bateman Cayón, vulgo El Flaco.⁴⁷ Como já mencionado, Bateman Cayón havia tentado impulsionar atividades guerrilheiras urbanas nas FARC, porém, por divergências internas sobre a realização dessa tarefa, ele foi expulso tanto da organização quanto do *Partido Comunista de Colombia* (PCC). Alguns dos militantes que Bateman Cayón havia levado da *Juventude Comunista Colombiana* (JUCO) para as FARC, como Álvaro Fayad, Luis Otero e Carlos Pizarro, acompanharam Cayón na fundação de um novo grupo, o *Comuneros*. Esses dois grupos militantes (saídos da ANAPO e das FARC) defendiam a articulação entre a guerrilha rural com a urbana e realizaram uma aproximação que em 1973 resultou no *Movimiento 19 de abril* (M-19). Todos os comandantes da guerrilha foram do grupo que saiu das FARC e do *Partido Comunista Colombiano*. Rodrigo Vianna (2015) escreve que uma das razões da formação da guerrilha (3 anos após o resultado eleitoral considerado fraudulento) foi o golpe militar no Chile. Esse acontecimento teria impulsionado a efetivação do grupo. Quando a guerrilha se tornou pública, com as primeiras ações armadas no início de 1974, lançou o lema: “*Con el pueblo con las armas al poder*”.

Inicialmente, o M-19 tentou dar prosseguimento ao legado da ANAPO, apoiando a candidatura de María Eugenia Rojas nas eleições de 1974, mas logo abandonou a estrutura partidarista e centrou-se mais no aspecto militarista da guerrilha. Os grandes acordos político-ideológicos iniciais do grupo defendiam a retomada de símbolos patrióticos, referenciados na tradição de luta colombiana, a recusa das referências estrangeiras e a realização da luta nos espaços urbanos. Desde o princípio, Bateman Cayón defendia que a guerrilha deveria aparecer publicamente, ter um modo de ação “diferente, insólito e surpreendente; clandestino, mas amplo” (VILLAZIMAR, 2017). Em um de seus documentos de fundação a guerrilha se declarava como uma organização marxista-leninista (VILLAMIZAR, 1995). Entretanto, a identificação dos objetivos e o perfil da guerrilha não foram rapidamente assimilados por outros setores:

Os documentos que o M-19 deu a conhecer desconcertaram por igual as autoridades e setores de direita e de esquerda: em seus esquemas não cabia um grupo que operasse inicialmente em zonas urbanas, que atuasse política e militarmente para participar em eleições em função de um movimento populista como a ANAPO e a favor de uma candidata como María Eugenia. Essas três características não foram compreendidas, e menos ainda essa linguagem, qualificada como *gaseosa*, que não tomava partido na disputa internacional e que resgatava a “difusa” abordagem bolivariana, não incorporada no

⁴⁷ Ao longo do texto, optamos por mencionar os nomes de batismo e de guerrilha apenas na primeira menção a essas pessoas. Nas demais menções, a escolha por um ou outro se deu pela forma como passaram a ser predominantemente conhecidos e referenciados pela literatura sobre o tema e pela imprensa.

altar dos “clássicos” Trótski, Marx, Engels, Lenin, Stalin e Mao (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa).⁴⁸

Vianna (2015) destaca que o M-19 se colocou na disputa pela história e memória da Colômbia, pois tentava reescrever essa história travando “uma luta simbólica para recuperar personagens como José Antonio Galán, Jorge Gaitán, Rojas Pinilla e, especialmente, Simón Bolívar” (VIANNA, 2015, p. 17).

Para compreender a estratégia político-militar do M-19 é necessário localizar em um quadro mais amplo as principais estratégias e táticas utilizadas pelas demais guerrilhas, sobretudo aquelas de primeira geração, a fim de que possamos analisar as diferenças e semelhanças do grupo guerrilheiro em questão. Tais diferenças se dão sobretudo pelos métodos utilizados, o tempo (duração), o território, as características da população envolvida e também as características de estrutura e funcionamento dos aparatos armados (JAIMES, 2012). Ao menos inicialmente, as três guerrilhas colombianas de primeira geração (ELN, FARC e EPL) se desenvolveram das práticas guerrilheiras dos anos de *La Violencia*. As FARC seguiram a princípio a linha política do *Partido Comunista de Colombia*, alinhado com o Partido Comunista de Moscou. Já o ELN e o EPL consideraram as FARC “reformistas”: o primeiro tinha uma influência guevarista e se posicionava próximo à Teologia da Libertação (o padre Camilo Torres é o exemplo de militante mais conhecido, ainda que outros tantos padres tenham também combatido nas fileiras do ELN), e o segundo, a princípio, uma orientação maoista. O EPL era o braço armado do *Partido Comunista de Colombia (Marxista-Leninista)*, uma dissidência do *Partido Comunista de Colombia* fundado em 1965. Até meados da década de 1970 se manteve alinhado ao Partido Comunista da China, mas posteriormente se alinhou ao Partido do Trabalho Albanês. Já o M-19 apostou principalmente nas táticas de guerrilha urbana, buscando como referencial os *Tupamaros* do Uruguai e os *Montoneros* e o *PRT-ERP* argentinos.

O M-19 foi a guerrilha que mais protagonizou sequestros dentre as demais, e ainda que a princípio os objetivos fossem econômicos, logo essa tática teve fins propagandísticos e de uso político para negociações e tentativas de conquista de apoio social (CNMH, 2013). A escolha dos sequestrados (pessoas de setores sociais mais abastados) vinha com uma conotação de ato justiceiro e a espetacularidade das ações garan-

⁴⁸ “Los documentos que el M-19 dio a conocer desconcertaron por igual a las autoridades y a sectores de derecha y de izquierda: en sus esquemas no había un grupo que operara inicialmente en zonas urbanas, que actuara política y militarmente para participar en elecciones en función de un movimiento populista como la ANAPO y en favor de una candidata como María Eugenia. Esas tres características no fueron comprendidas, y menos ese lenguaje, calificado de ‘gaseoso’, que no tomaba partido en la disputa internacional y que rescataba el ‘difuso’ planteamiento bolivariano, no incorporado en el altar de los ‘clásicos’ Trotsky, Marx, Engels, Lenin, Stalin y Mao”.

tia grande visibilidade para a guerrilha. Antes da tomada do Palácio de Justiça, o grupo havia realizado outras ações ousadas: o roubo da espada de Simon Bolívar da *Quinta de Bolívar* em 17 de janeiro de 1974; o roubo de armas do exército colombiano no *Cantón Norte* em 1 de janeiro de 1979; a tomada da Embaixada da República Dominicana em 27 de fevereiro de 1980 (anunciada previamente nos jornais); a tomada casa de Bolívar em Bucaramanga em 1982; o sequestro do avião HK2637 em 27 de janeiro de 1982; a tomada da cidade de Florencia em 14 de março de 1984 e o sequestro do trem turístico de Bogotá para Zipaquirá em 28 de abril de 1984.

Na passagem para os anos 1980, o esforço de desmobilização das guerrilhas continuou no governo de Turbay Ayala (1978-1982) sobretudo devido à onda repressiva posta em prática pelo *Estatuto de Seguridad*, um decreto feito em 1978 sob pressão militar que levou a outro patamar a Doutrina de Segurança Nacional na Colômbia. Este estatuto ampliava de maneira vaga o conceito de inimigo interno, abrindo margem para a criminalização e perseguição de qualquer oposição política. Além disso, aumentava a pena para certos crimes e permitia o julgamento de civis por militares, entre outras medidas (CNMH, 2013). Entretanto, essa política repressiva não impediu uma nova ascensão das atividades dos grupos guerrilheiros e paramilitares durante a década de 1980. Daniel Pécaut (2008) argumenta que, de certa forma, o uso por Turbay Ayala de dispositivos de exceção extremos favoreceu o desenvolvimento de uma oposição mais radical. Parte dessa oposição manifestava certa simpatia pelos grupos armados, sobretudo o M-19. O autor também aponta como uma razão para o fortalecimento do otimismo revolucionário o contexto da América Central, devido às guerras que ocorriam em El Salvador, Nicarágua e Guatemala.

Sobre essa década, escreve Gonzalo Sánchez (2021):

Os anos oitenta foram de muito diálogo e de muita bala e, em meio dessa ambivalência, se gestou o ciclo moderno de violência na Colômbia, a que ainda vivemos: a passagem de uma guerra bipolar – insurgência-contrainsurgência –, a uma guerra múltipla, crescentemente desideologizada, alimentada pelo sequestro, a extorsão e sobretudo pelo narcotráfico, que em seus primórdios havia se expandido em paralelo e em algum momento em confronto e, finalmente, em convivência com os distintos atores armados. Assim se chegou a uma guerrilha rica e poderosa, mas não conquistadora de adesões, e sim profundamente intimidante (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).⁴⁹

⁴⁹ “Los años ochenta fueron de mucho diálogo y de mucha bala, y en medio de esta ambivalencia se gestó el ciclo moderno de la violencia en Colombia, la que aún vivimos: el paso de una guerra bipolar — insurgencia-contrainsurgencia —, a una guerra múltiple, crecientemente desideologizada, alimentada por el secuestro, la extorsión y sobre todo por el narcotráfico, que en sus inicios se había expandido en paralelo y en algún momento en confrontación, y finalmente en convivencia con los distintos actores armados. Así se llegó a una guerrilla rica y poderosa pero no conquistadora de adhesiones, sino profundamente intimidante”.

Foi no contexto dessa relação a princípio conflituosa entre guerrilha e narcotráfico que, em novembro de 1981, o M-19 sequestrou Martha Nieves Ochoa, irmã de membros do Cartel de Medellín. Em resposta, os narcotraficantes criaram o que se considera o primeiro grupo paramilitar, *Muerte a Secuestradores* (MAS), que perpetrou inúmeros atos de violência enquanto operava.

Nessa época, as altas taxas de inflação, desemprego e consequente desaceleração do crescimento econômico intensificaram a desigualdade social e também as lutas sociais (JAIMES, 2012). De acordo com Darío Villamizar (2017), na década de 1980 dois elementos marcam o ideário dos grupos guerrilheiros: a busca por uma unidade, da qual é exemplo a *Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar* (CGSB) de 1987, e a possibilidade de negociação como saída para o conflito. Esse desejo de dar um término ao conflito por meio da negociação também ocorreu por parte do governo. Depois das frágeis propostas de anistia do governo Turbay Ayala, as eleições presidenciais de 1982 foram marcadas pelo tema de uma paz negociada. Na época, o M-19 tentava protagonizar a pauta pela paz, em contraste com o papel de repressor que o governo de Turbay Ayala representava. Desta forma, o candidato Belisario Betancur centrou sua campanha nessa pauta, indo contra as diretrizes de seu próprio partido, o Partido Conservador. Suas propostas se concentravam no tema do combate à pobreza e da construção da paz. Em relação a este segundo objetivo, apresentou propostas como a criação de mesas de diálogos com as diversas guerrilhas (BERRÍO, 2017). O M-19 tinha uma proposta de paz que havia elaborado previamente, na qual o grupo se colocava à disposição para dialogar, mas não para depor as armas. Assim como faziam as demais guerrilhas, o M-19 apresentava sua ideia de paz como sinônimo de igualdade e justiça social. A guerrilha apresentou a proposta de diálogo nacional, convocando outros setores sociais como a Igreja, as Forças Armadas, partidos políticos, outras guerrilhas e a sociedade civil (BERRÍO, 2017). Desta forma, uma vez eleito o governo de Belisario Betancur, poucos dias antes da posse, foi anunciada a reativação e expansão da *Comisión de Paz*, que havia sido criada no governo de Turbay Ayala, e a criação lei de anistia, a *Ley 35* de 1982. Setores do exército realizaram enfrentamentos com o governo, ao não acatar ordens de não atacar as guerrilhas (BERRÍO, 2017). A perda da grande liberdade que tinham no governo anterior dificultava a aceitação das novas diretrizes do governo Betancur.

A forte repressão do governo Turbay Ayala não desapareceu com a mudança de governo para a presidência de Belisário Betancur (1982-1986). A perseguição a líderes sociais e militantes de esquerda continuou a despeito da revogação do *Estatuto de Seguridad* em 1982, da outorga de anistias e da reativação da *Comisión de Paz* em

setembro desse ano, por meio do Decreto Legislativo 2771. Essas medidas não garantiram o arrefecimento do conflito, que se intensificou ainda mais no país. Além disso, enquanto alguns grupos guerrilheiros estavam em negociação, outros acirravam a guerra (SÁNCHEZ, 2021). No ano de 1984, em 30 de abril, ocorreu o assassinato do então Ministro da Justiça, Rodrigo Lara Bonilla, crime atribuído ao narcotráfico. Após o assassinato, e devido ao fato de que diversos magistrados recebiam ameaças, em maio desse ano se iniciaram os primeiros esforços de reforço na segurança do Palácio de Justiça. Em 30 de agosto de 1984 entrou em vigência o *Acuerdo Bilitareal de Cese al Fuego* entre o M-19 e o governo, mas foi desrespeitado por ambas partes. Em março de 1985 o M-19 realizou um assalto junto com a guerrilha equatoriana *Alfaro Vive ¡Carajo!* (AVC) à polícia do Equador, roubando 700 armas e, em 20 de junho de 1985, a guerrilha anunciou de forma definitiva a ruptura da trégua com o governo.

Nos meses entre junho e outubro de 1985 a guerrilha realizou outras ações, como a tomada de Génova em Quindío; assalto a bancos em Riofrío; o sequestro no Equador do banqueiro Nahin Isaías Barquet, também em parceria com o AVC; o sequestro de Camila Michelsen Niño, filha do empresário Jaime Michelsen Uribe; o ataque ao *Batallón Cisneros* em Armenia e o ataque ao general Rafael Samudio. Por outro lado, o Estado também respondeu com ofensivas contra a guerrilha durante esse período. Em 28 de agosto, Iván Marino Ospina, um dos comandantes da guerrilha e responsável com Álvaro Fayad pela elaboração do plano de tomada do Palácio de Justiça, foi assassinado em Cali durante uma operação do exército e da polícia nacional com o *Departamento Administrativo de Seguridad* (DAS). Em setembro, o exército capturou e executou 11 guerrilheiros do M-19. Esse era o cenário que antecedia de perto os acontecimentos de 6 e 7 de novembro no Palácio de Justiça.

2.2 A tomada do Palácio de Justiça

2.2.1 Historiografia e fontes sobre a tomada do Palácio de Justiça

A historiadora Laura Valbuena García realizou um expressivo levantamento de fontes (documentos estatais, relatos, produções literárias, informes, etc) e de trabalhos acadêmicos sobre o tema (GARCÍA, 2015). A autora demarca que nos primeiros anos após a tomada há uma notória escassez de trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Os historiadores Adolfo León Atehortúa e Huberto Vélez Ramírez publicaram os artigos “Palacio de Justicia, Historia y Militarismos” (1987) e “Militarismo, guerrilleros y autoridad civil: el caso del Palacio de Justicia” (1993), mas o tema de fato começou a ser objeto de pesquisas de maior aprofundamento após os anos 2000. Ainda

assim, a produção historiográfica dedicada exclusivamente ao tema se concentra desde então principalmente em teses e dissertações. A grande maioria dos livros sobre o assunto foram escritos desde outras áreas do conhecimento e/ou tem um viés literário, ainda que o episódio tenha sido mencionado em outras obras acadêmicas sobre o conflito armado de modo geral.

Há uma grande quantidade de textos e livros publicados no âmbito do jornalismo. *Noche de lobos* (1989), de Ramón Jimeno, é uma das obras mais conhecidas sobre o tema e influenciou em termos de estrutura trabalhos posteriores. Outros exemplos desse campo são: *El palacio sin máscara*, de Germán Castro Caycedo (2008); *30 horas de terror*, de Félix Marín (pseudônimo de Enrique Santos Molano) (1986); *La justicia em llamas*, de Germán Hernández (1986) e *Las dos tomas*, de Manuel Vicente Peña (1988). Também outras publicações foram realizadas por meio dos esforços institucionais para investigação dos acontecimentos, como é o caso do Informe do *Tribunal Especial de Instrucción*, publicado em 1986, e o Informe Final da *Comisión de la Verdad sobre los Hechos del Palacio de Justicia*, publicado em 2009 (a sigla CVPJ foi adotada ao longo do texto em referência a essa comissão, para não gerar confusões com a *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición* – abordada no último capítulo).

No meio literário, a primeira novela foi publicada em 1988: *Noches de humo*, de Olga Behar. A autora, que também é jornalista, tomou o depoimento de Clara Helena Enciso no México, única guerrilheira que saiu viva do Palácio. Segundo García (2015), essa obra pode ser categorizada como literatura testemunhal dado os recursos literários utilizados pela autora, ainda que muitas vezes seja considerada também uma crônica jornalística. Nessa obra, além do testemunho de Clara Enciso, Behar também entrevistou Yesid Reyes, filho do presidente da corte morto na tomada, outros militantes do M-19, como Antonio Navarro Wolf, e familiares de outros magistrados e civis mortos. Na década de 1990, foram publicadas as obras *Las horas secretas*, de Ana María Jaramillo (1990); *El laberinto de las secretas angustias*, de Rigoberto Gil Montoya (1992); *La siempreviva*, de Miguel Torres (1994) e *Mateo Ordaz en el holocausto*, de Salín Polanía Amézquita (1995). Já nos anos 2000, foram escritas as obras *Vivir sin los otros*, Fernando González Santos (2010); *Acaso la muerte*, Alejandra Jaramillo Morales (2010); *Las canciones del Palacio de Justicia*, Alejandro Medellín Becerra (2010); *Narciso en Vilo*, Ignacio Zuleta Lleras (2010); *Apocalipsis*, Mario Mendoza (2011); *35 muertos*, Sergio Álvarez Guarín (2013); *Desaparición*, Gustavo Forero Quintero (2012); e *Los Once*, uma novela gráfica elaborada por Miguel e José Jiménez (2014).

Também é importante mencionar a produção de documentários, muitos deles com entrevistas realizadas com os envolvidos e sobreviventes, e filmes ficcionais. Em 2008 foi realizado o especial *28 horas bajo el fuego, 23 años en las sombras*, produzido pelo canal Señal Colombia, que buscou recriar os acontecimentos no interior do Palácio, produzindo uma versão dos acontecimentos. O documentário *La Toma* (2011), dirigido por Angus Gibson e Miguel Salazar, apresentou imagens até então inéditas e recuperou arquivos de rádio e televisão da época, além de apresentar o julgamento de Alfonso Plazas Vega.⁵⁰ Entre os filmes, podemos citar *Antes del fuego* (2015), dirigido por Laura Mora Ortega, que ambienta uma história ficcional entre os acontecimentos de 6 e 7 de novembro de 1985 e a versão cinematográfica da peça de teatro *Siempre viva* (2015), dirigida por Klych López. Grande parte das informações referenciadas daqui em diante são do o Informe Final da *Comisión de la Verdad sobre los Hechos del Palacio de Justicia* (2009), pois dentre a literatura do tema é um trabalho bem fundamentado em fontes e depoimentos. Contudo, vale ressaltar que há ainda inúmeras lacunas sobre o assunto, sobretudo em relação aos acontecimentos que se passaram no interior do edifício ao longo dos dias 6 e 7 de novembro.

2.2.2 Antecedentes da tomada

Foi no mês de outubro de 1985 que tornou-se pública a intenção da guerrilha de tomar o Palácio de Justiça. O relatório da *Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia* (CVPJ) menciona que o Estado já havia tomado conhecimento do plano do M-19 e que, em conversa com jornalistas, o Presidente da Corte, Alfonso Reyes Echandía, os avisou da descoberta do plano (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010). Diversos jornais publicaram durante o mês de outubro a notícia, circulando a suposição de que a tomada estava planejada para o dia 17 de outubro, quando o presidente da França, François Mitterrand, estaria em visita ao país. Segundo registro em memorando do *Comando General del Ejército*, em 16 de outubro chegou à instituição um documento afirmando que a ação ocorreria. No dia seguinte, dois guerrilheiros foram presos com os planos da tomada. No dia 21 de outubro foi tomada a decisão de estender o período de vigilância policial ao Palácio. Mesmo com o plano descoberto e amplamente divulgado, o M-19 difundiu uma fita em 23 de outubro, propagando a tentativa de sequestro do general Rafael Samudio Molina e prestando homenagem a 11 militantes capturados e mortos pelo Estado. Nessa mesma fita,

⁵⁰ Coronel condenado em 2010 pelo crime de desaparecimento forçada nos eventos do Palácio de Justiça, posteriormente absolvido em 2015.

anunciavam a realização de “algo de tanta transcendência que o mundo se surpreenderia” (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010, p. 89).

Nessa época, os juízes da Suprema Corte e seus familiares vinham sofrendo ameaças dos *Extraditables*, um grupo de narcotraficantes que se opunha à Lei 27 de 1980 que versava sobre o Tratado de Extradicação entre Colômbia e Estados Unidos. O grupo exigia que os magistrados votassem pela inexecutabilidade da lei. Outras ameaças de autoria não confirmadas foram feitas depois que a Suprema Corte proferiu sentenças condenatórias contra o Ministério da Defesa pelo caso de torturas psíquicas e físicas contra três detentos nas instalações do Exército. Entretanto, apesar das ameaças e da descoberta do plano, poucos dias antes da tomada o aparato de segurança do Palácio foi retirado. Há relatos de que os detectores de armas foram retirados do local poucos dias antes (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010). Mais adiante neste capítulo, serão analisadas as hipóteses que foram levantadas a respeito dessa decisão.

2.2.3 Os acontecimentos de 6 e 7 de novembro de 1985

Na manhã do dia 6, aproximadamente entre 10h30 e 11h00 da manhã, sete guerrilheiros armados do M-19 entraram, vestidos de civis, no interior do Palácio. Esse primeiro grupo, liderado por Alfonso Jacquin, tomou postos estratégicos no interior do prédio e, após comunicação interna por meio de uma chamada telefônica realizada desde o interior do local com outra parte da guerrilha, liderada por Luis Otero, mais 28 guerrilheiros ingressaram no edifício pelo subsolo. Um grupo que ainda entraria pela porta principal, composto por mais seis guerrilheiros, não conseguiu se unir por um problema de coordenação interna (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010).

Assim, por volta das 11h30, a ação do Comando Iván Marino Ospina, denominada pelo grupo de *Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre*, contando com 35 guerrilheiros (25 homens e 10 mulheres), foi anunciada dentro do edifício em meio a disparos e palavras de ordem. Nesse primeiro momento da tomada, os seguranças Eulogio Blanco e Gerardo Días Arbeláez e o administrador do Palácio, Jorge Tadeo Mayo Castro, foram mortos pela guerrilha. Os guerrilheiros vulgos *Jorge* e *Enfermera* morreram pela ação de alguns seguranças de magistrados. Também outros cinco guerrilheiros ficaram feridos. Desta forma, logo de início a guerrilha contava com oito guerrilheiros a menos (os seis que não entraram e os dois mortos) e cinco feridos, o que de imediato debilitou a capacidade do grupo em dominar o Palácio.

Nesse mesmo dia, o secretário da Comissão de Paz estava em Cali por solicitação do próprio M-19 para retomar os diálogos de paz. Durante a manhã, junto ao Minis-

tro da Defesa (o general Miguel Vega Uribe) encontrava-se seu genro e comandante da *Escuela de Caballería* da *XIII Brigada del Ejército*, o coronel Luis Alfonso Plazas Vega, por razão de uma reunião da *Junta Directiva de Indumil*. Quando avisados sobre a tomada, testemunhas entrevistadas pela CVPJ relataram que o ministro deu ordens a sua secretária que avisasse a quem lhe chamasse por telefone que não atenderia ninguém. Muitos dos que tentaram se comunicar com o ministro, como o então presidente do Congresso, Álvaro Villegas Moreno, confirmaram a informação. Outros membros da cúpula militar que se encontravam no Ministério não participaram da discussão e decisões que se tomaram no interior da sala do ministro, salvo o já mencionado Plazas Vega. Mais tarde, o ministro realizou uma reunião com os comandantes das Forças Armadas (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010).

Apesar de avisado neste momento sobre o ataque, o então presidente Belisario Betancur, que se encontrava no *Palacio de Nariño*, apenas deu as primeiras instruções ao Ministro da Defesa e ao Diretor da Polícia às 13h00, hora em que também recebeu uma fita cassete com as exigências feitas pela guerrilha. Também um documento com as reivindicações chegou aos meios de comunicação.⁵¹ Fundamentado no Artigo 45 da Constituição de 1886 (que continuaria no vigente no país até 1991), o texto demandava a publicação de documentos oficiais e a presença do Presidente da República para submetê-lo a um julgamento público. A guerrilha acusava Betancur de traição às tentativas de estabelecer a paz e por impedir a participação popular na busca de soluções políticas para os problemas do país. Há relatos de que Betancur contactou distintos ex-presidentes e figuras políticas importantes para pedir conselhos sobre como proceder, obtendo a recomendação de defesa da vida dos magistrados e de não negociação com a guerrilha, ainda que buscasse o diálogo (GARCÍA, 2015). Em reunião com os ministros, o presidente declarou sua decisão de não negociar com a guerrilha e ordenou a retomada do edifício e liberação dos reféns. O relatório da CVPJ caracteriza a postura do governo como um “inexplicável vazio de poder” (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010, p. 109).

A resposta do exército no Palácio foi brutal: tanques blindados entraram no edifício seguidos por unidades de artilharia. Também franco-atiradores do Exército e da Polícia disparavam desde prédios próximos ao Palácio. O tiroteio e bombardeio no interior do Palácio se fizeram constantes e, segundo relatos de testemunhas à CVPJ, as Forças Armadas atuaram de forma indiscriminada ocasionando a morte de diversos reféns, além de guerrilheiros. Os primeiros minutos do conflito foram marcados

⁵¹ Reproduzido na íntegra em: VILLAMIZAR, Darío. *Aquel 19 Será: Una historia del M-19, de sus hombres y sus gestas, un relato entre la guerra, la negociación y la paz*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1995. pp. 595 – 598.

pela atuação da *XIII Brigada* a mando do general Jesús Armando Arias Cabrales. Foi colocado em prática o *Plan Tricolor 83*, que não previa resgates de reféns. O quartel-general foi estabelecido na *Casa del Florero*, nas proximidades do Palácio, local que teria grande importância nos acontecimentos seguintes. Por volta das 13h30, a primeira fase da operação militar se iniciou com a entrada dos blindados no interior do Palácio. Neste momento, alguns reféns que se encontravam no subsolo conseguiram sair do edifício. Segundo relatos de Ramón Jimeno e de Jorge Peñuela (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010), esses reféns (cerca de dez pessoas) foram identificados e levados à prefeitura para assinar declarações. Os relatores do informe da CVPJ destacam que os acontecimentos que ocorreram no subsolo não foram bem documentados e que a escassez de testemunhos dificulta o esclarecimento tanto das mortes quanto da liberação de reféns, como por exemplo a especulação acerca da liberação dos empregados da cafeteria, hoje desaparecidos, e que supostamente poderia ter ocorrido neste local (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010).

Uma vez no térreo do Palácio, os tanques dispararam com metralhadoras e lançaram granadas nos andares superiores. Neste momento, helicópteros da polícia também sobrevoavam o prédio e realizavam disparos em seu interior. Segundo relatos de sobreviventes, o exército disparou ignorando o apelo dos reféns que se encontravam no Palácio para que parassem, visto que estavam em meio ao fogo cruzado (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010). Yesid Reyes, filho do presidente da Corte, Alfonso Reyes Echandía, relata ter se comunicado por telefone com o pai e com o comandante da guerrilha, Luis Otero, e que ambos afirmaram o desejo do M-19 de dialogar e cessar fogo. Yesid entrou em contato com a imprensa e o pedido chegou até mesmo ao escritor Gabriel García Márquez, amigo do presidente, que entrou em contato com ele para solicitar o fim da operação. O próprio Echandía, após tentativas fracassadas de se comunicar diretamente com o Presidente Betancur, se comunicou por telefone com meios de comunicação. A conversa, transmitida ao vivo, expressava o desespero do magistrado ao solicitar que o Presidente ordenasse cessar fogo (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010). No entanto, Echandía não obteve resposta e a operação continuou. Do lado de fora do Palácio, a Ministra das Comunicações, Noemí Sanín, havia entrado em contato com os meios de comunicação e deu ordens para que as emissoras de rádio e televisão não transmitissem notícias relacionadas ao caso (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010). Na televisão se ordenou transmitir uma partida de futebol: *Millonarios* contra *Unión Magdalena*. Ainda assim, diversas filmagens e fotografias foram realizadas e muitas delas transmitidas nos noticiários, marcando uma memória visual impactante dos acontecimentos.

A ata da reunião do Conselho de Ministros que relata a reunião daquela tarde entre o Presidente, os Ministros e os comandantes das Forças Armadas (ACTA DEL CONSEJO DE MINISTROS *apud* GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010), descreve o teor das discussões e as razões da decisão do governo em não dialogar com a guerrilha. Além da caracterização de uma “atitude abertamente violenta do M-19”, os presentes teriam deduzido um vínculo entre a guerrilha e o narcotráfico que teria resultado no financiamento da ação. Também relata a convicção de que a guerrilha “não buscava simplesmente negociar, mas também executar uma operação político-militar de vasto alcance e ressonância publicitária” (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010, p. 135, tradução nossa),⁵² pois os canais de diálogo com o governo estariam abertos e a decisão de atuar violentamente teria sido uma postura unilateral da guerrilha. A afirmação dada por telefone tanto por Otero quanto por Echandía foram consideradas falsas e, no caso do último, realizadas sob coerção violenta. O relato menciona a decisão do presidente em não negociar, de ofertar aos guerrilheiros a preservação de suas vidas e a realização de um julgamento imparcial com todas as garantias processuais caso os mesmos se entregassem. Ainda em relação à recusa em cessar fogo, argumentou-se que a guerrilha não demonstrava interesse na decisão, visto que também continuava com a postura ofensiva. A ata também menciona uma conversa por telefone entre o general Delgado Mallarino e Luis Otero, na qual, segundo relatado, o guerrilheiro haveria recusado as condições do governo. Após esse momento não foi estabelecida mais nenhuma comunicação entre o governo e a guerrilha. Ao fim do dia, todas as comunicações por via telefônica com o interior do Palácio foram interrompidas.

Foi após esse horário, cerca das 17h, que a operação de retomada alcançou o quarto andar, onde estava a maior parte dos reféns e guerrilheiros. Segundo o relato da CVPJ, o conflito que se instaurou entre o exército, a polícia e os guerrilheiros acabou com qualquer possibilidade de que os reféns do quarto andar saíssem do edifício com vida (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010). Durante o primeiro dia, além do confronto direto (mas em decorrência dele), três incêndios ocorreram no interior do edifício, ocasionando a morte de outros reféns e guerrilheiros:

Ao final, não foi possível saber com certeza como morreram os reféns e guerrilheiros que se encontravam no quarto andar nem o número certo de pessoas que ali estavam. Se desconhece quem faleceu antes que as chamas consumissem tudo, porque deste grupo não sobreviveu nenhuma pessoa; o certo é que os corpos se encontraram, em sua maioria, desmembrados, mutilados ao que parece por efeito das explosões e quase todos calcinados, e segundo in-

⁵² “Se tuvo igualmente la convicción de que el M-19 no buscaba simplemente negociar sino también ejecutar una operación político-militar de muy vasto alcance y resonancia publicitaria”.

formes técnicos, pelo menos três dos magistrados, Alfonso Reyes Echandía, Ricardo Medina Moyano e José Eduardo Gnecco Correa, mostraram em seus restos mortais projéteis de armas que a guerrilha não utilizou (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010, p. 152, tradução nossa).⁵³

No início do dia seguinte, com grande parte do Palácio detonado pelas explosões e incêndios, um grupo de cerca de 60 reféns e a parte sobrevivente do M-19 (cerca de 10 guerrilheiros) se encontravam em um banheiro entre o segundo e o terceiro andar. Como era transmitido pela rádio que o Exército havia conseguido retomar o Palácio e que apenas havia um pequeno grupo guerrilheiro no interior do edifício, um dos reféns, Reynaldo Arciniegas, foi liberado para comunicar a real situação. Mais uma vez foi feita a solicitação de que o exército interrompesse os ataques e de que o governo dialogasse com a guerrilha. O guerrilheiro Almarales haveria impedido a saída de Manuel Gaona e Carlos Horacio Urán, pois ambos haviam militado na ANAPO. Há indícios de que Urán saiu vivo do Palácio e depois apareceu assassinado dentro do edifício (GARCÍA, 2015). A mensagem que Arciniegas transmitiu a militares deveria ser encaminhada ao Presidente, entretanto, segundo o Informe, jamais chegou a seu destino. A saída desse refém resultou no fato de que a partir de então o exército tomou conhecimento da localização exata dos últimos guerrilheiros e reféns. A resposta foi a detonação com explosivos da parede do banheiro e o início de disparos de ambos lados. No fogo cruzado que se iniciou, outras mortes ocorreram.

Pouco antes das 14h00 do dia 7 de novembro, após 28 horas de conflito, a operação militar de retomada do Palácio teve fim com a liberação dos últimos reféns e execução dos últimos guerrilheiros. Entre os quase cem mortos e cerca de uma dezena de desaparecidos, encontravam-se onze magistrados e quase a totalidade dos guerrilheiros (apenas uma sobrevivente, Clara Enciso, que saiu do edifício disfarçada de refém), além de inúmeros funcionários e visitantes. A postura do governo foi elogiada pelo então embaixador dos Estados Unidos no país, Charles Gillespie, em documento enviado à Secretaria de Estado em Washington, no qual a dureza na reação contra a guerrilha foi considerada justa, gerando a expectativa de que se procedesse de maneira semelhante em outras situações de confronto futuras (VILLAMIZAR, 2017). Segundo Gonzalo Sánchez, o episódio do Palácio de Justiça colocou em evidência “a fra-

⁵³ “Al final no fue posible saber con certeza cómo murieron los rehenes y guerrilleros que se hallaban en el cuarto piso ni el número cierto de personas que allí se encontraban. Se desconoce quiénes fallerieron antes de que las llamas lo consumieran todo, porque de este grupo no sobrevivió ni una sola persona; lo cierto es que los cuerpos se encontraron, en su mayoría, desmembrados, mutilados al parecer por el efecto de las explosiones y casi todos calcinados, y según informes técnicos, por lo menos tres de los magistrados, Alfonso Reyes Echandía, Ricardo Medina Moyano y José Eduardo Gnecco Correa, mostraron en sus restos mortales proyectiles de armas que no usó la guerrilla”.

gibilidade de uma paz fragmentada em um contexto de guerra também fragmentada” (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).⁵⁴

2.2.4 *Lacunas de esclarecimento*

Passadas quase quatro décadas, muitos elementos importantes para a compreensão do evento seguem sem resposta. Ainda há corpos desaparecidos; algumas pessoas foram registradas em filmagens saindo com vida do edifício (há relatos de que foram conduzidas pelos militares para prestar depoimento) e hoje são consideradas desaparecidas; corpos irreconhecíveis foram parar em fossas comuns; se desconhece a causa da morte de várias pessoas; também não foi possível atestar as razões que produziram os incêndios; cadáveres foram empilhados no pátio interno e lavados com mangueira, eliminando muitas evidências, e a identificação de algumas vítimas foi feita de forma arbitrária. Além disso, a coordenação da ação pelo grupo guerrilheiro bem como os pormenores das decisões do governo e dos militares durante a operação de retomada do edifício também necessitam maior esclarecimento.

Logo de início, questiona-se porque o aparato de segurança, que havia sido reforçado devido às inúmeras ameaças (inclusive após a descoberta do plano de ação do M-19), foi retirado dias antes do atentado. O relatório da CVPJ aponta quatro hipóteses para essa condição: a primeira parte da declaração de policiais que afirmam que o próprio Reyes Echandía solicitou à corporação a retirada dos reforços de segurança. Os relatores consideram essa hipótese falsa, visto que as evidências demonstram que tal reunião nunca aconteceu. A segunda considera que a proteção tinha como único objetivo cobrir o período de visita de Mitterrand na Colômbia, portanto foi retirada após a saída do presidente francês. A terceira hipótese combina uma suposta ingenuidade do Estado ao concluir que, depois de descoberto o plano, já não seria executado, com um desinteresse em proteger efetivamente os magistrados. A última hipótese, considerada pela CVPJ uma das mais prováveis, ficou conhecida como *la ratonera*, pois supõe que as Forças Públicas deliberadamente permitiram que o M-19 entrasse no edifício para fazer da ação uma armadilha contra a guerrilha. Além dos testemunhos coletados que corroboram para a veracidade dessa hipótese, o relatório da CVPJ ainda aponta que a decisão de retirada do aparato foi tomada unilateralmente pela polícia um dia antes do ataque, mas também comunicada ao ministro da Defesa, o general Vega Uribe (GALLEGO; PINILLA; VERGARA, 2010).

⁵⁴ “La fragilidad de una paz fragmentada en un contexto de guerra también fragmentada”.

2.3 Disputas de memória no período pós-tomada (1985-2002)

Na noite do dia 07 de novembro, o presidente Betancur realizou um pronunciamento.⁵⁵ Pedindo aos colombianos que compartilhassem com o governo a “firmeza, serenidade e sentimentos de solidariedade”, Betancur defendeu as decisões governamentais se ancorando em uma lista de pessoas consultadas, entre ex-presidentes, candidatos e congressistas. O então presidente agradeceu aos meios de comunicação, qualificando a postura destes como “ponderada, tranquila e patriota” e declarou que durante todo o tempo em que duraram os acontecimentos estava com controle absoluto da situação e responsável por todas as decisões. Em diversos momentos do discurso, Betancur solicitou a “compreensão” dos colombianos e justificou as ações em nome da defesa das instituições.

O M-19 se pronunciou na forma de comunicados emitidos no dia 11 de novembro. Um dos comunicados, assinado por Álvaro Fayad, reforçava os objetivos da operação e as reivindicações do grupo, condenando a resposta do governo, das forças de segurança e da imprensa e não assumia parte de responsabilidade nos acontecimentos. A outra declaração, assinada em nome de toda a guerrilha, começava com uma defesa da necessidade de um acordo de paz; reconheceu a responsabilidade do grupo, ainda que se justificassem em seus objetivos. Além disso, apresentou uma narrativa do ponto de vista guerrilheiro dos acontecimentos ao longo dos dois dias no Palácio e questionou sobre o paradeiro das pessoas desaparecidas. Ambos comunicados se referiam ao acontecimento como “holocausto”.⁵⁶

Ainda em 1985, o presidente Betancur, por meio do Decreto 3300, ordenou a criação do *Tribunal Especial de Instrucción* para investigar os acontecimentos do Palácio de Justiça e entregar ao final da investigação um informe. Composto pelos magistrados Jaime Serrano Rueda e Carlos Upegui Zapata, o tribunal considerou como únicos responsáveis a guerrilha M-19. Os resultados das investigações foram divulgados no dia 31 de maio de 1986, por meio de um documento, fortemente vinculado ao setor oficial, apresentando inúmeras lacunas e negando a existência dos desaparecidos (GARCÍA, 2015).

Diante das explicações insatisfatórias, parentes de desaparecidos decidiram em 1986 buscar assessoria jurídica. Em 1988 a *Procuraduría Delegada para las Fuerzas*

⁵⁵ Reproduzido na íntegra em: GARCÍA, Laura Valbuena. *Literaturas de la Toma del Palacio de Justicia – la tragedia entre la historia y la literatura*. Dissertação de Mestrado. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2015.

⁵⁶ É bastante recorrente, até mesmo por alguns historiadores, o uso da palavra “holocausto” para referir-se aos acontecimentos do Palácio de Justiça, e por vezes ao conflito armado colombiano como um todo.

Militares considerou responsável o general Jesús Armando Arias Cabrales pelas vidas dos reféns que morreram e ele foi destituído do exército. Essa decisão foi revogada em 1990, entretanto em 2008 Cabrales foi preso e em 2014 foi sentenciado a 35 anos. As investigações sobre as causas das mortes no quarto andar foram encerradas em 31 de janeiro de 1989. Devido ao estado dos corpos, concluiu-se que a tarefa não seria possível.

Durante o governo de Virgilio Barco Vargas (1986-1990), iniciou-se um novo processo de acordo de paz com algumas guerrilhas, dentre elas o M-19. No final de 1988, começou a agenda de negociações com o M-19. A política de paz desse governo, denominada *Iniciativa para la Paz*, previa etapas para a plena reincorporação dos ex-guerrilheiros na vida civil e um trabalho para a convivência territorial e o direito à vida (VILLAMIZAR, 2017). O processo passou por algumas turbulências, sobretudo por causa de assassinatos de lideranças do M-19:

O processo de paz com o M-19 sofreu várias agressões: a mais sentida, e que colocou em risco o pactado, foi o assassinato de Afranio Parra Guzmán, fundador e dirigente da organização, em acontecimentos ocorridos em Bogotá em 7 de abril [de 1989], quando foi detido e trasladado a uma estação da Polícia, junto a dois de seus companheiros; logo apareceram assassinados os três [...] Outro caso bastante sensível foi o assassinato, em setembro, de dois membros da comunidade de Santo Domingo, quando se deslocavam em um ônibus até Cali. As promessas de investigações exaustivas, nestes e em outros ataques e mortes, nunca se realizaram (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa).⁵⁷

Na última conferência da organização, entre setembro e outubro de 1989, a guerrilha deliberou pela deposição das armas, reintegração à vida civil e construção de um movimento político dentro da legalidade. Em março do ano seguinte a organização deixou as armas. Os desmobilizados fundaram então um partido político na legalidade, a *Alianza Democrática M-19* (AD-M19). Muito desses ex-guerrilheiros do M-19 participaram da constituinte responsável pela elaboração da nova Constituição do país, de 1991.

Em 28 de setembro de 1990, Yolanda Santodomingo declarou diante da *Procuraduría General de la Nación* que foi levada durante os acontecimentos no Palácio de Justiça, junto a seu colega Eduardo Matzon, para a *Casa del Florero* e depois para

⁵⁷ “El proceso de paz con el M-19 sufrió varias agresiones: la más sentida, y que puso en riesgo lo pactado, fue el asesinato de Afranio Parra Guzmán, fundador y dirigente de la organización, en hechos ocurridos en Bogotá el 7 de abril, cuando fue detenido y trasladado a una estación de la Policía, junto con dos de sus compañeros; luego aparecieron asesinados los tres [...] Otro caso bastante sensible fue el asesinato, en septiembre, de dos miembros de la comunidad de Santo Domingo, cuando se trasladaban en un bus hacia Cali. Las promesas de investigaciones exhaustivas, en estos y otros ataques y muertes, nunca se conocieron”.

instalações da Polícia Nacional onde foram torturados, ambos acusados de pertencimento a guerrilha. Os dois eram estudantes de Direito da *Universidad Externado de Colombia* e se encontravam no edifício para realizar tarefas acadêmicas.

Em 1992 o coronel Luis Alfonso Plazas Vega solicitou sua aposentadoria. Um processo jurídico em marcha considerou o M-19 culpado pelos acontecimentos. Isso desencadeou instabilidade política, já que muitos membros do M-19 haviam sido anistiados e estavam no congresso pela AD-M19, preparando uma candidatura para concorrer às eleições presidenciais. Em agosto de 1994 saiu a primeira sentença que aceitava a responsabilidade do Estado na desaparecimento dos empregados da cafeteria, outra em 27 de junho de 1995 (ambas significaram o pagamento de indenização aos familiares) e em 12 de outubro de 1995 o Tribunal Administrativo de Cundinamarca considerou a Nação responsável pelo desaparecimento da guerrilheira Irma Franco.

Depois da tomada, o exército destruiu parte dos arquivos. A reconstituição do edifício, finalizada em 1995, recriou o prédio de forma a apagar todos os rastros do massacre (VALENCIA, 2015). Há no local apenas uma placa referenciando o acontecimento.

Em fevereiro de 1998 deu-se início à exumação dos corpos na fossa comum. Os restos se mantiveram guardados até 2001, quando começaram os trabalhos de identificação. Em 2005 a *Fiscalía General de la Nación* abriu investigação penal contra Luis Alfonso Plazas Vega pelo desaparecimento de pessoas no Palácio. Em 2005, no aniversário de 20 anos da tragédia, a *Corte Suprema de Justicia* decidiu criar a *Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia* (CVPJ), com o objetivo de investigar tais lacunas. Três magistrados que haviam sido presidentes da Corte ficaram a cargo do trabalho: Jorge Aníbal Gómez Gallego, Nilson Pinilla Pinilla e José Roberto Herrera Vergara. Em 16 de novembro de 2006 a Comissão publicou seu Informe Preliminar.

Entre 2007 e 2008 a *Fiscalía General de la Nación* ordenou as primeiras prisões em relação ao Palácio de Justiça: coronel Edilberto Sánchez Rubiano, coronel Luis Alfonso Plazas Vega, capitão Óscar William Vásquez Rodríguez, analista Luis Fernando Nieto Velandía, sargentos Ferney Ulmadrín Causayá e Anronio Rubay Jiménez Gómez. O coronel Plazas Vega foi o primeiro condenado por desaparecimento forçada em 2010. Em 10 de dezembro de 2014, a Corte Interamericana de Direitos Humanos condenou por unanimidade a Colômbia pela responsabilidade no desaparecimento de 10 pessoas, ordenando que o Estado deveria realizar uma busca rigorosa e estabeleceu a responsabilidade oficial na execução extraoficial de Carlos Urán e na violação ao direito e liberdade pessoal dos estudantes Yolanda Santodomingo e Eduardo Mat-

son, e também de Orlando Quijano, funcionário da corte que também foi acusado de ser guerrilheiro. Entre as conclusões da Corte, incluiu-se que o Estado deveria realizar um ato público de reconhecimento de responsabilidade internacional pelos acontecimentos. Ainda que sem atribuições jurisdicionais e faculdades para derivar responsabilidades individuais, o informe final da CVPJ foi publicado em 2010, no qual algumas questões foram consideradas conclusivas.

Os eventos do dia 6 e 7 de novembro ainda são motivo de intensa disputa pública pela memória. Tradicionalmente, no 6 de novembro familiares se reúnem em frente ao Palácio e há uma placa comemorativa instalada no local desde 2010. Essas manifestações demonstram como a violência fruto do conflito armado no país provocou uma ruptura nas relações sociais e desintegração de famílias, desencadeando muitas vezes sentimentos de frustração e desconfiança em relação ao Estado e suas instituições. Em 2015, em razão dos 30 anos dos acontecimentos, o presidente Juan Manuel Santos fez uma declaração na qual reconhecia a responsabilidade do Estado no trágico desfecho e pedia perdão às famílias das vítimas.⁵⁸

Os acontecimentos relatados condensam tensões que perpassam as narrativas testemunhais do conflito armado colombiano, sobretudo por neste caso haver uma confluência de vários aspectos sociopolíticos do conflito: a atuação das guerrilhas, a atuação questionável do Estado e das Forças Armadas e da Polícia, as tentativas de negociação de paz e a expressão de um Estado em crise (BEDOYA; HERRERA, 2015).

Desta forma, as disputas de memória em relação aos acontecimentos do Palácio de Justiça se inserem em um campo muito mais amplo, que mobiliza os demais acontecimentos do conflito armado. Em um país assolado por mais de seis décadas de conflito, com um número exorbitante de mortos, torturados e desaparecidos (CNMH, 2013), as disputas por narrativas de memória são muito intensas e mobilizam diversos setores da sociedade. Ainda em curso, e portanto parte da história do tempo presente, o conflito se insere na categoria de eventos que tem seus conflitos e disputas de forma ainda muito intensa e exacerbada. Como escreve Marieta de Moraes Ferreira (2018), a História do Tempo Presente tem como pressuposto a existência de testemunhos vivos que podem a qualquer momento questionar e disputar as narrativas construídas pelos historiadores. Fruto de intenso debate sobre a relação entre história e memória, testemunho e historiografia, esse campo evidencia a “construção dos atores de sua própria identidade e reequaciona as relações entre passado e presente ao reconhecer, de forma inequívoca, que o passado é construído segundo as necessi-

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LYF8alFBtJQ>

dades do presente, chamando a atenção para os usos políticos do passado” (FERREIRA, 2018, p.85). Henry Rousso (2016) destaca que a relação que as sociedades contemporâneas estabelecem com o passado recente é marcado pela conflituosidade que acaba levando o trabalho com este à condição de “problemas a ‘gerir”, como um campo da ação pública que transforma os próprios historiadores em atores de uma história que está se fazendo (ROUSSO, 2016). Sabemos que os modos como a memória e a história são articulados, principalmente quando trata-se de espaços públicos e institucionais, muitas vezes servem a objetivos específicos.

2.4 *Noviembre 6 y 7*

De acordo com Malagón-Kurka, os acontecimentos do Palácio de Justiça marcaram também a produção artística da época, pois para artistas como Beatriz González e Doris Salcedo, o episódio foi um “ponto de quebra da história colombiana” (MALAGÓN-KURKA, 2008, p. 25). Beatriz González realizou as pinturas *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento I e II* em 1987, mencionadas no capítulo anterior. Quando ocorreu a tomada do Palácio em 1985, Doris Salcedo estava no início de sua carreira como artista. Carolina Ariza González (2018) também identifica esse momento com uma virada de maior engajamento dos artistas com a situação social e política e também com a história. A autora menciona que, após esse acontecimento, surge uma nova forma de trabalhar e pensar as imagens.

Desta forma, após a apresentação dos acontecimentos e do contexto de disputas de memória, a análise da obra *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo tem como objetivo compreender como os recursos estéticos escolhidos pela artista se inserem nesse campo mais amplo. A intervenção realizada em 2002 no edifício do Palácio tinha um caráter ao mesmo tempo performático e escultórico. A artista fez descer lentamente e em tempos diferentes do alto do edifício 280 cadeiras ao longo da fachada lateral do prédio, em uma ação que durou 28 horas (a mesma duração da tomada do Palácio 17 anos antes). O trabalho era efêmero e contava com os passantes como espectadores, pois sem realizar nenhuma publicidade prévia, Salcedo executou a obra de forma a referenciar o episódio a partir das próprias lembranças de quem passasse pelo local:

Este trabalho abordará um momento difícil na história do país, que tentou-se esquecer. O desejo é de capturar fragmentos esquecidos do passado e apresentá-los a uma audiência que testemunhará este ato. Será um meio de nos confrontar com uma imagem que nos impedirá de esquecer, permitindo que as famílias das vítimas, assim como os sobreviventes, deixem de lado

suas memórias privadas para formar uma memória coletiva (SALCEDO, 2007a, p. 83, tradução nossa).⁵⁹

O evento foi citado na obra prescindindo de explicações excessivamente literais, descritivas ou didáticas. É muito importante destacar que Salcedo não relatou querer narrar o evento da tomada do Palácio como aconteceu, e sim confrontar o público com suas próprias memórias. Assim, a artista não se posicionou como detentora do relato, mas impulsionou uma ação coletiva de memória. Em entrevista para Hans-Michael Herzog, realizada em 2004, Salcedo menciona sua estratégia para ativar a memória dos espectadores:

A obra em si, o que eu apresentei, não narrava nada. O público fazia a obra ao contemplá-la. Foi extraordinário presenciar como uma cadeira vazia podia reativar a memória. O centro de Bogotá é um lugar muito movimentado e, nesse dia, o Palácio de Justiça se transformou em um local de peregrinação. A obra existiu na mente dos espectadores que tinham uma lembrança do evento (SALCEDO, 2013, p. 29-30).

Com um espaço determinado, o edifício do Palácio, e portanto irreproduzível em outros locais, e um tempo igualmente determinado, Salcedo apresentou uma dimensão espacial e temporal da memória, demandando dos espectadores a dedicação de um tempo e uma presença para aquela recordação (BAL, 2010). O fato de que a obra estava condicionada a essas duas dimensões expressa o caráter fragmentário, e por vezes fugidio, da memória, bem como sua relação íntima com os espaços e lugares nos quais ela potencialmente emerge. A artista diz que este trabalho estava na encruzilhada entre o desejo de lembrar e o impulso de esquecer (SALCEDO, 2007).

Assim como ocorre em outras obras da artista que se referem a casos de mortos e desaparecidos, a figura humana nunca é apresentada de forma explícita, mas referenciada por objetos do uso cotidiano. Se em outras obras a artista menciona o nome das vítimas, nesta obra isso não ocorre, não há individualização das subjetividades. Mesmo o número de cadeiras, 280, é superior ao número de vítimas. Por um lado, ao recusar a identificação direta das vítimas, Salcedo demarca que os impactos desse episódio de violência se expandem para além das histórias individuais. Por outro lado, toca em um aspecto fundamental dessa história, que é justamente a dificuldade material, seja pelas condições ou pelos encobrimentos, de reconhecimento dos corpos, localização dos desaparecidos e mesmo constante troca de identidades dos restos mor-

⁵⁹ “This work will address a difficult moment in the country’s history, which it has tried to forget. It hopes to capture forgotten fragments of the past and to present them to an audience who will witness this act. It will be a means to confront us with an image that will prevent us from forgetting, allowing victims’ families, as well as the survivors, to set aside their private memories in order to form a collective memory”.

tais. A artista, portanto, realiza um vínculo entre os recursos estéticos e os aspectos políticos e sociais que envolvem o tema.

Antes de realizar *Noviembre 6 y 7* em 2002, Salcedo já havia feito duas obras com referência aos acontecimentos do Palácio de Justiça: *Tenebrae: Noviembre 7, 1985*, em 1999-2000 e *Noviembre 6*, em 2001, ambas também realizadas com cadeiras. Na primeira, o mobiliário foi propositalmente fabricado com as pernas alongadas e, na segunda, a artista produziu uma estranha montagem com as cadeiras. Entretanto, a diferença fundamental é que estas obras anteriores foram concebidas para o espaço da galeria de arte. *Noviembre 6 y 7* foi uma das primeiras obras realizadas por Salcedo como uma instalação na *Plaza de Bolívar*, que posteriormente abrigaria outras obras da artista. A combinação dos elementos escultóricos e instalativos anteriores com a transferência do local de execução da obra, do espaço restrito da galeria para o próprio edifício do massacre, trouxe novos elementos para a compreensão do papel da artista em seu contexto social e político, além de outras consequências a nível social em decorrência dessa relação.

Com a finalidade de compreender a dimensão social e política contida nos elementos estéticos da obra, aqui ela será abordada em diferentes aspectos. A crítica de arte holandesa Mieke Bal (2010) caracteriza a obra de Salcedo a partir de quatro estratégias estéticas principais: a metáfora, o vestígio, a duração e a instalação. De modo ligeiramente diverso, a fim de relacionar essa proposta teórica com outras leituras, aqui *Noviembre 6 y 7* é analisada a partir de três categorias mais abrangentes: a *espacialidade*, compreendendo que a instalação na obra de Salcedo está intimamente ligada também com a linguagem escultórica e com a arte *site-specific*; a *temporalidade*, para inserir não apenas a duração da obra, mas a relação mais ampla com a temporalidade complexa que envolve os processos de memória; e a *materialidade*, na qual o vestígio é um elemento importante, mas não o único. O objetivo dessa divisão é relacionar esses elementos tanto com aspectos da história do evento mencionado quanto com a discussão sobre memória.

2.4.1 Espacialidade

A discussão sobre a ativação de memória pelos locais fez parte da renovação dos estudos sobre a memória, sobretudo a partir da discussão apresentada por Pierre Nora sobre os lugares de memória (NORA, 1993). Nora, cuja visão sobre a oposição entre história e memória, marcadamente nostálgica, era “fundamentalmente sobre o luto”, na visão de Marita Sturken (2021), pois marcava a diferença entre um tempo

passado nostálgico em que a memória habitava as práticas sociais, tempo que havia sido substituído pelo tempo da história. Ainda que essa oposição possa ser contestada e, tal qual defende Sturken (1997, 2021), seja importante identificar as situações em que história e memória são interdependentes, Nora contribuiu com a possibilidade de pensarmos inúmeros objetos, contextos e práticas como lugares de memória, e não apenas os espaços físicos propriamente ditos. Como escreve Aleida Assmann (2011), ainda que os locais não tenham uma memória imanente, são importantes “não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas” (ASSMANN, 2011, p. 318). Assmann diferencia os locais traumáticos dos memorativos, pois diferentes destes, que podem se estabilizar por meio de uma história que se conta sobre ele, os traumáticos contêm elementos que distanciam a formação de um sentido afirmativo: “o local traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância” (ASSMANN, 2011, p. 349-50). Ao realizar uma obra com poucos elementos descritivos no Palácio de Justiça, Salcedo explora essa característica, propondo uma via diferente de significação do local.

Se a questão dos lugares de memória é importante em *Noviembre 6 y 7*, é necessário analisar as estratégias estéticas utilizadas na obra para ativação desse espaço. Em relação à espacialidade da obra, podemos, por um lado, analisar a utilização das linguagens artísticas da instalação e do *site-specific* e, por outro, pela relação que estabelece com outros tipos de espacialização da memória, como os monumentos e os memoriais. A demarcação de diferenças entre essas formas de trabalhar com a espacialização da memória também faz parte de um exercício crítico da artista sobre o que significa (e qual a potencialidade) do trabalho com a memória na esfera pública. No entanto, é importante analisar o discurso da artista em contraponto com um olhar crítico para a obra, evitando tomar as afirmações de Salcedo como determinantes para a análise do objeto.

A artista defende que seu trabalho se diferencia das formas que ela considera tradicionais de monumentalização da memória nos espaços públicos, pois sem oferecer uma narrativa oficial ou bem delimitada e explícita sobre o acontecimento, opera de modo a ativar as memórias individuais do evento, tornando-se uma experiência coletiva (SALCEDO, 2007a). No mesmo sentido, Andreas Huyssen (2003) sublinha a distinção da prática de Salcedo em relação aos monumentos e memoriais, sobretudo pelo público ao qual se direcionam. De acordo com o autor, monumentos estão fada-

dos a tornarem-se invisíveis, ou serem derrubados, e são feitos para articular a memória oficial. Já a memória vivida, escreve Huyssen, é sempre localizada nos corpos individuais, mesmo quando envolvem memórias coletivas, políticas ou geracionais. Na descrição que Salcedo faz no projeto da obra, a artista expressa seu desejo em realizar algo bastante diferente dos monumentos tradicionais, que a seu ver são geralmente grandiosos e nacionalistas (SALCEDO, 2007). De acordo com essa leitura, os monumentos e memoriais oficiais muitas vezes desejam acelerar o processo de reparação e até mesmo esquecimento, sem dar o devido espaço às próprias vítimas de elaborarem suas memórias acerca do evento, impondo narrativas que servem muitas vezes a outros interesses.

Contudo, é importante matizar essa crítica demasiado generalista sobre os monumentos e memoriais, pois também é possível configurar a partir destes espaços experiências coletivas nas quais o espectador colabora com a construção dos sentidos sobre os eventos em questão. Como destaca Sílvia Correia (2017), há inúmeras camadas de significação histórica nas construções monumentais, pois a intenção de quem projeta é apenas uma delas. As práticas de re-significação podem reconfigurar os sentidos iniciais, seja em um mesmo momento do tempo ou com o passar dos anos (CORREIA, 2017). Nesse sentido:

Alcançar o monumento significa ir além da memória histórica nele projetada e representada no passado, significa olhá-lo enquanto lugar de memória, que existe à custa do seu reconhecimento por quem recebe e sua integração numa narrativa identitária sempre sujeita a uma tensão da alteridade memorial (CORREIA, 2017, p. 185).

Há também diferenças, no que diz respeito aos debates sobre monumentos, segundo Estela Schindel (2009), entre o contexto europeu e o latino-americano. Na nossa região, escreve a autora, há uma tendência de criação de monumentos mais abertos, com recursos imaginativos e renovadores, nos quais as práticas performativas e de intervenção permitem uma margem de conflitividade nas formas de recordar, atenuando os riscos das versões hegemônicas (SCHINDEL, 2009).

Feita essa ressalva, ainda assim é importante notar que a crítica que Salcedo busca fazer aos monumentos e memoriais se insere em um contexto da arte contemporânea no qual artistas apresentam propostas alternativas aos projetos oficiais. James Young (1999) caracteriza o contramonumento artístico como um caminho para crítica à monumentalização, prática que ganhou força sobretudo após a Segunda Guerra Mundial. Sobre as transformações nas práticas de monumentalização no século XX, Young escreve:

Como outras formas estéticas e culturais na Europa e na América, o monumento – tanto a ideia quanto a prática – sofreu uma transformação radical ao longo do século XX. Como uma intersecção entre arte pública e políticas de memória, o monumento refletiu necessariamente as revoluções estéticas e políticas, bem como a ampla crise de representação (YOUNG, 1999, tradução nossa).⁶⁰

Essas práticas, segundo o autor, foram uma reação ao desejo compensatório por parte dos governos materializado na forma de monumentos, que operavam como uma liberação da obrigação de lembrar. Também havia a percepção de que a monumentalização em si foi uma prática exaltada pelo próprio fascismo. Um dos exemplos dessa prática dos contramonumentos é a proposta elaborada em 1995 pelo artista polonês Horst Hoheisel⁶¹ para a competição de projetos para a construção do *Memorial para os Judeus Mortos da Europa* (hoje também conhecido como *Memorial do Holocausto*). Hoheisel propôs detonar o portão de Brandenburg, triturar as pedras até virarem pó e, posteriormente, depositar o material no local. O artista justificou a proposta com o argumento de que não é possível rememorar uma destruição com uma construção, e sim apenas com outra destruição. A proposta evitava a criação de uma imagem positiva e, no lugar, apresentava a ideia de que o espaço vazio poderia ser mais apropriado para a elaboração das memórias, garantindo assim uma “vida da memória” e o reconhecimento da perpétua irresolução desta. Fazia parte da proposta artística de Hoheisel, inclusive, a clareza de que o projeto não seria aprovado, pois a polêmica visava atingir a ideia mesma de construir qualquer tipo de projeto vencedor (YOUNG, 1999). Outras obras realizadas nesse sentido serão retomadas no quarto capítulo deste livro por apresentarem questões semelhantes às de Salcedo na obra *Fragments* (2018).

Também em relação à obra de Salcedo, Andreas Huyssen (2003) escreve que os trabalhos da artista se inserem em uma problemática mais ampla que é a reestruturação do senso de espaço e tempo em nossa época, vinculando o apagamento do passado à materialidade das coisas e dos corpos no tempo e no espaço. Segundo o autor, a artista desafia a crescente espetacularização da cultura da memória e sua obsessão com lugares públicos de comemoração, monumentos e memoriais. O autor escreve que Salcedo expressa uma desconfiança em relação aos mecanismos de memória pú-

⁶⁰ “Like other cultural and aesthetic forms in Europe and America, the monument – in both idea and practice – has undergone a radical transformation over the course of the 20th century. As intersection between public art and political memory, the monument has necessarily reflected the aesthetic and political revolutions, as well as the wider crises of representation”.

⁶¹ Em março de 2019, Horst Hoheisel realizou uma conferência no *Espacio de Arte y Memoria Fragments*, obra de Doris Salcedo analisada no quarto capítulo deste trabalho.

blica que, por buscarem uma excessiva estetização ou críticas políticas diretas, muitas vezes estão também fadados ao esquecimento. Essa crítica não se dá pelo abandono da busca por um trabalho crítico com a memória, mas é justamente o contrário, uma tentativa de superação dessas falhas e de localizar isso também na esfera pública.

Mieke Bal (2010) também destaca na obra de Salcedo a relação polêmica e ao mesmo tempo entrelaçada com a monumentalidade. A autora, no entanto, reconhece que a obra da artista não renuncia a diversos aspectos da monumentalidade trabalhando-as de forma crítica. Bal argumenta que é justamente a combinação entre a estratégia espacial (instalação), que tende à monumentalidade, com a estratégia temporal (que faz das obras de Salcedo muitas vezes efêmeras) que faz com que a artista explore o vínculo entre memórias, memoriais e monumentos, realizando, como ela mesmo denomina suas obras, “atos de memória”. Em diversas entrevistas, Salcedo diz ser essa uma de suas preocupações ao produzir seus trabalhos: oferecer uma alternativa aos locais de memória oficiais e institucionais, sem desconsiderar, no entanto, que para as vítimas estes também sejam importantes.

Ainda na linha de tornar menos simplista essa crítica que entende os monumentos e memoriais como lugares fadados ao esquecimento, ou que veiculam apenas versões oficiais (governamentais ou estatais) da história, Elizabeth Jelin e Victoria Langland (2003), na introdução do livro *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, reforçam os processos de luta política que envolvem diferentes atores na construção desses espaços. Essas disputas também se realizam no campo da estética, pois na eleição da forma dos espaços de memória é possível recorrer a uma estética figurativa, realista, descritiva ou literal, ou de tratar os temas em questão de maneira mais ambígua, deixando aberta a subjetividade desde o próprio projeto. São centrais nesses debates tanto a questão da representação (se é ou não possível, se é ou não desejável, representar e, no caso de afirmativa, quais os melhores estilos e estratégias para este fim), quanto das expectativas acerca da participação da sociedade nesse espaço público, pois mesmo no caso de representações mais realistas e literais, a subjetividade do público contribuirá com as interpretações e sentidos (JELIN; LANGLAND, 2003). Segundo as autoras, “a questão estética desta época é, então, como incorporar no projeto da marca territorial essa mesma possibilidade de reinvenções de sentido e a ambiguidade que convida ao trabalho ativo da memória e a sensibilidade de quem se aproxima dela” (JELIN; LANGLAND, 2003, p. 10, tradução nossa).⁶²

⁶² “La cuestión estética de esta época es, entonces, cómo incorporar en el diseño de la marca territorial esa misma posibilidad de reinvenções de sentido y la ambigüedad que invita al trabajo activo de la memoria y la sensibilidad de quien se acerca a ella”.

De toda forma, as autoras marcam que esses processos não são estanques, pois a presença de novos sujeitos, bem como de novos marcos interpretativos e outras conjunturas, geram novos sentidos que podem até contrariar os originais (JELIN; LANGLAND, 2003). As autoras mencionam o processo pelo qual um espaço físico adquire e reafirma seus sentidos., ou seja, a passagem de ser um “mero espaço” para se tornar um “lugar”. Esse processo decorre de lutas sociais, mais ou menos eficazes, que envolvem atores denominados como “empreendedores de memórias” (JELIN, 2002). Além disso, o reconhecimento da diferença entre “lugar físico” e “lugar de enunciação” é importante, pois este último vincula-se à localização social do sujeito que outorga sentido, que também pode se transformar com o passar do tempo. Desta forma, a compreensão de que tanto os lugares quanto os empreendedores não são cristalizados no tempo permite uma leitura mais complexa desses processos, refutando a crítica anteriormente mencionada (demasiado simplista) de que monumentos e memoriais estão fadados ao esquecimento e congelam os processos de memórias. As autoras escrevem que “como ‘veículo de memória’, a marca territorial não é mais que um suporte, cheio de ambiguidades, para o trabalho subjetivo e para a ação coletiva, política e simbólica, de atores específicos em cenários e conjunturas dadas” (JELIN; LANGLAND, 2003, p. 4, tradução nossa).⁶³

Esses processos também muitas vezes se dão não na construção de coisas novas, mas na adição de camadas de sentido a lugares já carregados de história, memórias, significados públicos e de sentimentos privados. Essa observação das autoras é de grande valia para o estudo da ação de Salcedo no Palácio de Justiça, pois são inúmeras camadas de sentido que recobrem o local desde os acontecimentos de 6 e 7 de novembro de 1985. Jelin e Langland demarcam que nem sempre essas camadas são projetos de rememoração explicitamente formulados, mas ações humanas que aos poucos incorporam novos rituais e significados ao lugar: “é que uma vez que um lugar se converte em convocante, o jogo de memórias sobre memórias se torna central” (JELIN; LANGLAND, 2003, p. 14, tradução nossa).⁶⁴

A estratégia que Salcedo escolhe para construir essas camadas é a instalação. Bal (2010) define essa prática como o arranjo das coisas no espaço, o que se constitui na obra de Salcedo através da formação de um espaço político que confronta as políticas de memória da violência do conflito armado. O uso da instalação, nesse caso, possui

⁶³ “Como ‘vehículo de memoria’, la marca territorial no es más que un soporte, lleno de ambigüedades, para el trabajo subjetivo y para la acción colectiva, política y simbólica, de actores específicos en escenarios y coyunturas dadas”.

⁶⁴ “Es que una vez que un lugar se convierte en convocante, el juego de memorias sobre memorias se torna central”.

uma interface com o campo da arte pública, que busca questionar o espaço museológico e de galerias como lugar privilegiado para as obras de arte, buscando uma participação do público a partir dos lugares que as pessoas habitam em seu cotidiano (ALELUIA, 2012).

Também com o objetivo de compreender essa estratégia da artista dentro do campo da arte contemporânea, é importante visitar o conceito de *site-specific*, surgido no contexto das neovanguardas dos anos 1960 e 1970. A ideia começa a se formar a partir das obras e das reflexões de artistas como o francês Daniel Buren, que muitas vezes é referenciado por introduzir na arte a noção de “in situ”, ou seja, de que o espaço e o contexto em que uma obra se localiza é determinante para seu sentido, e do americano Robert Barry, que declarava que suas instalações não poderiam ser deslocadas para outros lugares, pois eram feitas apenas para lugares específicos. O termo *site-specific* começa a ser utilizado de fato nos Estados Unidos (BARRETO, 2007). Em linhas gerais, mesmo com diferentes formas de expressão e conceituação, é possível definir que a arte *site-specific* é um tipo de arte produzida com um vínculo determinante entre a obra e o espaço físico e/ou o contexto social em que é realizada.

Se adotarmos as definições e problematizações elaboradas por Miwon Kwon no texto “Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*”, publicado em 1997 na revista *October*, podemos observar como o trabalho de Salcedo articula características de diversas fases desse procedimento de fazer arte. Os primeiros trabalhos *site-specific*, realizados no final da década de 1960, eram produzidos de acordo com um local ou ambiente específicos, eram formalmente determinados por estes e esta decisão acompanhava a crítica aos lugares tradicionais da arte (museus e galerias), questionando sua suposta neutralidade. Portanto, o uso de outros espaços que não os usuais e com obras planejadas de acordo com as especificidades destes ambientes intensificou os debates sobre a dimensão pública da arte e da necessidade da presença física do espectador para experienciar a dimensão espacial e temporal da obra (KWON, 2009).

Para esta primeira geração de artistas, havia uma inseparabilidade entre a obra e o local. No caso de *Noviembre 6 y 7*, essa inseparabilidade é evidente, pois o edifício do Palácio de Justiça é parte necessária da concepção da obra, que não pode ser realizada em sua integralidade em nenhum outro local. A ênfase excessiva nas características físicas do espaço foi, entretanto, questionada pela segunda geração de artistas que trabalharam com a ideia de *site-specific*, pois passaram a valorizar mais a dimensão da crítica institucional não apenas dos espaços tradicionais da arte, mas também de outros tantos, que deixaram de ser vistos como neutros e passaram a ser lidos dentro

de um “sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas” (KWON, 2009, p. 169). Aqui, a condição estritamente física deixa de ser o elemento principal, ainda que muitas vezes seja o ponto de partida, pois a crítica às instituições é mais importante. Está claro que a obra de Salcedo não foi realizada no Palácio apenas pelas especificidades físicas deste local (arquitetônicas ou paisagísticas, por exemplo), mas pela história que o envolve enquanto instituição. Portanto, ainda que mantenha essa relação forte de necessidade com um espaço determinado, a obra também está condicionada pela crítica à institucionalidade e seu entrelaçamento com os processos sociais e políticos que envolvem o local. Se articulamos a espacialidade da obra com sua duração (temporalidade), outro aspecto desse segundo momento da arte *site-specific* é também bastante expressivo em *Noviembre 6 y 7*:

O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia [Richard] Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua *impermanência* móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente (KWON, 2009, p. 170-171).

Por fim, Kwon identifica como uma última tendência na arte *site-specific* (que, vale lembrar, ainda marca o fim dos anos 1990, período no qual foi escrito o artigo) a busca por maior engajamento com as questões ligadas à vida cotidiana, integrando ainda mais a arte no âmbito social, muitas vezes em um sentido mais engajado e ativista, favorecendo o uso de locais públicos e, sobretudo, da interdisciplinaridade (KWON, 2009). A preocupação com questões sociais aparece com a proposta de fortalecer a relação entre a arte e a organização sociopolítica da vida redefinindo o papel público do artista.

O aspecto considerado por Kwon como o mais importante dessa tendência, que também é muito relevante para esta análise, é o fato de que tanto os aspectos físicos do local quanto a crítica institucional são subordinados a um espaço que é construído discursivamente e gerado pela própria obra, e não anterior à mesma. Portanto, no caso da obra de Salcedo, ainda que fisicamente o edifício do Palácio seja condição necessária para a execução da obra e de que a crítica aos elementos sociais, políticos e históricos do local também o sejam, Salcedo com seu Ato de Memória promove a formação de um outro espaço, efêmero e provisório: um espaço de comunidade e de trabalho coletivo com a memória. Essas inúmeras relações articuladas na obra fazem

com que o *site-specific* seja “estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações *ao longo* de espaços, ou seja, uma narrativa nômade (...) essa transformação do site textualiza espaços e espacializa discursos” (KWON, 2009, p. 172-73).

2.4.2 Temporalidade

Diversos aspectos da temporalidade da obra podem ser destacados, como a coincidência dos horários em que as cadeiras desceram do alto do edifício com os horários atestados pela perícia forense das mortes ocorridas em 1985 e a própria duração da obra, que, com um tempo delimitado, fornecia um ritmo de apreciação para os espectadores fundamentado na efemeridade. O espaço de tempo delimitado pela obra, segundo Valencia (2015), nos recorda que a memória é algo que se realiza no tempo e pressupõe um esforço ativo e consciente, ainda mais quando as próprias instituições oficiais insistem em ocultar ou negligenciar essa tarefa. Além disso, um aspecto muito relevante para a questão das relações estabelecidas pela artista com o contexto social em questão, é o tema da rememoração. Como dito anteriormente, todos os anos familiares das vítimas comparecem à praça para lembrar de seus entes queridos e cobrar justiça. Portanto, a obra de Salcedo ocorre tanto em consonância, quanto em concorrência com essas práticas.

As práticas de rememorar em datas específicas são momentos em que o passado se faz presente em rituais públicos, gerando e ativando sentimentos e sentidos sobre a memória, como escreve Elizabeth Jelin (2003):

As datas comemorativas, com sua recorrência no ciclo anual, são pontos de entrada privilegiados para a análise da tensão entre os rituais que se reiteram e refletem continuidades identitárias e de sentido, por um lado, e as fracturas, modificações e transformações nas práticas e significados da comemoração, por outro (JELIN, 2003, p. 2, tradução nossa).⁶⁵

Quando se trata de eventos violentos há uma intensa disputa, pois muitas vezes está também presente a demanda por justiça, verdade e reparação. De toda forma, há uma articulação de uma temporalidade complexa, em que o passado é mobilizado no presente em vistas a articular um horizonte de futuro. Também faz parte dessa temporalidade complexa o fato de que, ano após ano, esses mesmos rituais se modificam,

⁶⁵ “Las fechas conmemorativas, con su recurrencia en el ciclo anual, son puntos de entrada privilegiados para el análisis de la tensión entre los rituales que se reiteran y reflejan continuidades identitarias y de sentido, por un lado, y las fracturas, cambios y transformaciones en las prácticas y significados de la conmemoración, por el otro”.

incorporam novos sentidos e novos atores. Jelin escreve que a chegada de novos atores ao longo do processo social e político promove a ressignificação dessas datas. Surgem novos conteúdos e as práticas vão tomando novas formas (JELIN, 2003). No caso de *Noviembre 6 y 7*, trata-se de uma obra de arte que em muito se difere das demais práticas comemorativas que ocorrem na *Plaza de Bolívar* ano após ano em novembro. No caso das manifestações familiares, a identificação de nomes e rostos das vítimas é central, visto que uma das demandas principais, para além de combater o esquecimento, é a localização e identificação dos corpos e a entrega dos restos mortais para as famílias. Desta forma, a obra de Doris Salcedo surge como uma forma de adicionar uma nova dimensão de sensibilidade, sem, no entanto, disputar uma narrativa especificamente com esses atores. Em outra obra, *Sumando Ausencias* (2016), abordada no próximo capítulo, a convivência com outras manifestações se deu de uma maneira a gerar ruídos conflituosos.

Rosalyn Deutsche, no texto “A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra” (2009), analisa, dentre outras questões, uma obra que em muitos aspectos se aproxima a *Noviembre 6 y 7*. A obra é *Projeção Pública, Hiroshima* (1999) de autoria de Krystof Wodiczko, uma performance multimídia realizada nas duas noites seguintes ao aniversário de 54 anos do bombardeio de Hiroshima pelo exército norte-americano em 1945. A obra consistiu na projeção de um vídeo no rio em frente ao edifício do Memorial da Paz de Hiroshima, contendo entrevistas com sobreviventes do bombardeio e da radiação (e também seus descendentes). O local, também chamado de Cúpula Genbaku, foi a estrutura mais próxima ao epicentro da explosão que resistiu ao impacto. As pessoas que se queimaram nas proximidades se jogaram no rio, mas a água contaminada pela radiação e em elevadas temperaturas levou à morte de muitas delas. O vídeo projetado por Wodiczko em 1999 registrava, além das vozes depoentes, apenas as mãos das pessoas e, nas palavras de Deutsche, “a projeção antropomorfizou a Abóbada, transformando o prédio em um ‘corpo’ que parecia ser a origem das vozes dos falantes” (DEUTSCHE, 2009, p. 179). Assim como ocorre em *Noviembre 6 y 7*, a presença humana nessa obra está oblíqua e apenas sugerida, fazendo com que o próprio edifício apareça como testemunho desses relatos e da passagem das lembranças.

2.4.3 Materialidade

Doris Salcedo trabalha, não apenas nesta obra, com a ideia de vestígios materiais de uma desaparecimento humana. As cadeiras vazias sugerem uma presença que não está

mais ali, marcando os corpos ausentes, em um exercício de vincular o apagamento do passado à materialidade das coisas que restam. O vestígio material também opera como marca de um passado que se recusa a passar. A cadeira é um objeto de uso individual, porém impessoal. Essa tradução metafórica ao coletivo, segundo Mieke Bal (2010), tem como objetivo a criação de espaços políticos em que mantêm-se um equilíbrio precário entre singularidade e generalidade. O vestígio é a ferramenta que permite essa relação, como rastros sutis de uma existência ou reminiscências de uma presença.

Em diversas obras a artista trabalha com mobiliários, como em *La casa viuda e Thou-less*. As cadeiras também aparecem em outras intervenções em espaço urbano, como é o caso do trabalho sem título realizado em 2003, por ocasião da Bienal de Istambul. Esse tipo de objeto está intimamente ligado à presença humana e à vida cotidiana, mas posicionados ou modificados de forma a tornarem-se inabitáveis. Malagón-Kurka (2010) observa que ao serem transformados em peças inúteis e perdendo seu caráter prático, esses objetos evidenciam a perturbação inumana que a violência implica. Segundo Grynsztein (2015), a incompletude dos objetos os torna semi-legíveis, tais quais são os sintomas dos traumas.

Em complemento a essa leitura, Gina Beltrán Valencia (2015) observa que a exposição de mobiliários de uso interno do lado externo do edifício opera como uma inversão dos âmbitos público e privado. É possível complementar essa ideia pensando esse jogo de inversão como uma metáfora da passagem das memórias privadas para uma memória pública, desejo manifesto pela própria artista, como citado anteriormente. Valencia, ao chamar a atenção para o caráter privado dessas memórias, defende que, na Colômbia, ainda que a discussão sobre a violência do conflito armado fosse realizada por diversos meios, o caráter das memórias seguia muito restrito ao âmbito privado, sobretudo por uma forte resistência histórica na criação de uma cultura de memória. Esse contexto se alterou consideravelmente na segunda década do nosso século, com a promoção de diversas iniciativas de memória, mas no momento em que a obra de Salcedo foi realizada, o desejo deliberado por parte do governo em apagar os vestígios do massacre foi confrontado pela artista ao realizar essa obra no edifício. A iniciativa de reconstrução do prédio sem que as marcas do acontecido pudessem perdurar e a destruição dos arquivos anteriormente mencionada faz parte desse desejo de apagamento. Jelin (2002) questiona:

O que ocorre quando se impede que a iniciativa de memória posicione fisicamente o ato de recordação em um monumento? Quando a memória não pode se materializar em um lugar específico? Pareceria que a força ou as me-

didat administrativas não podem apagar as memórias personalizadas e os projetos públicos de empreendedores/as ativos/as. Os sujeitos têm que buscar então canais alternativos de expressão. Quando se encontra bloqueada por outras forças sociais, a subjetividade, o desejo e a vontade das mulheres e dos homens que estão lutando para materializar sua memória se põem de manifesto de maneira pública, e se renova sua força ou potência. Não há pausa, não há descanso, porque a memória não foi “depositada” em nenhum lugar, tem que ficar nas cabeças e nos corações das pessoas. A questão de transformar os sentimentos pessoais, únicos e intransferíveis, em significados coletivos e públicos fica aberta e ativa. A pergunta que cabe aqui é se é possível “destruir” o que as pessoas tentam recordar ou perpetuar (JELIN, 2002, p. 86-87, tradução nossa).⁶⁶

Tal qual mencionado no capítulo anterior, Malagón-Kurka (2010) recorre, para pensar a obra de Salcedo, ao conceito de *índice* tal qual pensado pela crítica, teórica e historiadora da arte Rosalind Krauss. A autora, analisando a obra de alguns artistas norte-americanos do final da década de 1970, em um artigo em duas partes publicado nas edições 3 e 4 da revista *October* de 1977, se referia a *index* como um tipo de signo que marca rastros, vestígios e indícios. As obras realizadas a partir dessa ideia foram caracterizadas como objetos-rastros, operando como “receptáculos de evidências” (KRAUSS, 1977a; 1977b). Malagón-Kurka identifica essa característica na obra de Salcedo, pois a artista trabalha com objetos que sugerem a ocorrência de algo, a passagem de uma história que deve ser decifrada pelo espectador.

Também a materialidade da obra apresenta outra questão importante, a da representação. Mieke Bal (2010) defende que a escolha da artista não remete a uma forma de representação. A autora caracteriza a estratégia da artista como uma alternativa a esse mecanismo, que prefere chamar de “antropomorfismos”. Ao rejeitar a representação figurativa e o abstracionismo puro, ambos, no entanto estão invocados na obra e a presença humana é referenciada de forma oblíqua e quase invisível (BAL, 2010). Madaleine Grynsztein (2015) também destaca esse aspecto na obra de Salcedo: mesmo incorporando vestígios materiais em seus trabalhos, Salcedo elide a representação, preferindo uma “estética em suspensão”. Também em uma via semelhante, María del Rosario Acosta (2015) considera que Salcedo de certa forma contorna o debate

⁶⁶ “¿Qué pasa cuando se malogra la iniciativa de ubicar físicamente el acto del recuerdo en un monumento? ¿Cuándo la memoria no puede materializarse en un lugar específico? Parecería que la fuerza o las medidas administrativas no pueden borrar las memorias personalizadas y los proyectos públicos de emprendedores/as activos/as. Los sujetos tienen que buscar entonces canales alternativos de expresión. Cuando se encuentra bloqueada por otras fuerzas sociales, la subjetividad, el deseo y la voluntad de las mujeres y los hombres que están luchando por materializar su memoria se ponen claramente de manifesto de manera pública, y se renueva su fuerza o potencia. No hay pausa, no hay descanso, porque la memoria no ha sido ‘depositada’ en ningún lugar; tiene que quedar en las cabezas y en los corazones de la gente. La cuestión de transformar los sentimientos personales, únicos e intransferibles, en significados colectivos e públicos queda abierta e activa. La pregunta que cabe aquí es si es posible ‘destruir’ lo que la gente intenta recordar o perpetuar”.

sobre a representação, evitando a dicotomia representável/irrepresentável, pois não se trata da representação do fato violento, mas da ausência que decorre dele: “Estas cadeiras não buscam colocar em cena nem a violência dos fatos nem a dor das vítimas. São simples sinais que invocam a ausência de traços que marquem a recordação do sucedido. Não representam nada: pacientemente calam e esperam” (ACOSTA, 2015, tradução nossa).⁶⁷

A marca da ausência acompanha os problemas estéticos ligados a questão dos desaparecidos que, como exposto anteriormente, é um problema decorrente dos acontecimentos de 1985 que até hoje segue irresoluto. Assim como ocorre em outros contextos de violência política, também para o caso das desapareções os limites narrativos e o problema da representabilidade está colocado. Na América Latina, a temática dos corpos desaparecidos é recorrente em inúmeros trabalhos artísticos relacionados a relatos testemunhais. Alguns artistas trabalham com os vestígios materiais das mortes e desaparecimentos, outros buscam mesclar relatos dos acontecimentos com o ficcional. Gabriel Gatti (2006), analisando essa questão em relação aos *detenidos-desaparecidos* argentinos, identifica duas estratégias estéticas recorrentes na abordagem do tema: a do invisível e a do vazio. Segundo o autor, para os casos de desaparecimento originária (de caráter político, para as quais a figura do *detenido-desaparecido* argentino é emblemática) corresponde um tipo ideal estético, que além de presumir um padrão de imagem que se quer universal também presume uma padronização da dor. Esse tipo ideal está muito vinculado à imagem argentina do familiar que segura a fotografia de seu desaparecido. Por vezes, casos de desaparecimento que não correspondem ao originário buscam se espelhar nessa forma de representação, como uma forma de conferir um peso maior ao se vincular com um referencial imagético amplamente reconhecido. Essa estratégia é recusada por Salcedo, pois não há representação da figura humana nem nesta obra nem em outras da artista. Também questionando a estética da representação da desapareção forçada, Jordana Blejmar, Natalia Fortuny e Luis García (2013) interrogam se, no caso das fotografias de desaparecidos, estes aparecem ou são novamente “desaparecidos” pela estetização, o que remete ao questionamento sobre a conexão entre a materialidade dos objetos visuais, as expectativas de quem vê e o que pode ser considerado imagem nessa relação. Para abordar essa questão, é pertinente a reflexão de Hans Belting de que as imagens acontecem entre nós e seus meios, ou seja, não existem nem apenas em nós, nem apenas em seu

⁶⁷ “Estas sillas no buscan poner en escena ni la violencia de los hechos ni el dolor de las víctimas. Son simples señales que invocan la ausencia de trazos que marquen el recuerdo de lo sucedido. No representan nada: pacientemente callan y esperan”.

suporte. As imagens acontecem em um exercício contínuo de interação que inclui um terceiro parâmetro, o *medium*:

Em seu próprio nome, as imagens com sucesso atestam a ausência do que elas fazem presente. Graças a seus media, elas já possuem presença daquilo de que elas precisam para representar. Portanto o enigma das imagens – ser ou significar a presença de uma ausência – resulta, pelo menos em parte, de nossa capacidade de distinguir imagem de *medium*. (BELTING, 2005, p. 76).

Ainda no que diz respeito à questão da desapareição, há uma diferença importante, segundo Élisabeth Anstett (2017), entre os casos clássicos dos *detenidos-desaparecidos* e os demais, ou seja, aqueles que não desapareceram em razão de perseguição política. Essa diferença está marcada pelo fato de que, nos primeiros casos, a questão da clandestinidade dos atos de violência e parcial ocultamento era fundamental. Em outros casos, pode haver uma espetacularização da violência que exerce um papel importante, como uma ferramenta de guerra manejada de forma deliberada. Tal qual exposto no capítulo anterior, esse aspecto da espetacularização da violência era uma tática de guerra da violência bipartidarista. Os atos de desapareição, a depender dos contextos, marcam diferenças importantes, assim como qual o destino dos corpos e se estão ou não submetidos a regas de invisibilidade ou visibilidade extrema. No caso dos desaparecidos do Palácio de Justiça, chama muito a atenção que isso tenha ocorrido no centro político do país, durante horas em que os meios de comunicação cobriam o ocorrido e inúmeras autoridades, assim como a sociedade civil, acompanhava de forma ininterrupta. Como pode ocorrer, nesse contexto de alta visibilidade, a passagem desses desaparecidos à invisibilidade total?

Como escreve Mieke Bal (2010), o trabalho de Salcedo vincula arte e política de maneira que seus trabalhos só são percebidos como arte pelo teor político que apresentam. Essa definição é bem expressa pela intervenção no Palácio de Justiça. O valor conceitual da obra só é ativado pelo impacto político causado pelas memórias do evento ativadas a partir das estratégias estéticas elaboradas pela artista. É tomando uma posição na comunidade que seu trabalho busca interferir na realidade. O projeto estético de Salcedo, escreve Bal, “transforma tanto o que pode ser experienciado através dos sentidos quanto aquilo que a política tornou insensível” (BAL, 2010, tradução nossa).⁶⁸ Neste ponto, a autora relaciona essa capacidade à ideia de Jacques Rancière sobre a partilha do sensível, mencionada no primeiro capítulo. Seguindo essa ideia, a distribuição do sentido em uma dada experiência é o que nos permite articular a esté-

⁶⁸ “Its aesthetic project is to transform both what can be experienced through the senses and that which politics has rendered insensible”.

tica com a política, pois se as artes podem ser pensadas como formas de inscrição do sentido na comunidade, é dessa forma que as produções estéticas fazem política. Aqui podemos pensar na dimensão política que significa a alteração, ou a sugestão de uma reconfiguração, dos discursos sobre o mundo. É nesse sentido que Bal diz que a arte de Salcedo é política por trabalhar, antes de tudo, com um espaço compartilhado, recusando a ideia de autonomia plena da arte.

A forma como a obra é apresentada permite que a mesma seja um espaço de reflexão e engajamento crítico (GRYNSTEJN, 2015), exaltando a importância dos espaços públicos, convergindo em um senso de responsabilidade – mais especificamente de responsabilidade pública, para “confrontar o que muitos voluntariamente velam ou ativamente esquecem” (GRYNSTEJN, 2015, p. 14, tradução nossa).⁶⁹ Outro aspecto importante é que, ao oferecer com sua prática um contraponto crítico às demais formas de espacialização na esfera pública do exercício da memória, como os memoriais e monumentos, Salcedo impulsiona uma indagação sobre os limites e as possibilidades de reparação simbólica ou de restituição (ou instituição) de um lugar social para as vítimas, anteriormente negado ou extinto pelos atos de violência. Essa intenção está em acordo com a percepção de que a condição para o trabalho de luto envolve a construção de espaços coletivos. Desta forma, é possível compreender que a dimensão temporal das experiências passadas ocorre a partir de uma presença espacial no presente, como uma relação indissolúvel entre espaço, memória e experiência corpórea. Entretanto, diferente de uma leitura recorrente que simplifica o trabalho de Salcedo com certezas acerca da efetividade de tais práticas, é possível defender a hipótese de que, mais do que tentar apaziguar tais memórias, o trabalho de Salcedo mira o constante questionamento e reatualização das mesmas, não como uma tentativa de ponto final, e sim de manter vivas essas tensões.

A dimensão coletiva desse trabalho de luto (e também de memória) é o que marca o direcionamento público dos trabalhos de Salcedo, pois desta forma ela articula um espaço público gerado pela expressão de atos coletivos de luto. A artista diz que, ao colocar em cena memórias individuais de uma maneira coletivizada, é possível articular a memória individual com uma noção de memória pública e, sobretudo, destacar a importância de uma tarefa coletiva acerca da questão. Salcedo partilha a compreensão de que o trabalho com a memória começa com a constatação tanto da sua necessidade quanto de seu fracasso, em uma inseparabilidade entre a luta pela memória e a necessidade da superação do luto (SALCEDO, 1999).

⁶⁹ “But perhaps more significantly, these ideas suggest a sense of responsibility – the public responsibility – to directly confront what many willingly veil or actively forget”.

Noviembre 6 y 7 foi realizado alguns meses após a ruptura dos diálogos de paz entre o governo de Andrés Pastrana e a maior guerrilha colombiana, as FARC-EP. Esse contexto de realização da obra também é fundamental, pois ainda que a referência do trabalho sejam os acontecimentos do Palácio de Justiça, o conflito armado colombiano em 2002 se encontrava no auge da violência. Não por acaso as questões se entrelaçam, e outra obra de Doris Salcedo viria a se relacionar com acontecimentos deste ano. Este será um dos assuntos abordados no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

AÇÕES COLETIVAS DE LUTO E MOBILIZAÇÃO PELA PAZ EM *ACCIÓN DE DUELO* (2007) E *SUMANDO AUSENCIAS* (2016)

Nos primeiros meses de 2002, uma das diversas tentativas de negociações de paz entre o governo da Colômbia e as FARC-EP foi interrompida. Era o fim do governo de Andrés Pastrana (1998-2002) e o processo, que ficou conhecido como *Diálogos de paz en El Caguán*, havia começado em um contexto em que a guerrilha possuía um forte poderio militar e havia grande resistência a uma saída negociada para o conflito por parte dos setores mais conservadores da sociedade. Poucos meses após a ruptura das negociações, a guerrilha sequestrou 12 deputados do departamento de Valle del Cauca, no auge da prática do sequestro como tática extorsiva dos grupos armados colombianos. Quando Doris Salcedo realizou *Noviembre 6 y 7*, analisada no capítulo anterior, os deputados estavam entrando em seu sétimo mês de cativeiro, um cativeiro que duraria cinco anos e seria o motivo de uma nova intervenção realizada na *Plaza de Bolívar* pela artista, em 2007.

O sequestro ocorreu em 11 de abril de 2002, quando a guerrilha FARC-EP entrou no na *Asamblea del Valle del Cauca*, disfarçada com uniformes do exército nacional, alegando um alarme de bomba no interior do edifício para justificar o transporte dos deputados ali presentes. Uma vez no veículo, os deputados foram informados da verdadeira identidade do grupo armado e foi então anunciado o sequestro. Na ação, foram mortos o subintendente que cuidava da segurança do edifício, um motorista e um cinegrafista da rede de televisão RCN (*Radio Cadena Nacional*), que cobriam a notícia da fuga dos guerrilheiros. Após o sequestro, seguiram-se anos de cativeiro e tentativas frustradas de negociação, até que em 28 de junho de 2007 a guerrilha informou a morte de onze dos sequestrados. O único sobrevivente, o deputado Sigifredo López, foi liberado dezenove meses após a morte de seus companheiros. Esse episódio de sequestro faz parte do período de maior recrudescimento do conflito armado

colombiano (1996-2005), segundo a periodização proposta pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica* (2013). Deste episódio até o ano de 2016, foram realizados avanços consideráveis nas negociações de paz entre o governo colombiano e as FARC-EP, que culminaram na assinatura do *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*, em novembro de 2016.

As duas obras de Doris Salcedo analisadas neste capítulo fazem parte desse período e, apesar das semelhanças, também permitem observar as diferenças de contexto político e de postura em relação ao conflito de ambas partes (governo colombiano e FARC-EP). A primeira delas é *Acción de Duelo*, de 2007, que consistiu em um grande ato coletivo de luto após o assassinato acima mencionado dos deputados sequestrados pelas FARC-EP. A artista distribuiu velas por toda a *Plaza de Bolívar*, que eram acesas pela população que passava pelo local. A segunda é *Sumando Ausencias*, de 2016, realizada após um plebiscito nacional que consultou a população colombiana sobre a proposta de Acordo de Paz entre o governo e as FARC-EP, resultado de anos de negociação durante o governo de Juan Manuel Santos (2010-2018). O plebiscito teve como resposta a rejeição do acordo e, após esse resultado, Salcedo realizou essa intervenção (também na *Plaza de Bolívar*) visando mobilizar a população a favor da assinatura do Acordo. O trabalho consistiu na costura de uma grande manta branca que recobriu a praça, na qual cada retalho trazia gravado o nome de uma vítima do conflito. As pessoas que passavam pelo local eram convidadas a costurar um retalho e ao longo do dia foram cobertos sete quilômetros quadrados da praça.

Tanto *Acción de Duelo* quanto *Sumando Ausencias* (assim como *Noviembre 6 y 7*, analisada no capítulo anterior), foram realizadas na *Plaza de Bolívar*, importante centro político da cidade de Bogotá. Contudo, as obras analisadas neste capítulo contavam com uma dimensão a mais em relação a *Noviembre 6 y 7*, pois foram executadas com a participação direta do público, envolvendo uma postura mais ativa do espectador, ainda que fosse uma participação previamente orientada e direcionada. A artista havia realizado em 1999 uma ação de luto coletivo após o assassinato do jornalista Jaime Garzón. Essa prática se tornou cada vez mais recorrente no trabalho de Salcedo, também presente nas obras analisadas no próximo capítulo.

Não exclusiva destas obras, mas com uma dimensão coletiva mais acentuada nelas, é a questão do luto como uma tarefa política.⁷⁰ Diferente dos trabalhos realizados para exposição em galerias e museus, nas intervenções propostas por Salcedo

⁷⁰ Dentre algumas das obras de Salcedo realizadas para contexto de galeria, mencionadas de forma breve no primeiro capítulo, as referências às imagens de túmulos, covas, manto ou mortalha fúnebre estão presentes em trabalhos como *Atrabiliarios* (1992-2004), *Plegaria Muda* (2008-2010) e *A Flor de Piel* (2012-2014).

com participação coletiva esse luto não é apenas referenciado de forma simbólica, mas também ritualística. No caso de *Sumando Ausencias*, a quantidade de nomes de vítimas fazem referência a períodos diversos do conflito, e essa dimensão do luto está mais dissolvida em narrativas múltiplas. Já em *Acción de Duelo*, a proximidade com os assassinatos a que se refere responde a uma dimensão mais delimitada e buscou ser um evento que pudesse contribuir com uma resposta afetiva e política à grande zona de incerteza em que viveram as famílias nos anos de sequestro, que se somou à demora da entrega dos corpos após o assassinato dos deputados. Esse luto, ao mesmo tempo negado e distendido, é um dos tipos de violência não quantificável, mas que afeta profundamente os laços de uma comunidade. Salcedo em *Acción de Duelo* buscou, sem substituir as outras e necessárias formas de luto, dar um espaço para a dor enquanto os entraves das negociações entre governo e guerrilha prolongavam o sofrimento das famílias. Este capítulo com uma apresentação do que foi esse episódio do sequestro e morte dos deputados.

3.1 As Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – uma breve história de uma longa guerrilha

Não há dúvidas de que as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC) tornaram-se a guerrilha de maior expressão do conflito armado colombiano, sendo mundialmente conhecidas por sua capacidade militar e de perdurar no tempo. Ainda que não seja a única guerrilha colombiana a chegar ativa no século XXI,⁷¹ foi a que mais protagonizou ações armadas, chegando a ter no seu auge mais de 28.000 combatentes (CNMH, 2013), com frentes espalhadas por grande parte dos departamentos do país (PÉCAUT, 2008). Na sequência, será apresentada de forma breve a história da formação da guerrilha e a sua atuação no departamento de Valle del Cauca no período em que realizaram o sequestro dos deputados.

3.1.1 O surgimento das FARC no contexto de transição da violência bipartidarista

Os conflitos agrários na Colômbia das décadas de 1920 e 1930 levaram à formação de inúmeros núcleos camponeses e indígenas organizados na pauta de luta por terras. Além da organização muitas vezes autônoma, sobre estes grupos havia também a influência dos partidos de esquerda da época, como o *Partido Socialista Revolucionaria-*

⁷¹ O *Ejército de Liberación Nacional* – ELN, fundado igualmente em meados dos anos 1960, segue ativo até a conclusão desta pesquisa, momento no qual está em andamento um processo de negociação de paz com o governo de Gustavo Petro.

rio (PSR), o *Partido Agrario Nacional* (PAN), a breve *Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria* (UNIR) - organizada por Jorge Eliécer Gaitán, e o *Partido Comunista de Colombia*. Durante os anos do período de *La Violencia*, a formação de grupos armados se intensificou por diversas regiões da Colômbia, sobretudo aqueles ligados ao *Partido Liberal*, em resposta à violência do governo conservador. Foi no final de 1949 que o *Partido Comunista de Colombia* deliberou pela organização de grupos de auto-defesa camponesa nas regiões sob sua influência. Segundo Eduardo Pizarro Leongómez (1991), esses grupos foram criados nas regiões de Tequendama e Sumapaz, no departamento de Cundinamarca, e no sul do departamento de Tolima. Esse foi um período de intensa violência nas zonas rurais, como mencionamos no primeiro capítulo, intensificado após o assassinato do candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán.

Nesse período, o sul do departamento de Tolima foi, junto com os Llanos Orientais, a região que agrupou a maior quantidade de grupos armados (LEONGÓMEZ, 1991). Os grupos nessa região com influência do *Partido Comunista de Colombia* dialogavam com os guerrilheiros liberais e, nas proximidades da região da fazenda *El Davis*, foram se constituindo comandos conjuntos entre liberais e comunistas. Deles faziam parte os comandantes liberais Juan de Jesús Alape (vulgo *Ciro Trujillo Castaño*) e Pedro Antonio Marín Marín (vulgo *Manuel Marulanda Vélez* ou *Tirofijo*), que aos poucos passariam para o lado dos comunistas, tornando-se militantes do Partido. Junto a outros guerrilheiros, os dois viriam a ser comandantes fundadores das FARC-EP. Dario Villamizar (2017) descreve a comunidade decorrente desse encontro da seguinte maneira: “uma metrópole camponesa e guerrilheira com mais de 2.000 habitantes, uma espécie de ‘zona liberada’ que tinha um *Estado Mayor Unificado del Sur*, composto por liberais e comunistas” (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa).⁷² Esse *Estado Mayor* foi resultado de uma conferência guerrilheira ocorrida em dezembro de 1950, que conformou os grupos em um *Ejército Revolucionario de Liberación Nacional* e tinha o comando compartilhado entre o liberal Gerardo Loaiza e o comunista Isauro Yosa (LEONGÓMEZ, 1991).

A violência conservadora contra os movimentos agrários, operários e populares foi o que permitiu a coexistência entre liberais e comunistas nesses grupos de autodefesa camponesa, ainda que esta fosse uma aliança tensa e precária, que mais tarde seria rompida: quando as disputas internas começaram a acirrar as diferenças entre liberais e comunistas, os grupos se separam no início da década de 1950, ficando os liberais com o comando da região de *La Ocasión* e os comunistas com a fazenda *El Davis*.

⁷² “Una metrópolis campesina y guerrillera con más de 2.000 habitantes, una especie de ‘zona liberada’ que tenía un Estado Mayor Unificado del Sur, compuesto por liberales y comunistas”.

Os grupos guerrilheiros liberais, com o passar dos anos, começaram a diminuir os enfrentamentos com os militares conservadores e a apoiá-los na luta contra os comunistas (VILLAMIZAR, 2017). Por outro lado, começaram a surgir alguns esforços de unificação e coordenação do movimento guerrilheiro por iniciativa do Partido Comunista, como a primeira convenção do *Movimiento Popular de Liberación Nacional* (MPLN) em 1952. Deste encontro surgiu um documento com as demandas aprovadas pelos delegados: a luta por um Governo Popular Democrático, em que se respeitariam as liberdades democráticas para o povo; por condições de vida, justiça e liberdade; por reforma agrária; pela nacionalização dos recursos naturais; pela instrução e cultura; soberania nacional; exército nacional e uma nova Constituição aprovada por voto direto⁷³. Algumas dessas diretrizes não eram compartilhadas pelos liberais e, junto às divergências de caráter organizativo, levaram ao agravamento das divergências entre os grupos. O conflito entre esses lados configurou-se em uma guerra entre os “*limpios*” (liberais) e os “*comunes*” (comunistas).

Após o golpe militar que conduziu Gustavo Rojas Pinilla ao poder em 1953, realizado sob o pretexto de pacificar o país, iniciou-se a negociação de desmobilização dos grupos guerrilheiros. Sobretudo os comandantes dos grupos liberais se apresentaram para entregar suas armas e fizeram pactos com o governo para auxiliar na perseguição às guerrilhas comunistas. Estas, por outro lado, receberam as diretrizes do *Partido Comunista de Colombia* que demandava o retorno das guerrilhas à condição de movimentos de autodefesa camponesa, contudo, sem desmobilização e sem entrega das armas. Villamizar (2017) destaca que esse movimento não foi uniforme, tanto pelas diferentes realidades regionais quanto pelas divergências internas ao próprio Partido: enquanto uma corrente minoritária defendia a clandestinidade e armamento, a majoritária defendia manter os diálogos com o governo para conseguir reunir forças que possibilitassem a transformação das guerrilhas em movimentos de massas. Nesse período, o grupo da fazenda *El Davis* se desintegrou e um destacamento de cerca de trinta guerrilheiros, comandados por Jacobo Prías Alape (vulgo Charronegro) e Manuel Marulanda Vélez, se transformou em uma guerrilha móbil, até que se instalaram na região de Riochiquito, entre os departamentos de Cauca, Huila e Tolima (VILLAMIZAR, 2017). Mais tarde, esse grupo saíria de Riochiquito em direção à região de El Tamaro, onde fundariam a Marquetalia em 1955. Essa historicamente era uma região de intensas disputas de terras, não só reivindicadas pelos camponeses, como também

⁷³ A Constituição vigente na Colômbia era de 1886 e só viria a ser substituída em 1991.

por indígenas.⁷⁴

Contudo, as tentativas de frear a violência bipartidarista por parte de Rojas Pinilla fracassaram, e o retorno de grupos armados (sobretudo do lado conservador) fez com que as guerrilhas comunistas se reativassem no sul de Tolima, na região de Riochiquito e em Cauca. Para Sumapaz, o *Partido Comunista de Colombia* enviou Luis Alberto Morantes, vulgo Jacobo Arenas, que também viria a ser um dos fundadores das FARC-EP. Eduardo Pizarro Leongómez (1991) afirma que a alternância entre a condição de autodefesa e de guerrilha desses grupos armados rurais, sob orientação do *Partido Comunista de Colômbia*, tem paralelo com o ciclo recorrente da dinâmica da violência na Colômbia: períodos de violência, seguidos por anistias, reabilitação e retorno à violência, assim sucessivamente.

Em 1956, lideranças dos partidos liberal e conservador começaram a costurar uma oposição a Rojas Pinilla e a planejar um modelo de alternância de poder entre os partidos, que culminou na Frente Nacional (1958-1974). Amparada legalmente por um plebiscito realizado em dezembro de 1957 e pelo *Acto Legislativo N.º 1* de 15 de setembro de 1959, a alternância de poder durou 16 anos. O primeiro presidente da Frente Nacional foi o liberal Alberto Lleras Camargo (1958-1962). Já foi mencionado no primeiro capítulo, que, após a eleição de Lleras Camargo, a junta militar que fazia a transição do governo criou, com a aprovação do futuro presidente, a *Comisión Nacional Investigadora de las Causas Actuales de la Violencia*, com funções tanto de investigação, quanto de mediação do conflito. Nesse contexto tentou-se uma pacificação e desmobilização dos grupos guerrilheiros. O governo realizou o *Decreto Legislativo 0328* de 28 de novembro de 1958 estabelecendo a anistia para os combatentes. A princípio, muitos deles aceitaram o diálogo e iniciaram a negociação. No entanto, os resquícios da violência e a desconfiança do campesinato em relação às elites (que usaram o pretexto da pacificação para destruir organizações sociais e reforçar laços de clientelismo a favor dos partidos tradicionais) levou à constatação por parte de alguns grupos de que nesse processo de negociação não se avançava no problema das desigualdades e de repartição de terras (PÉCAUT, 2008). O historiador Gonzalo Sánchez (2021) observa que o estancamento da violência entre conservadores e liberais foi um arranjo político que não enfrentou as tensões sociais, invisibilizadas pela própria luta bipartidarista nas décadas anteriores. Os projetos contestatórios tampouco

⁷⁴ Alfredo Molano (2016) escreve sobre essa luta mencionado o indígena de etnia Nasa chamado Quintín Lame, que participou tanto da *Guerra de los Mil Días* (1899-1902) quanto do período da *La Violencia*, em ambos casos lutando pelos direitos dos povos indígenas. Sua figura foi recuperada na década de 1970, inspirando o *Movimiento Armado Quintín Lame*, guerrilha indígena mencionada no capítulo anterior.

foram freados com esse arranjo. Pelo contrário, passaram a cada vez mais determinar a dinâmica política nacional (SÁNCHEZ, 2021). Além disso, havia resistência de outros setores do governo (nacional e locais), que insistiam na política repressiva e que se beneficiaram da expiração do decreto de anistia já em meados de 1959 (CNMH, 2013).

Os anos da Frente Nacional, portanto, não foram pacíficos. Segundo Villamizar, começou outra fase da violência, marcada sobretudo pelo desejo de vingança, da parte daqueles que não aceitaram a anistia de Rojas Pinilla ou a de Lleras Camargo, mas também daqueles que retornaram às armas por terem sido perseguidos ou traídos. Assim Villamizar descreve esses grupos:

Em particular jovens filhos da *La Violencia* que, quando crianças, viveram o terror da primeira fase e, agora, nesta segunda etapa, com seus “ódios herdados” nas costas, só acreditavam no poder da retaliação; foram chamados de “bandoleiros”, e suas cabeças colocadas sob a lei da oferta e delação (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa).⁷⁵

O autor escreve que parte da literatura sobre a época tende a dissociar essa geração da anterior, como se as causas da nova onda de violência não fossem políticas. No entanto, Villamizar defende que, apesar da falta de vínculo direto com os partidos políticos, esses grupos tinham vínculos com lideranças políticas locais. Por outro lado, durante esse período dos primeiros anos da Frente Nacional, na passagem da década de 1950 para 1960, de fato a pauta dos partidos liberal e conservador já sumia dos programas dos grupos guerrilheiros, que passariam a ter novas demandas reivindicativas e um caráter revolucionário. Além disso, a grande influência do governo dos Estados Unidos na Colômbia (não apenas nos anos da Frente Nacional) e o apoio desse país às estratégias contrainsurgentes teve um papel determinante nas políticas adotadas pelo governo. Lleras Camargo, no segundo ano da Frente Nacional (1959) solicitou a assessoria do governo de Eisenhower, que enviou para a Colômbia um grupo especial da CIA para investigar a situação das guerrilhas e autodefesas rurais.

O grupo de Marulanda Vélez e Charronegro optaram novamente pelo retorno à condição de autodefesas, liberando aqueles que desejassem deixar as armas, distribuindo terras na região que agora se chamava Marquetalia, abolindo os termos militares e apelidos. As armas deveriam ficar com a direção do Partido (VILLAMIZAR, 2017). Nesse contexto, aqueles que eram chefes guerrilheiros comunistas (como

⁷⁵ “En particular jóvenes hijos de La Violencia que, de niños, vivieron el terror de la primera fase, y ahora, en esta segunda etapa, con sus ‘odios heredados’ a cuestas, solo creían en el poder de la retaliación; fueron llamados ‘bandoleros’, y sus cabezas puestas bajo la ley de la oferta y la delación”.

Charronegro, Manuel Marulanda Vélez e Ciro Trujillo) passaram a ser dirigentes agrários de territórios que se constituíam como “‘zonas de refúgio’ para todos aqueles que escapavam da violência e da expropriação de suas terras” (LEONGÓMEZ, 1991, p. 103, tradução nossa).⁷⁶ Contudo, o assassinato de Jacobo Prías Alape, o Charronegro, no dia 11 de janeiro de 1960, levou à reorganização armada do grupo, agora comandado por Marulanda Vélez.

Este e outros grupos que viriam a compor as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC) enfrentaram em 1964 a *Operación Soberanía*, ou *Plan Lazo*, ofensiva do governo Guillermo León Valencia (1962-1966) contra as chamadas “*repúblicas independientes*”, dentre as quais constava a anteriormente mencionada Marquetalia, fundada por Charronegro e Manuel Marulanda. O termo “repúblicas independentes” havia sido usado pelo senador conservador Álvaro Gómez Hurtado em uma sessão do Congresso em 1961, referindo-se a territórios que ameaçavam a segurança nacional, nos quais camponeses se organizavam em movimentos de autodefesa com influência comunista. A expressão, segundo Alfredo Molano (2016), seria uma referência ao termo usado por Primo de Rivera, na Espanha, ao denunciar as organizações populares na Catalunha durante as primeiras décadas do século XX.

Como resposta à ofensiva do governo, os comunistas das cidades buscaram organizar um movimento nacional e internacional de solidariedade à Marquetalia. O *Partido Comunista de Colombia* e a *Juventud Comunista Colombiana* (JUCO) enviaram dirigentes de apoio. Dario Villamizar (2017) afirma que, para as FARC, a data fundacional da guerrilha foi o enfrentamento com a *Operación Soberanía* que ocorreu em maio de 1964:

Diante do ataque, o *Secretariado para la Resistencia*, composto por Manuel Marulanda Vélez, Isauro Yosa, Isaías Pardo, Jacobo Arenas e Hernando González, decidiu evacuar as famílias; depois acordou-se em adotar a guerra de guerrilhas móveis: os guerrilheiros tinham a vantagem de conhecer cada palmo e cada pedra do terreno, contavam com o apoio dos demais habitantes organizados em uma extensa rede de colaboradores e amigos, e isso os permitiu resistir. Acordou-se, também, em enviar mensagens para buscar solidariedade nacional e internacional e determinou-se unificar a direção política e militar em um *Estado Mayor* guerrilheiro, personificado na direção do Partido. Enquanto isso, em Bogotá e outras cidades do país produziam-se frequentes atentados com bombas, eram as estruturas comunistas clan-

⁷⁶ “‘Zonas de refugio’ para todos aquellos que escapaban de la violencia y de la expropiación de sus tierras”.

destinas que apoiavam os camponeses de Marquetalia (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa).⁷⁷

Após a ofensiva do governo, o *Partido Comunista de Colombia* se reuniu para avaliar o que havia ocorrido no campo com os movimentos guerrilheiros sob sua influência. Ainda no mesmo ano, o grupo de Marquetalia realizou uma assembleia que teve como resultado o *Programa agrario de los guerrilleros* (VILLAMIZAR, 2017). Na região de Riochiquito, o grupo de Ciro Trujillo, após o ataque que Marquetalia sofreu, se fortalecia para se preparar para a resistência. O exército atacou a região também em 1964, além de Cauca, e, em 1965, El Pato e Caquetá.

Ainda no final de 1964, ocorreu a I *Conferencia Guerrillera*, reunindo os grupos de Marquetalia, Riochiquito e os movimentos *26 de Septiembre*, *Santa Bárbara* e *9 de Junio*. O resultado dessa reunião foi a consolidação de uma união política e militar, denominada *Bloque Guerrillero del Sur*. Dessa conferência saíram diretrizes de organização política, pedagógicas, financeiras, de propaganda e sobre como investir na ação armada em outras regiões com presença militar. A direção do *Partido Comunista de Colombia* deveria ser a direção político-militar do bloco guerrilheiro. Segundo o CNMH (2013), cerca de 100 combatentes compareceram a essa primeira conferência.

Na II *Conferencia del Bloque Guerrillero del Sur*, em 1966, com a presença de cerca de 350 guerrilheiros (dos grupos anteriormente mencionados e outros mais, das regiões de El Pato e Guayabero), foi debatido um balanço das atividades guerrilheiras, com o propósito colocar todos os grupos sob a liderança de um único *Estado Mayor*. A reunião começou com uma homenagem ao padre Camilo Torres, morto dois meses antes em combate, nas fileiras da guerrilha ELN. Foi nessa conferência que oficialmente o grupo se transformou nas FARC:

A estratégia que definiram insistiu na necessidade de assumir a concepção de guerrilha ofensiva, rompendo assim com a modalidade de autodefesa que caracterizou as lutas anteriores; se afirmou que o processo seria de larga duração para o triunfo da revolução e tomada do poder, e que para isso deveriam contar com revolucionários profissionais. A conferência estudou a conveniência de adotar um novo nome para o grupo guerrilheiro, um nome que acolhesse essa tradição de

⁷⁷ “Frente al ataque, el Secretariado para la Resistencia, compuesto por Manuel Marulanda Vélez, Isauro Yosa, Isaías Pardo, Jacobo Arenas y Hernando González, decidió evacuar a las familias; después se acordó adoptar la guerra de guerrillas móviles: los guerrilleros tenían la ventaja de conocer cada plano y cada piedra del terreno, contaban con el apoyo de los demás pobladores organizados en una extensa red de colaboradores y amigos, y eso les permitió resistir. Se convino, de igual forma, enviar mensajes para buscar solidaridad nacional e internacional y se determinó unificar la dirección política y militar en un Estado Mayor guerrillero, personificado en la dirección del partido. Mientras tanto, en Bogotá y otras ciudades del país se producían frecuentes atentados con bombas; eran las estructuras comunistas clandestinas que apoyaban a los campesinos de Marquetalia”.

luta e resumisse os dois últimos anos de guerra de guerrilhas; por unanimidade se adotou o nome de *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*, FARC. Manuel Marulanda Vélez foi designado comandante do *Estado Mayor* e Ciro Trujillo, segundo ao mando (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa).⁷⁸

Um dos objetivos da recém-formada FARC era expandir a atuação guerrilheira para outras regiões do país. Contudo, segundo o CNMH (2013) o crescimento da guerrilha nos primeiros anos foi muito lento, pois dentro do próprio *Partido Comunista de Colombia*, a guerrilha era vista como uma reserva estratégica que poderia vir a ser útil caso um golpe militar ocorresse no país. Daniel Pécaut analisa que as reivindicações iniciais da guerrilha eram lidas por outros grupos guerrilheiros (o ELN, de inspiração guevarista, o EPL maoista e, posteriormente, o M-19) como reformistas. No contexto de seu surgimento, por exemplo, as FARC não reivindicavam uma reforma agrária de redistribuição das propriedades, e sim uma ajuda para colonização de novas terras (PÉCAUT, 2008). Por outro lado, Eduardo Pizarro Leongómez (1991) defende que o surgimento do ELN e do EPL⁷⁹ foi um dos fatores que levou o Partido Comunista a impulsionar a criação e o desenvolvimento das FARC, como uma maneira de não perder o espaço conquistado nesse terreno da luta agrária armada. Certamente, não há uma causalidade única que explique o surgimento das FARC, pois como visto anteriormente, os grupos que deram origem a essa guerrilha vinham de uma longa tradição de luta armada, não apenas sob influência do Partido Comunista, mas fruto de uma realidade social complexa.

A década de 1960, portanto, é marcada ainda por uma presença periférica das guerrilhas, com ações esporádicas. Nos anos seguintes, foram realizadas novas Conferências das FARC, que resultaram em ajustes, criação de novas frentes da guerrilha em novos territórios. Em meados da década de 1970, como mencionamos no capítulo anterior, por diversas razões as três guerrilhas (FARC, ELN e EPL) enfrentaram séri-

⁷⁸ “La estrategia que definieron insistió en la necesidad de asumir la concepción de guerrilla ofensiva, rompiendo así la modalidad de autodefensa que caracterizó las luchas anteriores; se firmó que el proceso sería de largo tiempo por el triunfo de la revolución y la toma del poder, y que para ello debían contar con revolucionarios profesionales. La conferencia estudió la conveniencia de adoptar un nuevo nombre para el grupo guerrillero, un nombre que recogiera esa tradición de lucha y resumiera los dos últimos años de guerra de guerrillas; por unanimidad se adoptó el nombre de *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*, FARC. Manuel Marulanda Vélez fue designado comandante del Estado Mayor, y Ciro Trujillo, segundo al mando”.

⁷⁹ Assim é caracterizada a fundação dessas guerrilhas no informe *iBasta ya!* (CNMH, 2013): “Quase paralelamente à fundação das FARC em 1965, surgiram o Ejército de Liberación Nacional – ELN (em 1962) e o Ejército Popular de Liberación – EPL (em 1967), cujas histórias remetem ao encontro entre os jovens habitantes das cidades formados e radicalizados segundo os alinhamentos das revoluções cubana e chinesa, e os herdeiros das antigas guerrilhas gaitanistas do Magdalena médio, o alto Sinú e o vale do rio São Jorge (a maioria camponeses)”. (CNMH, 2013, p. 123, tradução nossa).

as crises. No caso das FARC, Pécaut (2008) escreve que um ataque do governo no final da década anterior eliminou um número expressivo de combatentes e, em 1975, a guerrilha chegou a considerar a desmobilização. Contudo, o começo dos anos 1980 é marcado pela rápida recuperação e expansão das guerrilhas. Internamente nas FARC crescia a pressão de alguns setores para uma maior autonomia diante da subordinação ao *Partido Comunista de Colombia* (CNMH, 2013). Na *VII Conferencia* de 1982, a guerrilha passou a se chamar *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo* (FARC-EP), marcando um desejo de renovar a estratégia ofensiva, que se expressou no plano esboçado nessa mesma conferência de tomada do poder no prazo de oito anos. É também nesse contexto que as guerrilhas conseguem expandir suas fontes de financiamento, por meio de outras atividades econômicas e sequestros extorsivos. Até então, a guerrilha era composta quase exclusivamente por camponeses, incluindo seus comandantes (Jacobo Arenas, que era operário, era uma exceção). Essa era uma grande diferença em relação ao perfil de outras guerrilhas de esquerda, que contavam com intelectuais, estudantes, operários e sacerdotes nas suas fileiras. Contudo, no começo da década de 1980, junto com a estratégia de expansão ofensiva, as FARC também começaram a diversificar o perfil de recrutamento, incorporando também pessoas dos núcleos urbanos (LEONGÓMEZ, 1991). É na conferência seguinte, em 1993, que ocorre a ruptura com o *Partido Comunista de Colombia*. Uma das razões apresentadas pelo CNMH (2013) foi o distanciamento resultante da militarização cada vez maior da guerrilha, como resposta ao recrudescimento repressivo do Estado. Nesse momento, as FARC começam a desenvolver um pensamento político autônomo, formulando uma proposta de Governo de Reconciliação e Reconstrução Nacional e um *Partido Comunista Clandestino Colombiano – PC3*, como novo braço político da organização (CNMH, 2013). É também nessa conferência que se formam os *Bloques, Comandos Conjuntos, Columnas* e *Compañías Móviles* e a guerrilha volta sua atenção para os centros urbanos. Sob essa nova estrutura, a guerrilha planejou a ocupação da região da costa do Pacífico, onde se encontra o departamento de Valle del Cauca, local onde ocorreu em 2002 o sequestro de 12 deputados.

O sociólogo Daniel Pécaut (2008), analisando a longevidade e coesão da guerrilha, defende que nenhuma organização guerrilheira do mundo pode se comparar nesse quesito com as FARC-EP, se levado em conta o efetivo poderio militar que elas tinham até então. A razão desse longevidade se deu, segundo o autor, pela forma como a guerrilha mobilizou uma multiplicidade de recursos que tinha em mãos. Além disso, a coesão deve-se a um fundamento de sociabilidade compartilhada (um “*ethos* camponês” — ancorado na formação predominantemente camponesa da guerri-

lha) e à primazia das ações militares sobre as ações políticas, diminuindo assim as causas que costumam ser, em outras organizações, a razão de divisões internas (PÉCAUT, 2008).

As guerrilhas cresceram consideravelmente nas duas últimas décadas do século XX. As FARC-EP se projetaram como a guerrilha responsável pela maior quantidade de ações armadas, exceptuando-se um curto período em que o ELN a superou (PÉCAUT, 2008). Os números apresentados por Pécaut (2008) demonstram esse crescimento vertiginoso: em 1982, a guerrilha contava com 15 frentes e cerca de 2.000 guerrilheiros. Em 1990 esse número passa para 40 frentes e mais de 8.000 guerrilheiros, chegando ao início dos anos 2000 com 60 frentes e cerca de 17.000 guerrilheiros. Também a expansão por outras regiões do país é notável, alcançando a presença em 24 dos 32 departamentos do país. Uma consequência dessa expansão é que o exército precisou se dispersar em seu trabalho contrainsurgente, possibilitando que a guerrilha conseguisse vitórias significativas durante a segunda metade dos anos 1990 (PÉCAUT, 2008).

Dentre os motivos estratégicos citados por Pécaut para justificar a expansão para novas regiões, dois chamam a atenção no que diz respeito ao avanço da guerrilha na região da costa do Pacífico: os corredores de saída para importação de armas e saída de drogas e a necessidade de ocupar as proximidades das grandes cidades, dentre as quais se encontra Cali, capital de Valle del Cauca, para efetivar o objetivo de tomada do poder pela guerrilha. Quando ocorre o sequestro dos 12 deputados em abril de 2002, a guerrilha havia recém-rompido os diálogos de paz com o governo de Andrés Pastrana (1998-2002). Portanto, antes de entrarmos no tópico sobre a atuação das FARC-EP em Valle del Cauca e sobre o sequestro dos deputados, apresentaremos um breve histórico das tentativas de negociação entre o governo e a guerrilha desde sua formação até o governo anterior ao de Andrés Pastrana, o de Ernesto Samper (1994-1998).

3.1.2 Negociações de paz até o governo de Ernesto Samper (1994-1998)

Até a assinatura do Acordo de Paz efetivo com as FARC-EP em 2016, diversas outras tentativas de resolução do conflito de forma não violenta haviam ocorrido. Já foi mencionado que no governo de Rojas Pinilla (1953-1957) e no segundo governo de Alberto Lleras Camargos (1958-1962) houve a negociação de anistias para alguns grupos armados da violência bipartidarista. Outras leis de anistia foram criadas no início da década de 1980, no final do governo de Julio César Turbay Ayala

(1978-1982), como a *Ley 37 de 1981* e o *Decreto 474 de 1982*. Gonzalo Sánchez (2021) escreve que, desde o século XIX, havia no país a prática de se negociar com as insurgências por meio de anistias. Foi sobretudo com o contexto de Justiça de Transição nos países que saíam de ditaduras no Cone Sul no final do século XX, que a Colômbia precisou reconfigurar essa prática, centrando mais nas demandas das vítimas e nas exigências internacionais (SÁNCHEZ, 2021).

Nas eleições colombianas de 1982, o tema da paz e da possibilidade de estabelecer acordos esteve presente nas campanhas. O capítulo anterior abordou como o tema foi tratado pelo governo de Belisario Betancur (1982-1986). A outorga de anistias nesse governo, a partir da *Ley 35 de 1982*, marcou uma mudança na política oficial diante dos atores armados, com um reconhecimento político destes, que foi seguido por iniciativas de diálogo com os grupos guerrilheiros⁸⁰ (CNMH, 2013). Diversos setores conservadores fizeram oposição a essa disposição de diálogo do governo Betancur. Algumas elites regionais reforçaram os laços com grupos paramilitares para se protegerem de uma possível expansão da guerrilha e setores do exército estavam descontentes com a nova política, sobretudo após perderem o poder que haviam conseguido com o *Estatuto de Seguridad* de Turbay Ayala, no governo anterior.

Da parte das guerrilhas, já foi dito que foi na Conferência de 1982 que as FARC optou pela formação de um *ejército del pueblo*, alterando o nome do grupo e tomando inúmeras medidas para aumentar o caráter ofensivo. A trégua com essa guerrilha foi acordada com o governo por meio dos *Acuerdos de La Uribe*, em 1984. Setores do governo fizeram a acusação de que as FARC-EP usavam do tempo de trégua para se rearmar, se reorganizar e expandir o que, segundo o CNMH (2013), de fato ocorreu. Por outro lado, a guerrilha afirmava que o governo não cumpria com o pactado. Foi nesse contexto que surgiu o partido *Unión Patriótica*, caminho de inserção das FARC em um partido político legalizado. Contudo, o assassinato em massa de militantes do partido (ver nota 94), realizado por grupos paramilitares com envolvimento de setores do Estado, bem como a morte de lideranças sociais e guerrilheiros, foram elementos utilizados pelas FARC como indício de um impedimento para uma saída negociada do conflito. Gonzalo Sánchez (2021) afirma que em nenhum país latino-americano uma das forças políticas em negociação havia sido liquidada dessa maneira. Segundo o CNMH, “este ambiente explica a solidão crescente de Betancur em seus esforços em converter a vaga simpatia da chamada sociedade civil em apoio político concreto ao

⁸⁰ No capítulo anterior foram citados os diálogos deste governo com o M-19, o EPL e o ADO, antes da tomada do Palácio de Justiça em 1985.

processo de paz” (CNMH, 2013, p 137, tradução nossa).⁸¹ Por fim, as FARC-EP romperam o diálogo de paz com Betancur em 1987 e voltaram com mais determinação à guerra, chegando a ter expectativas de tomar a cidade de Bogotá (SÁNCHEZ, 2021). Mesmo com o fracasso das negociações, esses antecedentes foram fundamentais para as formas como se dariam as negociações de La Habana⁸² no futuro (SÁNCHEZ, 2021).

Também já foi mencionado, no capítulo anterior, que no governo de Virgilio Barco Vargas (1986-1990) ocorreram as negociações de desmobilização do M-19, seguidas pelo acordo com a guerrilha *Movimiento Quintín Lame* e com o *Partido Revolucionario de Trabajadores de Colombia* (PRT). No começo do governo de César Augusto Gaviria (1990-1994) também se desmobilizou o *Ejército Popular de Liberación* (EPL). Foi na passagem da década de 1980 para 1990, que a mobilização social por uma Assembleia Constituinte ganhou força, vista, entre outras coisas, como um caminho para o estabelecimento de acordos de paz. Em dezembro de 1990, já no governo de Gaviria, foram realizadas eleições para a Constituinte, que trabalhou entre janeiro e julho de 1991. A participação no processo da Constituinte contou com setores sociais historicamente excluídos: mulheres, indígenas, afrodescendentes e ex-guerrilheiros, como os desmobilizados do M-19, agora membros do partido *Alianza Democrática M-19* (BERRÍO, 2017). Sem direito a voto, foram incluídos também representantes das guerrilhas recém-desmobilizadas EPL, *Movimiento Armado Quintín Lame* e PRT. Ficaram excluídas, desta forma, as FARC-EP e o ELN.⁸³ A nova Constituição foi proclamada no dia 4 de julho de 1991, fortalecendo mecanismos de democracia participativa, lançando as bases para descentralização política e administrativa e colocando limites aos mecanismos de estado de exceção: “atrás, havia ficado definitivamente a Frente Nacional”⁸⁴ (CNMH, 2013, p. 149, tradução nossa).⁸⁵ Com a nova Constituição, alguns grupos guerrilheiros ingressaram na vida política e abandonaram definitivamente as armas, enquanto outros a consideraram insuficiente ou ineficaz (SÁNCHEZ, 2021). Sobre a exclusão das FARC-EP, o CNMH (2013) escreve:

⁸¹ “Este ambiente explica la soledad creciente de Betancur en sus esfuerzos por convertir la van simpatía de la llamada sociedad civil en apoyo político concreto al proceso de paz”.

⁸² Negociação que levou à construção do *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*, assinado em novembro de 2016, que será abordado adiante neste capítulo.

⁸³ O ELN não havia entrado em negociação de paz nem com o governo Belisario Betancur, nem com o de Virgílio Barco.

⁸⁴ Formalmente, a Frente Nacional havia acabado em 1974.

⁸⁵ “Atrás había quedado definitivamente el Frente Nacional”.

A exclusão da Assembleia Nacional Constituinte se despreendeu das desconfianças profundamente arraigadas nas FARC sobre a ausência de garantias para a oposição política com o extermínio ainda em desenvolvimento da *Unión Patriótica*, mas também por sua pretensão de transcender as mudanças políticas e introduzir as reformas sociais e econômicas que removesses as chamadas razões para o surgimento e evolução do conflito armado. Nessa pretensão, exigiam uma representação política dentro da Assembleia Nacional Constituinte acordada com o governo nacional e não condicionada aos resultados eleitorais, para se assegurar com isso a introdução das reformas estruturais que reclamavam para o país. A exclusão da Assembleia Nacional Constituinte não foi um fato irrelevante para as FARC. Na verdade, se incorporou a seu memorial de agravos contra o Estado depois que as Forças Militares atacaram a casa Verde, sede do secretariado das FARC, no dia 9 de dezembro de 1990, dia em que se realizavam as eleições para a conformação da Constituinte. É por isso que, quando governo Pastrana e as FARC iniciaram o processo de paz em 1999, uma das reclamações mais recorrentes na mesa de diálogos por parte de Manuel Marulanda Vélez se sintetizava na seguinte expressão: “Vocês não nos devem duas galinhas, nos devem uma Constituinte” (CNMH, 2013, p. 154, tradução nossa).⁸⁶

O governo de Gaviria estabeleceu diálogos com as FARC, o ELN e uma dissidência do EPL entre os anos de 1991 e 1992, contudo não houve avanço nas negociações. No governo de Ernesto Samper (1994-1998) uma crise de governabilidade não o permitiu tentar algum diálogo com os grupos armados (CNMH, 2013). O histórico de negociações entre as FARC-EP e o governo de Andrés Pastrana (1998-2002) e de parte do governo de Álvaro Uribe (2002-2010), será abordado ao longo do tópico seguinte, que trata dos acontecimentos envolvendo o sequestro dos deputados de Valle del Cauca.

⁸⁶ “El marginamiento de la Asamblea Nacional Constituyente se desprendió de las desconfianzas profundamente arraigadas en las FARC sobre la ausencia de garantías para la oposición política con el exterminio aún en desarrollo contra la Unión Patriótica, pero también por su pretensión de trascender los cambios políticos e introducir las reformas sociales y económicas que removieran las invocadas razones para el surgimiento y evolución del conflicto armado. En esa pretensión exigían una representación política dentro de la Asamblea Nacional Constituyente acordada con el gobierno nacional y no condicionada a los resultados electorales, para asegurarse con ello la introducción de las reformas estructurales que reclamaban para el país. La marginación de la Asamblea Nacional Constituyente no fue un hecho irrelevante para las FARC. De hecho, se incorporó a su memorial de agravios contra el Estado luego de que las Fuerzas Militares atacaran casa Verde, sede del Secretariado de las FARC, el 9 de diciembre de 1990, el día en que se llevaban a cabo las elecciones para la conformación de la Constituyente. Es por ello que cuando el gobierno Pastrana y las FARC iniciaron el proceso de paz en 1999, uno de los reclamos más recurrentes en la mesa de diálogos por parte de Manuel Marulanda Vélez se sintetizaba en la siguiente expresión: ‘Ustedes no nos deben dos gallinas, nos deben una Constituyente’”.

3.1.3 Atuação das FARC-EP em Valle del Cauca

Após a Conferência de 1993 das FARC-EP, que criou novas estruturas na guerrilha, não havendo como manter um *Bloque* na região da costa do Pacífico, foi criado o *Comando Conjunto de Occidente* (CCO), que, junto ao *Frente Urbano Manuel Cepeda Vargas*, tinha como objetivo ocupar a região. Foi em 1997 que a guerrilha optou por dar maior importância à cidade de Cali em seu plano estratégico, criando o *Bloque Móvil Arturo Ruiz*, estrutura que se expandiu nos anos seguintes. De acordo com o CNMH, esse foi o período de auge da violência do conflito armado. Ainda de acordo com a instituição (2018), o sequestro como modalidade de violência no conflito se expandiu a partir da década de 1970. O ano de 2002 foi, segundo o *Observatorio de Memoria y Conflicto*, o de maior número de sequestros de todo o conflito armado: 4.009 (em números totais, de todos os grupos armados). O *Observatorio* estima que as FARC-EP tenham sido responsáveis por 10.768 sequestros ao longo dos anos de atuação da guerrilha. No ano 2000, a guerrilha anunciou que passaria a sequestrar políticos, visando a troca com guerrilheiros detidos, devido à falta de eficácia no sequestro de soldados com esse objetivo.⁸⁷ O sequestro realizado pelas FARC-EP do então senador Jorge Eduardo Gechem Turbay, em 20 de fevereiro de 2002, foi o acontecimento que desencadeou na interrupção das negociações de paz entre a guerrilha e o governo de Andrés Pastrana (1998-2002). Três dias depois, a guerrilha sequestrou a candidata à presidência Ingrid Betancourt e sua assessora Clara Rojas. Neste ano, a guerrilha contava com 28.000 combatentes espalhados por 622 municípios, 60% do total de municípios colombianos (CNMH, 2013).

As negociações de paz com o governo Andrés Pastrana, que ficaram conhecidas como *Diálogos de paz en El Caguán*, começaram oficialmente em 1999. El Caguán foi uma zona desmilitarizada temporariamente para as negociações. As reivindicações das FARC para a manutenção dos diálogos era a troca dos sequestrados das forças de segurança pública por guerrilheiros presos, o combate ao paramilitarismo e a manutenção da zona desmilitarizada. No começo dos diálogos, reuniões entre a guerrilha e setores empresariais, sociais, acadêmicos e políticos ocorreram na zona desmilitarizada, como uma forma de promover um senso de legitimidade para os esforços de paz por parte do governo (CNMH, 2013). Contudo, inúmeras ações armadas das FARC-EP no período e a crescente capacidade do Estado em combater a guerrilha,

⁸⁷ Durante o governo de Ernesto Samper (1994-1998), as FARC-EP sequestraram 280 homens das forças de segurança pública, chamando esses sequestrados de “prisioneiros de guerra”. No entanto, no início do novo milênio essa prática vinha perdendo a eficácia, ainda que no governo de Andrés Pastrana (1998-2002) a guerrilha tenha conseguido a liberação de 15 guerrilheiros após o sequestro de 42 soldados e policiais (CNMH, 2018).

impulsionada pelo *Plan Colombia* (apoio estado-unidense em termos de tecnologia militar e inteligência, acordado entre o governo de Andrés Pastrana e de Bill Clinton em 1999, posto em prática em 2000), faziam com que houvesse uma ambiguidade no desejo de negociação:

O problema das negociações era mais profundo: novamente ambos atores desdobravam simultaneamente uma lógica política e uma lógica militar como uma forma de fazer a guerra em meio à paz. E a combinação dessa lógica dupla produziu como resultado que o conflito armado alcançasse a maior intensidade e escala da história colombiana, em um jogo de interações violentas que ocasionou a erosão da legitimidade da saída política negociada e o conseguinte aprofundamento da guerra (CNMH, 2013, p.165-166, tradução nossa).⁸⁸

Além dos entraves pela ação militar de ambas partes, também os paramilitares realizavam ações violentas para pressionar o governo contra as negociações, como foi, por exemplo, o sequestro da senadora Piedad Córdoba em maio de 1999. Após os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, o *Plan Colombia* cada vez mais se dirigiu para o combate dos grupos guerrilheiros (CNMH, 2013). A ruptura dos diálogos após o sequestro de Jorge Eduardo Gechem Turbay pelas FARC-EP ocorreu em 20 de fevereiro de 2002, e o Estado na sequência mobilizou as Forças de Segurança Pública para a retomada do território de El Cáguan.

3.2 O sequestro dos deputados de Valle del Cauca

A publicação realizada pelo *Centro Nacional de Memoria Histórica* em 2018 sobre o tema, *El Caso de la Asamblea del Valle: tragedia y reconciliación*, mescla capítulos que apresentam os acontecimentos em uma narrativa fundamentada em documentos e conclusões de investigações oficiais, com capítulos que são histórias de vida das vítimas, elaborados a partir da coleta de depoimentos de familiares e pessoas próximas aos deputados. Essa proposta gera um embate intencional de diferentes versões sobre os mesmos acontecimentos ao longo do texto, que por vezes são complementares, por outras se tensionam. Ao todo, foram realizadas 156 entrevistas entre 2017 e 2018. A coordenação da pesquisa foi feita pela socióloga e historiadora Gloria Inés Restrepo Castañeda. Os autores esclarecem que o informe não visa oferecer uma versão inves-

⁸⁸ “El problema de las negociaciones era más profundo: nuevamente ambos actores desplegaban simultáneamente una lógica política y una lógica militar como una forma de hacer la guerra en medio a la paz. Y la combinación de esta doble lógica produjo como resultado que el conflicto armado alcanzara la mayor intensidad y escala de la historia colombiana, en un juego de interacciones violentas que ocasionó la erosión de la legitimidad de la salida política negociada y la consiguiente profundización de la guerra”.

tigativa que substitua o papel dos mecanismos de justiça, esclarecimento e verdade existentes.⁸⁹ Esse trabalho de “reconstrução das vidas” (CNMH, 2018, p. 25), visa, segundo os autores, dignificar as famílias e enfatizar o valor humano dessas vidas. Não objetiva reduzi-las à vítimas ou apresentá-las como exemplares de heróis: “a experiência da violência não faz exemplar uma vida”, escrevem os autores (CNMH, 2018, p. 26, tradução nossa).⁹⁰ Em contrapartida, o informe afirma que é necessário apresentar essas narrativas para dimensionar o significado dessas vidas perdidas, usadas como moeda de troca na prática do sequestro. Esse informe será utilizado neste capítulo como base para o relato dos acontecimentos relacionados ao sequestro do deputado, mas, além da riqueza informativa dele, é importante mencionar o papel que cumpre em termos de políticas de memória, pois, assim como os demais informes do *Centro Nacional de Memoria Histórica*, o contexto político em que foi produzido responde a iniciativas de memória centradas não apenas no esclarecimento, mas também na reparação das vítimas.

Assim como ocorreu com a Tomada do Palácio de Justiça pela guerrilha M-19, também o sequestro dos deputados de Valle del Cauca não foi um acontecimento imprevisto. Nas semanas anteriores, já havia uma insistente mobilização por parte dos deputados para que a segurança do local e das pessoas fosse reforçada. O departamento de Valle del Cauca, localizado no litoral Pacífico do país e cuja capital é Cali, tinha se tornado foco de disputa entre diversos atores armados: a presença das guerrilhas FARC-EP e ELN entrava em confronto com grupos paramilitares⁹¹ e com os interesses dos cartéis de narcotráfico, sobretudo o de Cali e do Norte del Valle. A chegada dos paramilitares, que ganhou força nos anos 1990 devido à aliança com os Cartéis de droga, se organizou na região por meio das frentes do *Bloque Calima* das *Autodefensas Unidas de Colombia* (AUC), com o objetivo de combater a presença das FARC-EP e do ELN, transformando a dinâmica da guerra na região (CNMH, 2018). O

⁸⁹ Já estavam em vigor em 2018 as instâncias que fazem parte do *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición*, criado a partir das deliberações do Acordo de Paz de 2016, assunto que será detalhado no próximo capítulo.

⁹⁰ “La experiencia de la violencia no hace ejemplar una vida”.

⁹¹ Os grupos paramilitares já existiam na década de 1980 e protagonizaram alguns episódios de extrema violência, como o massacre da *Unión Patriótica* (partido político que surgiu como proposta de participação democrática por parte das FARC-EP e do *Partido Comunista de Colombia*), que deixou mais de 4.000 mortos e desaparecidos, dentre eles o candidato do Partido nas eleições de 1986, Jaime Pardo Leal; e o assassinato de candidatos à presidência das eleições de 1990 (Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo e Carlos Pizarro). Contudo, é durante a década de 1990 que se intensificam as “guerras sucias” nas cidades, os confrontos por territórios com as FARC-EP e o ELN e a formação, em 1997, de uma coordenação dos grupos paramilitares, chamado *Autodefensas Unidas de Colombia* (AUC). Daniel Pécaut (2008) escreve que alguns fatores favoreceram a rápida expansão desses grupos, como o financiamento direto proveniente do narcotráfico, a tolerância e/ou apoio de setores das forças de segurança do Estado e a solidariedade de alguns políticos e proprietários de terra.

Centro Nacional de Memoria Histórica aponta que essa presença dos paramilitares não foi apoiada apenas pelo narcotráfico, mas também por membros da elite, proprietários de terra e políticos afetados pelas atividades guerrilheiras (CNMH, 2018). Por outro lado, foi no mesmo período que as guerrilhas também se expandiram no local, contando, inclusive, com a presença de uma dissidência do então desmobilizado M-19, o grupo *Jaime Bateman Cayón*. Apesar da ofensiva paramilitar a todos grupos guerrilheiros, as guerrilhas não avançavam na ação conjunta além de instáveis alianças, que por vezes eram substituídas por hostilidades.

Além da alta ocupação territorial conquistada pelas FARC-EP e do anúncio de que passariam a se concentrar em alvos políticos, uma das principais razões da preocupação com um possível ataque da guerrilha na região era o recente rompimento das negociações de paz entre a guerrilha e o governo de Andrés Pastrana. No dia anterior ao sequestro, a segurança do edifício e dos deputados foi ponto de pauta da sessão ordinária da Assembleia, concluído com a formação de um comitê de segurança (CNMH, 2018).

O sequestro realizado no dia 11 de abril foi planejado durante um período de entre oito e dez meses, a partir de uma proposta do *Frente Urbano Manuel Cepeda*. O comando das FARC-EP responsável pelo sequestro entrou no edifício disfarçado com roupas de soldados às 10:15 da manhã do dia 11 de abril de 2002. Anunciando a necessidade de esvaziar o prédio por uma suposta bomba no edifício, retiraram os deputados do local e os conduziram a um veículo, alegando que eles seriam levados para a Terceira Brigada. Toda a ação foi gravada pelos próprios guerrilheiros, que se aproximaram do local vestidos com uniformes da rede de televisão *Telepacífico*. Chama a atenção a importância dada pela guerrilha à produção de imagens e do registro em tempo de real de uma ação ousada.

O subintendente Carlos Alberto Cendales, que se encontrava no prédio e desconfiou da atitude do grupo disfarçado, foi morto no local. O sequestro começou com doze deputados e um suplente (Silvio Valencia), três pessoas que trabalhavam na Assembleia (Doris Hernández, Juan Muñoz e Gloria Charry) e Carlos Bryon, dono de um carro que foi obrigado a conduzir parte dos guerrilheiros em fuga. O suplente e essas quatro pessoas que não eram deputadas foram liberadas algumas horas depois.

Um operativo militar alcançou a guerrilha no momento de fuga. No confronto, além de alguns militares mortos, também morreram dois funcionários da rede de televisão RCN: o motorista Walter López e o cinegrafista Héctor Sandoval. No entanto, a guerrilha conseguiu escapar com os doze deputados que passariam então os próximos cinco anos na condição de sequestrados. Nas ações militares que ocorreram nos

dias seguintes, acampamentos da guerrilha foram desmontados e alguns guerrilheiros mortos ou presos. As comunidades que se encontravam no caminho da busca militar também foram afetadas. O *Centro Nacional de Memoria Histórica* tomou alguns depoimentos que contam os abusos das forças de segurança do Estado, como o de um *Defensor del Pueblo* que narrou detenções e impedimentos de circulação dos moradores locais, tratados erroneamente como guerrilheiros das FARC-EP (CNMH, 2018). A resposta da Assembleia foi de tentar garantir seu funcionamento, buscando demonstrar a que a força institucional não se renderia ao ato de violência. Contudo, esse objetivo se complicou a medida em que a duração do sequestro se mostrava mais longa do que o imaginado.⁹²

No dia 19 de abril de 2002, as FARC-EP emitiram um comunicado sobre o sequestro, em que chamavam os 12 deputados de “prisioneiros de guerra” e “representantes do bipartidarismo tradicional” e justificavam a ação pela tática de “canje”, ou seja, a troca dos sequestrados pela liberação de guerrilheiros presos. Na sequência, rejeitavam a reação das forças armadas na perseguição após o sequestro, acusando-as pela morte do motorista e do cinegrafista da RCN. Também criticavam a operação militar dos dias seguintes, alegando que o exército agia indiscriminadamente sem se preocupar com a população local e com a vida dos deputados. Ao final, afirmaram cuidar da integridade dos sequestrados e faziam acusações à corrupção na política, ao terrorismo de Estado e à influência estrangeira nos assuntos internos da Colômbia.⁹³

O informe do CNMH conta que durante os cinco anos de cativeiro, as famílias enviavam mensagens aos sequestrados por meio de falas nas emissoras de rádio. Dos deputados, no entanto, só receberam ao longo desses anos sete provas de vida. Grande parte do relato apresentado no informe sobre os dias de cativeiro são trechos de depoimentos do único deputado sobrevivente, Sigifredo López, e de alguns desmobilizados das FARC-EP. O longo trajeto percorrido durante os anos de cativeiro contemplou três departamentos: Valle del Cauca, Cauca e Nariño. Como a região era intensamente disputada por diversos grupos armados, a segurança dos deputados era ainda mais debilitada. Ao longo dos meses, os sequestrados foram divididos em grupos para despistar os militares durante os deslocamentos.

A primeira prova de vida foi divulgada no dia 29 de agosto de 2002, mais de quatro meses após o sequestro. No vídeo, enviado à agência Reuters, os deputados rogavam que o Estado realizasse um acordo humanitário. Nas demais seis provas de vida,

⁹² No ano seguinte, novas eleições foram realizadas.

⁹³ Presente sobretudo pelo já mencionado *Plan Colombia*.

além de mensagens aos familiares, os deputados aproveitavam para fazer discursos políticos e buscar convencer tanto a guerrilha quanto o governo para que buscassem os meios de dar fim ao sequestro. Em outros momentos, sobretudo quando se tornavam evidentes os impasses nas negociações entre o governo e as FARC-EP, também faziam apelos a outros países e organizações estrangeiras. O esgotamento físico e mental dos deputados se tornava cada vez mais intenso, muitos deles com enfermidades adquiridas ou agravadas no cativeiro. Os deputados também costumavam pedir que o governo não realizasse tentativas de resgate militar, mas que buscasse a resolução por meio da negociação com a guerrilha. Esses apelos se tornaram mais intensos, sobretudo após a notícia de que outro grupo de sequestrados havia sido morto quando a guerrilha entrou em confronto com o exército.⁹⁴ Matar os sequestrados era, segundo o relato de um desmobilizado, o protocolo da guerrilha mediante uma tentativa do governo de resgate militar (CNMH, 2018).

As eleições de 2002 foram marcadas pelo fracasso das negociações entre a guerrilha e o governo de Andrés Pastrana. Com um discurso de endurecimento do combate aos grupos armados ilegais, foi eleito Álvaro Uribe. O novo presidente tomou posse em 7 de agosto de 2002 e governaria o país até agosto de 2010 (devido à reeleição em 2006). A postura de Uribe em relação à guerrilha era de não reconhecimento de qualquer caráter político dessas organizações, o que de saída travava as possibilidades de diálogos e negociação de paz. Ao contrário, o governo Uribe foi responsável pela “maior ofensiva política, militar e jurídica contra as guerrilhas na história do conflito colombiano” (CNMH, 2013, p. 178, tradução nossa).⁹⁵ Dessa ofensiva partiram casos de violência política de grandes proporções por parte do Estado, como o caso dos “falsos positivos”, em que milhares de pessoas foram assassinadas sob o falso pretexto de serem combatentes de algum grupo armado.⁹⁶

Foi no governo de Uribe, no contexto de negociações para a desmobilização dos paramilitares, que se criou a Lei 975 de 2005, conhecida como *Ley de Justicia y Paz*. Esse projeto de lei

implicou em uma mudança importante no discurso do governo, que passou da rejeição absoluta do castigo penal e do silêncio total sobre

⁹⁴ O grupo era o governador de Antioquia, Guillermo Gaviria, o ex-ministro Gilberto Echeverry e oito membros das forças de segurança pública.

⁹⁵ “La mayor ofensiva política, militar y jurídica contra las guerrillas en la historia del conflicto colombiano”.

⁹⁶ A *Jurisdicción Especial para la Paz* (JEP), estima que 6.402 pessoas foram mortas em casos de “falsos positivos” entre 2002 e 2008. Disponível em: <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>

os direitos das vítimas à admissão da importância de alcançar um equilíbrio entre as necessidades de paz e as exigências de justiça. No projeto de lei, essa transformação se traduziu no reconhecimento dos direitos das vítimas, na imposição de um castigo criminal muito indulgente (de no máximo oito e no mínimo cinco anos, sem importar a quantidade e gravidade dos crimes) para os atores desmobilização que cometeram atrocidades, e na exigência de deveres mínimos na relação com a verdade e a reparação das vítimas (SAFFON; UPRIMNY, 2008, p. 172, tradução nossa).⁹⁷

A desmobilização dos paramilitares nesse governo foi perpassada por polêmicas negociações (CNMH, 2013). De toda forma, isso levou a uma reconfiguração do conflito nessas regiões, pois os novos e os já existentes grupos armados tentaram disputar as regiões deixadas pelos paramilitares. Também de caráter paramilitar surgiram as *Autodefensas Campesinas de Nariño* (ACN) e os *Águilas Negras*. Além disso, o narcotráfico marcava a presença nos atos de violência por meio do grupo *Los Rastrojos*. Nesse contexto, também havia confronto entre as FARC-EP e a guerrilha ELN na costa do Pacífico.

O capítulo do informe do CNMH (2018) dedicado à experiência dos familiares ao longo dos anos em que durou o sequestro se chama “O cativo das famílias”. Além de contar com trechos de inúmeros depoimentos que falam das dores e angústias das esposas, filhos, pais e irmãos dos deputados sequestrados, esse capítulo permite tomar conhecimento das iniciativas de mobilização e luta protagonizadas pelas famílias ao longo dos anos. O informe dá ênfase à ideia de que também as famílias tiveram suas vidas sequestradas no dia 11 de abril de 2002: “o sequestro deixou de ser uma conjuntura e se converteu no centro da vida das famílias que, pouco a pouco, começaram a se sentir cativas” (CNMH, 2018, p. 408, tradução nossa).⁹⁸ Alguns familiares mantiveram a prática de escrever diários, registrando a vida durante a ausência dos sequestrados, na esperança de poder compartilhar essas memórias com eles após o fim do sequestro.

Em relação às mobilizações políticas protagonizadas pelas famílias, alguns familiares buscaram dar prosseguimento a atividades políticas deixadas pelos deputados,

⁹⁷ “Este nuevo proyecto de ley implicó un cambio importante en el discurso del gobierno, que pasó del rechazo absoluto del castigo penal y del silencio total sobre los derechos de las víctimas, a la admisión de la importancia de lograr un equilibrio entre las necesidades de paz y las exigencias de justicia. En el proyecto de ley, este cambio se tradujo en el reconocimiento de los derechos de las víctimas, en la imposición de un castigo criminal muy indulgente (de máximo ocho y mínimo cinco años, sin importar la cantidad y gravedad de los crímenes) para los actores desmovilizados que han cometido atrocidades, y en la exigencia de deberes mínimos en relación con la verdad y la reparación de las víctimas”.

⁹⁸ “El secuestro dejó de ser una coyuntura y se convirtió en el centro de la vida de las familias que poco a poco empezaron a sentirse cautivas”.

outros focaram na mobilização social por meio da organização de marchas, reuniões, participação em programas de rádio, missas e articulação com as famílias de outros sequestrados pelo país. Sobre este último ponto, essa articulação resultou em um encontro nacional dessas famílias em maio de 2002. Em 2003, familiares de sequestrados que residiam em Bogotá e Cali ocuparam a Catedral Primada de Bogotá e a Igreja de San Francisco em Cali, exigindo a realização do acordo humanitário. Diante dos escassos avanços nas tentativas de negociação entre o governo e a guerrilha, essas mobilizações de familiares tinham também o objetivo, além de pressionar o governo, de fazer com que os sequestrados não se sentissem esquecidos socialmente. Um dos deputados, em uma das provas de vida, declarou: “Às vezes penso que não sei quem são os mais infames, se os que nos sequestraram ou os que nos esquecem” (CNMH, 2018, p. 414, tradução nossa).⁹⁹ Ainda em relação aos familiares, o informe conta que a crescente falta de esperança nas negociações levou algumas famílias a procurarem canais alternativos para trocar objetos e mensagens com os sequestrados, apesar do enorme risco que resultava essa iniciativa.

O informe atribui a ineficácia das negociações entre o governo e as FARC-EP ao apego do primeiro à *Política de Seguridad Democrática* e ao triunfalismo da segunda. Um sequestro que inicialmente era esperado por todas as partes durar pouco, mostrou-se um longo processo. As mobilizações por um acordo humanitário esbarravam em uma questão política fundamental:

Na busca de alternativas, o Direito Internacional Humanitário oferecia a possibilidade de estabelecer um “Acordo Especial”, entendido como os compromissos que estabelecem as partes para proteger as pessoas que não participam ou que deixaram de participar nas hostilidades. A construção de um “Acordo Especial” entre o Governo e as FARC para liberar os reféns implicava, no entanto, múltiplos desafios. Entre eles, abordar o complexo debate sobre o reconhecimento da beligerância e do delito político (CNMH, 2018, p. 494, tradução nossa).¹⁰⁰

Reconhecer o estado de beligerância significaria reconhecer os rebeldes como sujeitos de direito internacional e a ideia de considerar o sequestro como um delito político, e não comum, encontrava forte resistência no governo. Essa possibilidade po-

⁹⁹ “A veces pienso que no sé quiénes son más infames, si los que nos secuestran o los que nos olvidan”.

¹⁰⁰ “En la búsqueda de alternativas el Derecho Internacional Humanitario ofrecía la posibilidad de establecer un ‘Acuerdo Especial’ entendido como los compromisos que establecen las partes para proteger a las personas que no participan o que han dejado de participar en las hostilidades. La construcción de un ‘Acuerdo Especial’ entre el Gobierno y las FARC para liberar a los rehenes implicaba, sin embargo, múltiples desafíos. Entre ellos abordar el complejo debate sobre reconocimiento de la beligerancia y el delito político”.

deria ser entendida como um reconhecimento da legitimidade da luta guerrilheira, algo que não encontrava espaço de aceitação entre as forças políticas dominantes. Além da liberação de guerrilheiros em troca da liberdade dos deputados, as FARC-EP também demandavam a desmilitarização de algumas regiões por parte do Estado para a realização das negociações no local. O governo foi ao longo do processo irreduzível em ceder a essa demanda, ainda que tenha liberado alguns guerrilheiros presos. Desta forma, a resistência do governo em aceitar as condições de início das negociações pelas FARC-EP e a insistência desta em não flexibilizar nenhuma das exigências levou a anos de impossibilidade do sequestro terminar com a liberação dos deputados.

Uribe, no início de 2003, se posicionava de forma contundente contra a concessão às exigências da guerrilha, colocando um batalhão do exército na região. Do outro lado, o porta-voz das FARC-EP, vulgo Raúl Reyes, declarava a recusa até mesmo da emissão de novas provas de vida enquanto o acordo humanitário não avançasse.¹⁰¹ Nesse impasse, ex-presidentes do Partido Liberal se juntaram às famílias na cobrança de alternativas de negociação. Uribe declarou em 2005 que não era possível falar em conflito armado, e sim em “ameaça terrorista” (CNMH, 2018). No ano seguinte, foi reeleito.

Passados quatro anos de sequestro, em 2006, as famílias também começaram a demandar a desmilitarização das regiões exigida pela guerrilha, organizando em Cali uma grande marcha pela paz. O então Ministro da Defesa (e futuro presidente da Colômbia), Juan Manuel Santos, reforçou a impossibilidade de desmilitarização. Contudo, as FARC-EP declararam o desejo de negociar e Uribe autorizou que o *Comisionado de Paz* desse início à negociação da desmilitarização das áreas demandadas. As possibilidades de diálogo se encerraram quando ocorreu um atentado na *Universidad Militar Nueva Granada*. Uribe responsabilizou as FARC-EP e declarou que a única possibilidade de encerrar o sequestro seria por meio de resgate militar (CNMH, 2018).

O informe diz que o ano de 2007 foi denominado por Uribe como “o ano dos resgates militares”, pois ordenou às forças de segurança pública que resgatassem todas as pessoas sequestradas. Essa ofensiva coincidia com o extremo desgaste dos familiares, que no dia 11 de abril não realizaram nenhuma manifestação em razão dos 5 anos de sequestro. Emitiram apenas um comunicado: “Silenciaremos nossas vozes como protesto pela atitude passiva, indolente e intransigente do Governo nacional e das FARC,

¹⁰¹ No entanto, uma nova prova foi emitida em janeiro de 2004.

para quem nossa luta e nossa dor não têm significado algum” (CNMH, 2018, p. 598, tradução nossa).¹⁰² Na última prova de vida dos deputados, o apelo pela desistência do resgate militar foi a tônica. Como resposta, o governo disse que o pedido era feito sob ameaça armada. Enquanto isso, as disputas entre os grupos armados se acirravam na região.

No dia 28 de junho de 2007 as FARC-EP anunciou a morte de onze dos deputados sequestrados, ocorrida dez dias antes. Alberto Quintero, Carlos Alberto Barragán, Carlos Alberto Charry, Edison Pérez, Francisco Javier Giraldo, Héctor Fabio Arizmendi, Jairo Javier Hoyos, Juan Carlos Narváez, Nacianceno Orozco, Ramiro Echeverry e Rufino Varela morreram em meio a um fogo cruzado e apenas Sigifredo López sobreviveu:

O Comando Conjunto de Occidente das FARC informa que no dia 18 do presente mês, 11 deputados da Assembleia de Valle que retivemos em abril de 2002, morreram em meio ao fogo cruzado quando um grupo militar, sem identificar até o momento, atacou o acampamento em que se encontravam. Sobrevive o deputado Sigifredo López, que não estava nesse instante com os demais retidos (CNMH, 2018, p. 603, tradução nossa).¹⁰³

O informe questiona qual seria essa força militar não identificada. Os militares negaram a autoria e inicialmente o porta-voz das FARC-EP, Raúl Reyes, chegou a falar em um “grupo de mercenários”. No entanto, desmobilizados da guerrilha negam essa versão e afirmam que o confronto foi “fogo amigo”. O informe chega à conclusão de que a hipótese mais provável é que o confronto tenha sido entre grupos guerrilheiros das próprias FARC-EP. Um destacamento das FARC-EP se aproximava do acampamento, mas uma falha de comunicação causou uma confusão sobre a identidade do grupo. Essa foi a versão que as FARC-EP deu, por fim, às famílias. Sigifredo López teria sobrevivido porque o guerrilheiro responsável por ele estava no momento sem rádio e não ouviu a ordem de execução dos sequestrados dada pelo comandante. Quando o comandante se deu conta do erro, optaram por não executar López, que seguiu sequestrado por mais dezenove meses, quando foi entregue à senadora Piedad Córdoba em 5 de fevereiro de 2009.

Após a notícia da morte dos deputados, foram realizados diversos atos religiosos e

¹⁰² “Silenciaremos nuestras voces como protesta por la actitud pasiva, indolente e intransigente del Gobierno nacional y de las FARC, para quienes nuestra lucha y nuestro dolor no han tenido significado alguno”.

¹⁰³ “El Comando Conjunto de Occidente de las FARC informa que el día 18 del presente mes, 11 diputados de la Asamblea del Valle que retuvimos en abril de 2002, murieron en medio del fuego cruzado cuando un grupo militar sin identificar hasta el momento, atacó el campamento donde se encontraban. Sobrevive el diputado Sigifredo López, quien no estaba en ese instante junto a los demás retenidos”.

no dia 5 de julho ocorreu uma grande marcha em Cali demandando a entrega dos corpos e a liberdade de todos os sequestrados. As FARC-EP anunciaram a entrega dos corpos no dia 10 de julho de 2007, o que se efetivou com a indicação da localização no dia 2 de setembro. A guerrilha demandou que a busca deveria ser realizada por uma organização intermediária que não poderia ter vínculos com o Estado colombiano. Desta forma, o Comitê Internacional da Cruz Vermelha foi mobilizado, acompanhado de uma comissão forense internacional encabeçada pela Organização dos Estados Americanos (OEA). Os corpos chegaram efetivamente a Cali em 9 de setembro.

Sem acesso a testemunhas e ao local do crime (a perícia constatou pela terra nos corpos que eles haviam sido transportados para um local diferente), a comissão forense concluiu ser difícil afirmar as condições exatas das mortes. Apenas constatou inúmeros ferimentos de balas, causa das mortes, mas não considerou possível determinar se ocorreram em fogo cruzado ou à queima-roupa. Também constaram o estado de saúde muito debilitado dos sequestrados. As cerimônias fúnebres foram realizadas no dia 12 de setembro, 86 dias após a morte dos deputados (CNMH, 2018).

3.3 *Acción de Duelo* (2007)

A angústia vivida durante os anos em durou o sequestro foi, como mencionamos, também um cativo para familiares e pessoas próximas aos deputados. A zona de incerteza dilatada a que essas pessoas foram submetidas, em que durante os longos intervalos sem as provas de vida não era possível saber se os sequestrados estavam vivos ou mortos e a espera angustiante pelo desfecho do sequestro, tornou a experiência com a proximidade da morte era uma camada a mais da violência política.

Kirsten Mahlke (2020) estabelece uma relação entre o fantástico e fantasmagórico com crime de desaparecimento forçada, mas acreditamos que para o caso do sequestro dos deputados alguns elementos apresentados pela autora também são pertinentes. Mahlke pensa sobre os efeitos que esse crime causa não só nos indivíduos que vivem a espera dilatada nos casos de violência política, mas também na sociedade de uma forma geral. A autora caracteriza o crime de desaparecimento forçada como um crime composto por vários crimes, pois afeta os corpos das vítimas diretas e a mente das vítimas indiretas. Em relação aos que esperam encontrar os desaparecidos, o estado mental da incerteza é chave do terror provocado pelo crime, já que é um estado mental difícil de suportar. Podemos traçar o paralelo com o caso de um sequestro prolongado, pois nesse caso a pressão que se busca exercer no outro lado é tensionada pelo terror dessa incerteza.

Segundo a autora, esse mecanismo se assemelha às estratégias estéticas ficcionais do fantástico para criar o clima de terror: a criação de zonas de incerteza como forma de intensificar o terror; a criação de dois sistemas incompatíveis (um mundo ordinário e outro que é terrível); a insinuação como estratégia de aumentar o terror. Na vida real, as práticas criminosas de desaparecimento se baseiam na lógica de que é necessário ocultar ou semi-ocultar o que acontece, dando a entender que uma crueldade está acontecendo, mas não é possível fazer nada em relação a isso. Desta forma, a desaparecimento não faz desaparecer só os corpos das vítimas mas também as próprias condições de vida social e individual, já que não há lugar para o luto. Mahlke recorre à noção de biopolítica espectral (de produção de espectros) para tratar do tema, pois recorre a ideia de que há um disciplinamento do corpos nesse processo. A autora também menciona o papel que joga a impunidade nesse processo, pois um sistema judicial que não funciona adiciona outras camadas de incerteza nesse quadro de “terror dilatado”. No caso do sequestro dos deputados, poderíamos estabelecer um paralelo com essa ineficiência do sistema judicial com a ineficiência de negociação e proposição de saídas pacíficas para a resolução do crime por parte do Estado colombiano.

Esse quadro gera um imaginário de uma crueldade infinita, na qual a ficcionalização acaba sendo uma saída psicologicamente tensionada por vezes pelas próprias vítimas. No informe do CNMH sobre o sequestro dos deputados, ao mencionar sobre as escassas provas de vida que os familiares recebiam, os autores escrevem: “As imagens das provas de sobrevivência se entrelaçavam com os imaginários que cada membro da família havia construído em torno ao sequestro” (CNMH, 2018, p. 409, tradução nossa).¹⁰⁴

A elaboração de estratégias estéticas de resistências pode ser um caminho para burlar essa estetização do terror. Um aspecto relevante para esse assunto são as possibilidades de que se possa buscar por rituais alternativos, como os funerais *in absentia* — nos quais o corpo está ausente, quando não é possível realizá-los das formas tradicionais. Por vezes, as atividades culturais e artísticas que propõem esses ritos podem ser importantes auxiliares nesse processo. Valèrie Robin (2021) ressalta que a questão dos desaparecidos não se esgota com a entrega dos restos mortais, pois essa etapa também é difícil de manejar e coloca novas questões. Mais uma vez, ainda que nosso caso não se trate de desaparecimento forçada, o retorno de um corpo ausente por muitos anos também tem implicações para as famílias. Mencionamos anteriormente o processo de desgaste físico dos sequestrados. No caso da desaparecimento, a devolução

¹⁰⁴ “Las imágenes de las pruebas de supervivencia se entretreñían con los imaginarios que cada miembro de la familia había construido en torno al secuestro”.

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. No caso dos sequestrados de Valle del Cauca, o corpo devolvido foi um corpo com quase 3 meses de processo de decomposição. As ações rituais devem ser reconfiguradas e os familiares e pessoas próximas precisam elaborar respostas por vezes inéditas para lidar com o luto (ROBIN, 2021). O processo de sincronizar a imagem do desaparecido com os restos que retornam é um problema material e de ordem simbólica. A autora demarca que há uma dilatação do crime e quando a dúvida perdura por um tempo infundável, uma saída de substituição dos ritos funerários tradicionais pode ser a elaboração de um espaço memorial ou de práticas artísticas, propiciando um cenário ritualizado para uma construção coletiva do luto.

Se concordarmos com essa possibilidade, podemos ler a obra de Salcedo *Acción de Duelo* (2002) como um desejo de fornecer à comunidade um espaço para o luto após um crime que não havia mobilizado apenas a família, mas a sociedade de forma mais ampla. A ação foi realizada 3 de julho, quinze dias após a notícia dos assassinatos dos deputados (5 após a notícia ter sido divulgada pelas FARC-EP), e ainda muito antes dos corpos serem entregues e os ritos fúnebres realizados. Doris Salcedo descreveu a ação da seguinte maneira:

Em 29 de junho de 2007, onze membros do Parlamento Estadual de Valle na Colômbia foram assassinados. Eles haviam sido sequestrados e mantidos reféns pelo movimento guerrilheiro FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colômbia) desde 11 de abril de 2002. Imediatamente após ouvir sobre seus assassinatos, eu comecei a organizar uma *Acción de Duelo* na *Plaza de Bolívar*, praça central da cidade de Bogotá, que ocorreu no dia 3 de julho. Essa *Acción de Duelo* consistiu no preenchimento de toda a praça com 24.000 velas em uma grade perfeita. Pessoas de todas as partes da cidade vieram para ajudar a acender as velas, que honraram e celebraram, em um gesto silencioso, a memória dessas vítimas de violência (SALCEDO, 2007, p. 128-129, tradução nossa).¹⁰⁵

Podemos considerar que esse ato de luto de Salcedo teve uma dimensão mais política em termos coletivos que íntimos, visto que o ato foi realizado em Bogotá, e não em Cali. A escolha da artista pela *Plaza de Bolívar* se deu neste caso (e nos outros

¹⁰⁵ “On 29 June 2007, eleven members of the State Parliament of Valle in Colombia, were assassinated. They had been kidnapped and kept hostage by the guerrilla movement FARC (Revolutionary Armed Forces of Colombia) since 11 April 2002. Immediately after hearing of their assassination, I began organizing an *Act of Mourning* in the *Plaza de Bolívar*, the central square of the city of Bogotá, which took place on the 3 July. This *Act of Mourning* consisted of perfect grid. People from all around the city came to help light the candles, which honoured and commemorated, in a silent gesture, the memory of these victims of violence”.

dois que ainda serão analisados neste livro e que ocorreram nesse mesmo local, *Su-
mando Ausencias* e *Quebrantos*) por razões distintas de *Noviembre 6 y 7*. Se neste
caso a escolha se deu por ser o local onde ocorreram os acontecimentos de 6 e 7 de
novembro de 1985, nesses outros casos o caráter de centro político da praça parece
ter uma grande relevância.

A praça tem uma importância não apenas pelas instituições políticas que nela se
encontram, mas também histórica no que diz respeito a acontecimentos políticos e
transformações sociais importantes. Inicialmente concebida como uma *Plaza Mayor*
colonial, após a independência no começo do século XIX, alguns edifícios importan-
tes foram construídos, como a Catedral e o Capitólio Nacional,¹⁰⁶ e em 1819 a praça
passou a se chamar *Plaza de la Constitución*. Ali a cidade recebeu os generais Bolívar,
Anzoategui e Santander após a batalha de Boyacá de 7 de agosto de 1819.¹⁰⁷ A estátua
de Simón Bolívar foi instalada em substituição à fonte que havia no local em 1846 e a
praça rebatizada de *Plaza de Bolívar* (RICO, 2010). Se no período colonial a praça
circulavam diferentes grupos sociais, ao longo do século XIX torna-se mais um espa-
ço em que a burguesia se encontrava para debates política ou cultura. Também ocor-
riam celebrações nacionais e religiosas no local. Diego Rico (2010) escreve que du-
rante o século XIX era comum que na praça ocorressem os *encerramientos*, método
de recrutamento para as constantes guerras civis que consistia em um cercamento da
praça recrutando todos que estivessem por ali no momento. No começo do século XX
foram construídos o Palácio Municipal e a conclusão do Capitólio Nacional, que trazia
uma nova função política para a cidade e, segundo Rico (2010), e uma nova relação
público-privado na dinâmica de uso da praça.

Com o crescimento da cidade de Bogotá e o uso de novas tecnologias de transporte
nas primeiras décadas do século XX, a praça foi ganhando um caráter de lugar de
passagem, e menos de encontros e relações sociais (que vão ocorrendo cada vez mais
nos espaços privados).¹⁰⁸ Com a proximidade da segunda metade do século, no con-
texto repressivo do governo de Mariano Ospina Pérez (1946-1950), o candidato libe-
ral Jorge Eliécer Gaitán organizou em fevereiro de 1948 uma “*marcha del silencio*”
na praça, enchendo o local de pessoas com bandeiras pretas e bandeiras brancas que,
segundo Rico (2010) simbolizavam o luto pelos mortos da violência e a demanda por
paz. A praça foi parte dos acontecimentos do *El Bogotazo*, sobre o qual falamos no

¹⁰⁶ A construção começou em 1848, mas foi finalizada apenas em 1926.

¹⁰⁷ Batalha considerada essencial para a independência da Colômbia.

¹⁰⁸ Exceto, segundo Rico, pela parte da praça denominada *Plaza con Jardines*, que era um local de passeio e
contemplação para as classes mais altas.

primeiro capítulo, que destruiu parcialmente o centro da cidade. Além do estado de destruição da cidade, os acontecimentos de 1948 também desencadearam em um grande movimento migratório para a cidade. Para responder a essas transformações, foi criado um *Plan Regulador* para a cidade e o arquiteto e urbanista suíço Le Corbusier foi convidado para a elaboração de um Plano Diretor, que posteriormente foi recusado, ainda que parte de sua proposta tenha exercido influência nas alterações urbanas da cidade (RICO, 2010).

Já mencionamos no capítulo anterior os acontecimentos da tomada do Palácio de Justiça e a reconstrução do edifício em 1990. Rico (2010) descreve que nos anos 1980 e 1990, a praça recebeu grandes manifestações em razão da morte dos candidatos presidenciais Jaime Pardo Leal, Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo e Carlos Pizarro (1990), bem como do humorista Jaime Garzón (1999).¹⁰⁹

A ação de Doris Salcedo em homenagem aos deputados mortos em 2007 se insere, desta forma, em uma longa tradição de realização de importantes atos sociais e políticos na *Plaza de Bolívar*. Portanto, ainda que ação não tenha sido realizada na cidade em que os deputados foram sequestrados, a escolha do local permite uma leitura simbólica e política desses assassinatos. Salcedo faz com sua *Acción de Duelo* camadas de imagens, que podem se cruzar com a memória e com o imaginário de tantas outras histórias de violência que passaram pela praça, bem como de tantas outras ações políticas. Ao sofrimento da zona de incerteza gerada pelo sequestro e ao luto prolongado pela demora na entrega dos corpos, Salcedo responde com a demarcação do luto como dimensão política.

Salcedo nos parece indicar que, ainda que a dimensão privada e íntima do trabalho com a dor e (re)significação da perda seja importante para as famílias e pessoas próximas às vítimas, quando o luto não é compartilhado em uma dimensão social mais ampla, pouco se avança nas possibilidades de construção de paz. Para Dominick LaCapra (2001), a compreensão da importância do trabalho do luto demanda a distinção entre perda e ausência, pois acarretam diferenças éticas e políticas. As perdas, que são particulares e históricas, diferem da ausência, que é uma ideia por vezes mais genérica e mesmo metafísica e não está implicada em um evento específico. Ainda que perda e ausência possam constantemente interagir, sobretudo em contextos pós-traumáticos, LaCapra identifica problemas quando predomina a indistinção. Por exemplo, a perda convertida em ausência pode gerar uma melancolia interminável e um luto impossível, pois o trabalho de perlaboração do passado e suas perdas (que

¹⁰⁹ Sobre Jaime Gárzon ver Capítulo 1 e para Jaime Pardo Leal, Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo e Carlos Pizarro. Ver nota 94.

são historicamente localizáveis, e não genéricas) fica inconcluso. A confusão e indistinção entre esses termos seria um obstáculo, portanto, para um trabalho de superação e poderia levar à indistinção de tempos, ou seja, a dificuldade em separar o passado do presente e mesmo do futuro.

O autor também relaciona essa distinção à diferença entre perlaboração e *acting out* (termo também usado como “passagem ao ato” ou “atuação” em português), termos psicanalíticos que se referem a modos inter-relacionados de resposta a um trauma. O luto seria uma forma de perlaboração, em que aquela perda pode ser elaborada, enquanto a melancolia, por exemplo, seria uma forma de *acting out*, pois o passado é vivido em uma relação indistinta com o presente. O trabalho do luto envolve o reconhecimento da diferença com o presente. A consequência dessa possibilidade em distinguir é a (re)integração dos enlutados na vida do presente e do futuro, enquanto o *acting out* bloqueia o acesso a um comportamento ético com o tempo presente. O autor compreende, contudo, que em contextos traumáticos este também pode ser um processo necessário para que seja possível avançar no trabalho com o passado. LaCapra observa que “as perdas precisam ser especificadas ou nomeadas para que o luto como um processo social seja possível” (LACAPRA, 2001, p. 69, tradução nossa).¹¹⁰ Contudo, em termos sociais esse processo é bastante complexo, pois

Uma questão crucial com relação a eventos históricos traumáticos é se as tentativas de resolver problemas, incluindo os rituais de luto, podem chegar a um acordo viável (sem nunca curar ou superar totalmente) com os legados divididos, as feridas abertas e perdas indescritíveis de um passado terrível (LACAPRA, 2001, p. 45, tradução nossa).¹¹¹

Isso ocorre, segundo o autor, porque as perdas em um processo traumático histórico afetam grupos diferentes de formas diferentes.

A dimensão coletiva (e política) do luto nos remete à discussão proposta pela filósofa Judith Butler em inúmeros trabalhos. A filósofa busca pensar o trabalho de luto como uma dimensão política de uma comunidade em que a perda e a vulnerabilidade possam ser socialmente reconhecidas. A autora escreve que, mais que definir quando um processo de luto está ou não encerrado, o importante é reconhecer que o luto nos transforma e que não há como saber antecipadamente em que nos transformará. Pensando no trabalho de Salcedo, esse desejo de transformação está na base da ação

¹¹⁰ “Losses would have to be specified or named for mourning as a social process to be possible”.

¹¹¹ “A crucial issue with respect to traumatic historical events is whether attempts to work through problems, including rituals of mourning, can viably come to terms with (without ever fully healing or overcoming) the divided legacies, open wounds, and unspeakable losses of a dire past”.

realizada na praça de Bogotá. Mas que transformação será essa? Lembrando a discussão que mencionamos no capítulo em que Susan Sontag pensa sobre as imagens de violência, o reconhecimento da violência não é por si capaz de gerar o repúdio. Contudo, se isso não é o suficiente para gerar uma militância pela paz, é possível ler o trabalho de Salcedo como um reconhecimento do valor da vida humana, que deve ter seu direito aos ritos fúnebres e ao processo de luto.

Butler escreve que a violência expõe a dimensão invariavelmente pública do corpo e sua vulnerabilidade. No luto, “quando passamos pelo que passamos, algo sobre o que somos nos é revelado, algo que delinea os laços que mantemos com os outros, que nos mostra que esses laços constituem o que somos, laços e elos que nos compõem” (BUTLER, 2019, p. 42). O luto, para Butler, não deve ser banido às pressas. Demorar-se nele poderia permitir o desenvolvimento de um senso de vulnerabilidade e de responsabilidade coletiva das vidas humanas. Transformar o luto em um recurso para a política seria, então, um processo lento. A autora escreve que nossas relações não apenas nos constituem, mas também podemos ser despossuídos por elas. Esse parece ser o caso em uma sociedade com tantas décadas de violência extrema e impasses na resolução das questões sociais. O trabalho de tentar reconstituir laços rompidos, reconhecer do que as colombianas e colombianos foram despossuídos ao longo desse tempo, é o que parece estar nas iniciativas coletivas de Doris Salcedo.

Também a dimensão da participação coletiva em *Acción de Duelo* encontra ressonância na proposta de Butler:

Muitas pessoas pensam que o luto é privado, que nos isola em uma situação solitária e é, nesse sentido, despolitizante. Acredito, no entanto, que o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética (BUTLER, 2019, p. 43).

Contudo, também cabe fazer uma análise crítica desse envolvimento de outras pessoas em *Acción de Duelo* (que pode se estender aos trabalhos analisados na sequência deste livro). Esta, como as demais, é uma ação controlada, em que as pessoas chegam para contribuir com um protocolo pré-definido. Na arte contemporânea, há artistas que arriscam não predeterminar a reação do público diante da obra. Nesses casos, o espaço para a divergência e sentimentos distintos é maior. Sobretudo quando o tema de um trabalho é nossa relação com a morte, abre-se um vasto campo de sentimentos, crenças e formas de reagir. Salcedo optou por um caminho dentre vários possíveis e convidou os passantes a percorrê-lo.

Sobre a relação entre as imagens e a morte, Hans Belting (2005) escreve que há uma estreita relação entre a condição da imagem como “presença de uma ausência” e a morte, como um processo de evocação em nossa concepção de imagem. O autor, que estudou o significado da morte em diferentes culturas e religiões, escreve que “o corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens” (BELTING, 2005, 69). Nessa operação, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem.

Essa troca do corpo perdido pelo corpo da imagem está presente no simbolismo ligado à morte como um jogo, como defende Fernando Catroga (2010), “apostado em edificar memórias e em dar uma dimensão veritativa ao ausente”. Os ritos funerários, segundo o autor, têm objetivo fundamental de superação do trauma e desordem que toda morte provoca nos sobreviventes. Os discursos tanatológicos, escreve o autor, são “uma fala de (e sobre) os vivos” (CATROGA, 2010, p. 164). Um rito funerário é uma maneira de integrar os vivos na normalidade da vida social: não fazendo desaparecer completamente seus mortos, uma sociedade pode almejar a eternidade. É necessário para esta tarefa, a organização dos signos, um tempo e um espaço cênico. Contudo, Catroga enfatiza a importância da presença do cadáver, como “prática libertadora” para que seja possível fornecer ao morto um lar temporário e que seja suprimida a imagem da decomposição. Essa supressão ocorre, na linha do que apresentamos com Belting, pela substituição por uma nova imagem. Ainda que não se tratem de imagens funerárias propriamente ditas, ou sequer figurativas, as obras de Salcedo são pensadas como formas de criar um espaço ao menos provisório para o luto, um espaço trabalhado em termos de imagem.

3.4 A construção de um novo caminho para um acordo de paz

O assassinato dos sequestrados da *Asamblea del Valle*, bem como outros tantos casos de negociações e cativos prolongados (alguns também resultando na morte dos sequestrados), levou a uma grande mobilização da opinião pública contra a prática de sequestro das FARC, resultando na marcha do dia 4 de fevereiro de 2008. Como consequência, a guerrilha se viu pressionada a redefinir o papel dessa tática em seu plano estratégico. Todos os sequestrados foram liberados unilateralmente e em 2012 as FARC-EP fizeram uma declaração pública de que o sequestro extorsivo não fazia mais parte das suas ações (CNMH, 2013).

Em 2016, ocorreram alguns encontros entre familiares das vítimas e ex-guerrilhei-

ros das FARC-EP, em uma tentativa de realizar a árdua tarefa de esclarecimento e reconciliação. O primeiro deles ocorreu em La Habana, durante as negociações de paz entre o Governo colombiano e as FARC-EP. Nessa ocasião, após a oportunidade de que os familiares pudessem expressar à guerrilha sua dor e sentimentos, e que esta tenha pedido perdão pelo crime cometido, se estabeleceram cinco compromissos: a realização de um ato público de perdão, o compromisso de expressar a verdade em relação ao sobrevivente Sigifredo López,¹¹² relatar de forma exaustiva e pormenorizada a verdade dos acontecimentos, o compromisso do Governo Nacional em declarar os deputados como “Heróis da Paz”, com a construção de um monumento em sua honra e a entrega dos objetos pessoais dos sequestrados (como escritos e artesanatos realizados durante o período de cativeiro) (CNMH, 2018). Essa questão dos objetos dos sequestrados nos remete à série La Maria, de Juan Manuel Echavarría, que discutimos no primeiro capítulo. Naquele caso, os próprios sequestrados retornaram com esses artefatos. Aqui, essa entrega poderia simbolizar para os familiares os resquícios de uma história que não pode ser partilhada.

Em 3 de dezembro de 2016, já assinado o Acordo de Paz, realizou-se na Igreja de San Francisco, em Cali, um *Acto Temprano de Reconocimiento* (esses atos eram previstos no acordo, sobre os quais falaremos no próximo capítulo) em que familiares puderam encontrar os ex-guerrilheiros e expressar sua dor e revolta, além de demandar verdade e reconhecimento dos acontecimentos. Também foi cobrado o reconhecimento da responsabilidade do Estado na morte dos deputados.¹¹³ Os ex-combatentes pediram perdão. Ainda que muitas questões não tenham sido completamente esclarecidas, alguns dos entrevistados pelo CNMH apontaram os efeitos importantes dessa cerimônia de reconhecimento de responsabilidade, bem como a oportunidade de colocar para fora palavras guardadas por quase uma década e meia. Outros declararam serem insuficientes as respostas dadas pela guerrilha. Também muitos depoentes reforçaram a importância da justiça (CNMH, 2018).

Um aspecto interessante que o informe do CNMH traz é a discussão sobre os diferentes sentidos do perdão:

Os perfis biográficos demonstram que para algumas famílias o perdão é a superação do ódio contra os sequestradores, acumulado durante os anos de ausência e de incerteza. Para outros, o perdão se realiza através da justiça e o conhecimento da verdade dos acontecimentos.

¹¹² Sigifredo López chegou a ser acusado de contribuir com a morte de seus companheiros.

¹¹³ Ao final da cerimônia, o *Alto Comisionado para la Paz*, Sergio Jaramillo, admitiu que o reconhecimento estatal de responsabilidade ainda estava pendente.

Alguns descrevem em seus relatos que o perdão é o seu reencontro com a serenidade de espírito. Também chegam a expressar o perdão como uma transformação corporal. Vários testemunhos destacam a dificuldade extrema de perdoar e a necessidade de um apoio espiritual. Se para alguns o encontro com o vitimário é importante, para outros é um processo pessoal que não requer um “cara a cara”. Algumas famílias descrevem inclusive o perdão como um impossível. Diante da diversidade de posições frente ao perdão, as famílias preferem falar de “reconciliação” entendida como reconhecimento mútuo do sofrimento passado, mudança de atitudes destrutivas e estabelecimento de relações construtivas (CNMH, 2018, p. 715, tradução nossa).¹¹⁴

Ainda que não haja um sentido único para a ideia de perdão, e que tampouco este seja possível e/ou desejável por todos os afetados, esses atos de reconhecimento de responsabilidades permitem ao menos a superação de uma postura meramente acusatória de todos os lados, abrindo caminho para a contribuição com a verdade e a possibilidade de justiça. Essa é a tônica que perpassa todo o Acordo de Paz assinado em 2016. Contudo, o caminho até a concretização da assinatura não foi isento de entraves e contradições.

3.4.1 As negociações de paz no governo de Juan Manuel Santos (2010-2018)

No governo de Juan Manuel Santos (2010-2018), as negociações de paz com as FARC-EP culminaram em um acordo efetivo. Santos foi eleito em 2010, em um contexto em que as guerrilhas se reacomodavam e grupos paramilitares se rearmavam de forma fragmentada (CNMH, 2013):

Nesse contexto, sua política de governo combinou a continuação da ação militar com uma reconsideração da *política de seguridad democrática* (mais ajustada à guerra de guerrilhas), o reconhecimento social e político das vítimas do conflito armado com a *Ley de Víctimas* como sua bandeira, e a abertura de um processo de paz com as FARC no entendimento de que nas novas condições a guerra poderia se prolongar indefinidamente e que a solução política é irreversível diante

¹¹⁴ “Los perfiles biográficos, demuestran que para algunas familias el perdón es la superación del odio contra los secuestradores, acumulado durante años de ausencia y de incertidumbre. Para otros el perdón se realiza a través de la justicia y el conocimiento de la verdad de los hechos. Algunos describen en sus relatos que el perdón es su reencuentro con la serenidad del espíritu. También llegan a expresar al perdón como una transformación corporal. Destacan varios testimonios la dificultad extrema de perdonar y la necesidad de un apoyo espiritual. Si bien para algunos el encuentro con el victimario es importante, para otros es un proceso personal que no requiere un cara a cara. Algunas familias describen incluso al perdón como un imposible. Ante la diversidad de posiciones frente al perdón las familias prefieren hablar de ‘reconciliación’ entendida como reconocimiento mutuo del sufrimiento pasado, cambio de actitudes destructivas y establecimiento de relaciones constructivas”.

da já provada e muito custosa insuficiência da solução militar (CNMH, 2013, p. 192, tradução nossa).¹¹⁵

A *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*, de julho de 2011, instituiu normas de reparação para as vítimas. Entram nessa categoria as pessoas que sofreram violação de direitos humanos no marco do conflito armado a partir de 1985. Aos que sofreram essas violações antes desse marco, a lei prevê apenas reparação simbólica, direito à verdade e garantias de não repetição. Para as que se encaixam no período estabelecido, além desses direitos estão previstas restituições, indenizações e reabilitações. Segundo o CNMH (2013), essa lei foi uma forma de enfrentar os poderes paramilitares, sobretudo no que diz respeito à restituição de terras. Estes, por outro lado, responderam com aumento da violência direcionado sobretudo a lideranças do processo de reestituição de terras. Ainda que o período estipulado não contemple parte considerável do conflito, essa lei permitiu avançar no reconhecimento de duas questões fundamentais: o problema agrário, possibilitando enfrentar uma das origens históricas do conflito, e a necessidade de viabilizar a reparação das vítimas:

A Ley de Víctimas y Restitución de Tierras foi uma incursão, incipiente está claro, pela larga e profunda porta das raízes sociais do conflito. Se antes havia políticas para o tratamento ou incorporação dos atores armados na institucionalidade (anistias, tratados de paz, esquemas de desmobilização), agora há, sobretudo, políticas para os excluídos da ordem política; e políticas para quem padeceu todas as violências, quer dizer, para as vítimas, mais que para os guerreiros. Aquelas são as novas protagonistas na arena social e política, que chegam com seu memorial de queixas e sua voz reivindicativa a todos os exércitos, legais ou ilegais (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).¹¹⁶

Foi, contudo, em 2012 que os avanços na consolidação de um acordo de paz ocorreram com o início das negociações entre o governo e as FARC-EP. Contudo, “o Estado – esse Estado invisível para muitos – não chegou monolítico a este momento de

¹¹⁵ “En ese contexto, su política de gobierno ha combinado la continuación de la acción militar con un replanteamiento de la política de seguridad democrática (más ajustado a la guerra de guerrillas), el reconocimiento social y político a las víctimas del conflicto armado con la Ley de Víctimas como su bandera, y la apertura de un proceso de paz con las FARC en el entendido de que en las nuevas condiciones la guerra podría prolongarse indefinidamente y que la solución política es irreversible ante la ya probada y muy costosa insuficiencia de la solución militar”.

¹¹⁶ “La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras fue una incursión, incipiente claro está, por la puerta ancha y profunda en las raíces sociales del conflicto. Si antes había políticas para el tratamiento o incorporación de los actores armados a la institucionalidad (amnistías, tratados de paz, esquemas de desmovilización), ahora hay sobre todo políticas para los excluidos del orden político; y políticas para quienes han padecido todas las violencias, es decir, para las víctimas, más que para los guerreros. Aquellas son los nuevos protagonistas en la arena social y política, que llegan con su memorial de agravios y su voz de reclamo a todos los ejércitos, legales e ilegales”.

implementação dos acordos” (VILLAMIZAR, 2017, tradução nossa),¹¹⁷ escreve Dario Villamizar, ao comentar as diversas visões sobre a paz. Jairo Estrada Álvarez (2019b) relata que a intenção inicial do governo de Juan Manuel Santos era centrar o acordo no desarmamento das FARC-EP, submetendo-a à justiça comum. O autor escreve que “a possibilidade de reforma pretendia ser postergada para a contenda política, sem afetação do poder e da dominação, nem do ‘modelo econômico’” (ÁLVAREZ, 2019b, p. 24, tradução nossa).¹¹⁸ Por outro lado, as FARC-EP demandavam um cessar fogo bilateral, a reincorporação na vida civil e chegaram às negociações com propostas que culminaram no desenvolvimento dos seis pontos da *Agenda para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz estable y duradera*.

Em 23 de fevereiro de 2012, foi realizado um *Encuentro Exploratorio*, em La Habana, entre os delegados do governos e das FARC-EP, com a participação de representantes de Cuba e da Noruega e com o apoio da Venezuela. Nesse encontro acordou-se pelo início dos diálogos e os pontos da agenda que deveriam resultar no Acordo de Paz, o que ficou conhecido como *Acuerdo General para la Terminación del Conflicto*.¹¹⁹ Jairo Estrada Álvares (2019b) escreve que ao longo dos anos de negociações entre as FARC-EP e o Governo colombiano para finalizar o conflito entre partes, chegou-se a um acordo perpassado por concessões mútuas.

As negociações resultaram nos seis pontos da Agenda: 1) *Hacia un nuevo campo colombiano: reforma rural integral*; 2) *Participación política: apertura democrática para construir la paz*; 3) *Fin del conflicto*; 4) *Solución al problema de las drogas ilícitas*; 5) *Acuerdo sobre las víctimas del conflicto*; e 6) *Implementación, verificación y refrendación*. Ao longo dos anos que se seguiram até a versão do Acordo apresentada em 2016, foram realizados informes sobre o avanço de cada um desses pontos da agenda. Segundo o texto final do Acordo de 2016, que analisaremos com mais detalhes no capítulo seguinte, mais de 3.000 vítimas participaram de fóruns organizados pela Organização das Nações Unidas e pela Universidade Nacional e 70 vítimas viajaram para dar depoimentos na *Mesa de Conversaciones* em La Habana. Além disso, a Mesa também recebeu mais de 17 mil propostas de vítimas e cidadãos (ACORDO DE PAZ, 2018).

¹¹⁷ “El Estado – ese Estado invisible para muchos – no llegó monolítico a este momento de implementación de los acuerdos”.

¹¹⁸ “La posibilidad de la reforma pretendía ser aplazada para la contienda política, sin afectación del poder y la dominación ni del ‘modelo económico’”.

¹¹⁹ Uma breve relatoria dessa reunião pode ser encontrada no site do *Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz* (INDEPAZ): <https://indepaz.org.co/wp-content/uploads/2012/09/Acuerdo-general-para-la-terminaci%C3%B3n-del-conflicto-y-la-construcci%C3%B3n-de-una-paz-estable-y-duradera1.pdf>

Como resultado das mesas de diálogo em La Habana, em 2014 foi criada a *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*, com o objetivo de produzir um informe sobre “as origens e múltiplas causas do conflito, os principais fatores e condições que facilitaram ou contribuíram com sua persistência, e os efeitos e impactos mais notórios do conflito sobre a população” (CHCV, 2015, tradução nossa).¹²⁰ A metodologia definida foi o convite a doze especialistas para que, tendo respeitadas suas autonomias, escrevessem sobre os temas anteriormente mencionados. Ao final, dois relatores seriam responsáveis por elaborar seus informes a partir das contribuições dos especialistas, considerando as convergências e divergências que apareciam nos ensaios. Os especialistas convidados foram Sergio De Zubiría, Gustavo Duncan, Jairo Estrada Álvarez, Darío Fajardo, Javier Giraldo, Jorge Giraldo, Francisco Gutiérrez, Alfredo Molado, Daniel Pécaut, Vicente Torrijos, Renán Vega e María Emma Wills. Os relatores escolhidos foram Eduardo Pizarro Leongómez e Víctor Manuel Moncayo Cruz. Na introdução do informe, realizada pelos relatores, apresenta-se o diferencial desse informe em relação aos anteriores:

Desde 1958 até a organização da *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas* (CHCV), por parte da Mesa de Conversación de La Habana, funcionaram na Colômbia numerosas comissões de estudo e investigação sobre o fenômeno da violência (doze de caráter nacional e três locais), assim como algumas comissões extrajudiciais para casos específicos, criadas por decisões governamentais, sem que nenhuma delas tenha tido o caráter de uma Comissão da Verdade.¹²¹ Diferente de todas elas, a CHCV tem como origem um Acordo entre os representantes do Governo Nacional e os delegados das *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (CHCV, 2015, tradução nossa).¹²²

O objetivo desse informe era servir de material para uma Comissão da Verdade que pudesse vir a ser criada (como efetivamente foi, assunto abordado no nosso próximo capítulo) e para o quinto ponto da agenda de negociações, que fala sobre os direitos das vítimas.

Após quase quatro anos de mesas de diálogo e negociação, uma versão finalizada do acor-

¹²⁰ “Los orígenes y las múltiples causas del conflicto, los principales factores y condiciones que han facilitado o contribuido a su persistencia, y los efectos e impactos más notorios del mismo sobre la población”.

¹²¹ Os relatores referenciam o trabalho “*Pasados y Presentes de la Violencia en Colombia. Estudio sobre las Comisiones de investigación (1958-2011)*”, de Jefferson Jaramillo, em nota de rodapé ligada a essa afirmação. No entanto, gostaríamos de recordar a existência da *Comisión de la Verdad sobre los hechos de Palacio de Justicia*, que discutimos no capítulo anterior, e da *Comisión de la Verdad* organizada pela *Ruta Pacífica de las Mujeres*, não abordada nesta pesquisa.

¹²² “Desde 1958 hasta la organización de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV), por parte de la Mesa de Conversaciones de La Habana, funcionaron en Colombia numerosas comisiones de estudio e investigación sobre el fenómeno de la violencia (doce de carácter nacional y tres locales), así como algunas comisiones extrajudiciales para casos específicos, creadas por decisiones gubernamentales, sin que ninguna de ellas haya tenido el carácter de una Comisión de la Verdad”.

do foi apresentada no dia 26 de setembro de 2016, na cidade de Havana, em Cuba. O passo seguinte foi a realização de um plebiscito para a aprovação por parte da sociedade do acordo elaborado. Esse é o tema do nosso próximo tópico, que nos levará à segunda obra de Doris Salcedo analisada neste capítulo, *Sumando Ausencias*.

3.4.2 O plebiscito de 2 de outubro de 2016

O plebiscito organizado pelo governo no dia 2 de outubro de 2016 tinha como objetivo consultar a população a respeito dos pontos acordados pelo governo colombiano e as FARC-EP, destrinchados em um documento de mais de 300 páginas. Com uma margem apertada (50,2 % contra 49,7%) e perpassada por altos índices de abstenções (apenas 37% da população compareceu às votações), a posição contrária ao Acordo venceu. Além da oposição histórica dos setores mais conservadores em relação à ideia de negociar com uma guerrilha, outros fatores pesaram na derrota da proposta, como a grande abstenção e as inúmeras notícias falsas que circulavam durante a campanha (ÁLVAREZ, 2019b; MEDINA, 2016).

Gonzálo Sánchez (2021) escreve que a decisão de negociar com as FARC-EP durante o governo de Juan Manuel Santos sofreu resistência por setores da sociedade que não foram (e ainda não estão, segundo o autor) convencidos de que uma paz negociada era uma decisão acertada. Sánchez compara a situação da guerrilha em 2016 com as outras tentativas de negociação de paz em governos anteriores. A força militar em expansão das FARC nos outros contextos, já não era uma realidade no contexto dos diálogos em La Habana. O autor escreve que, apesar de ainda ser uma guerrilha de tamanho considerável, as chances de vitória militar eram quase inexistentes. Desta forma, para alguns setores da sociedade a necessidade de encerrar o conflito de forma negociada não parecia a melhor saída.

Daí o tremendo paradoxo: esta guerra, para negociá-la, foi necessário organizá-la; reconstruir seus sentidos. Mas esse enorme desafio, tanto para o governo quanto para a guerrilha, de convencer a sociedade de que valia a pena voltar para a mesa de negociações, foi em grande parte infrutífero. Nem mesmo quando já firmados os Acordos de Paz com as FARC foi possível convencer os colombianos de que essa negociação era social e politicamente desejada. Esta paz negociada fez, ao contrário, patente o ódio de boa parte da sociedade em relação às FARC e todas as variantes da insurgência; e visibilizou a rejeição a qualquer acordo, considerado no melhor dos casos como uma claudi-

cação do Estado. A paz desejada não era a negociada, e sim a de vencedores e vencidos (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).¹²³

A campanha pelo não foi em grande parte protagonizada pelo ex-presidente Álvaro Uribe. A ideia de integração de ex-guerrilheiros na vida civil e, sobretudo, na vida política, além da possibilidade de redução de penas e anistia para aqueles que declarassem verdade, eram os pontos principais dessa recusa. Contudo, também houve grande disseminação de notícias falsas. Do outro lado, dentre os que defendiam o sim, houve grande esforço de mobilização pela defesa de uma paz negociada e muitos ativistas e intelectuais se empenharam na campanha de combate às informações falsas.¹²⁴ Doris Salcedo foi uma das pessoas que se envolveu nessa mobilização, com o trabalho *Sumando Ausencias*, realizado dias após o resultado do plebiscito.

3.5 *Sumando Ausencias* (2016)

Sumando Ausencias foi outra intervenção coletiva realizada na *Plaza de Bolívar* em Bogotá. A partir do dia 7 de outubro de 2016, cinco dias após o plebiscito nacional, Salcedo convidou voluntários para trabalhar na confecção de milhares de telas brancas com o nome de vítimas do conflito. Esse trabalho foi realizado no museu da *Universidad Nacional*, e tinha como objetivo preparar o material que seria utilizado na *Plaza de Bolívar* no dia 11 de outubro. Nesse dia, a artista reuniu mais de 10.000 pessoas para cobrir a praça com essa grande manta branca, na qual constava nomes de cerca de 2.000 vítimas do conflito. A ação consistiu na contribuição dos passantes na costura dos retalhos que continham os nomes.

Salcedo narra a experiência de reunir milhares de pessoas na execução da obra em um momento em que um fracasso político parecia se impor:

Nesta obra, durante cinco dias, participaram dez mil pessoas, dez mil voluntários, que vieram expressar sua dor, seu luto por esse fracasso. Acredito que essa atitude tão maravilhosa de todos esses voluntários, estes dez mil voluntários, o que me mostram é aquilo que denominava Walter Benjamin “o momento messiânico”. Ele dizia que no contínuo

¹²³ “De allí la tremenda paradoja: a esta guerra, para negociarla, fue necesario organizarla; reconstruirle los sentidos. Pero ese enorme desafío tanto para el gobierno como para la guerrilla de convencer a la sociedad de que valía la pena volver a la mesa de negociaciones, fue en gran parte infructuoso. Ni aún ya firmados los Acuerdos de Paz con las Farc fue posible convencer a los colombianos de que esa negociación era social y políticamente deseable. Esta paz negociada hizo al contrario patente el odio de buena parte de la sociedad hacia las Farc y todas las variantes de la insurgencia; y visibilizó el rechazo a cualquier acuerdo, considerado en el mejor de los casos como una claudicación del Estado. La paz deseada no era la negociada, sino la de vencedores y vencidos”.

¹²⁴ Antes do plebiscito, o *Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz* (INDEP) produziu inúmeros materiais de campanha pelo sim, assim como o fez o *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales* (CLACSO), com a publicação “*Paz en Colombia: perspectivas, desafíos, opciones*”.

da catástrofe aparecia uma pequeníssima fissura, e que por essa fissura podíamos encontrar um momento de iluminação. Uma iluminação profana, mas um momento de iluminação. Eu senti isso, quando faço essas obras na Praça Bolívar, e eram milhares de pessoas, milhares de colaboradores e voluntários, eu sinto que isso que dizia Benjamin, que cada geração tem, está dotada de uma frágil força messiânica que lhe outorgam as gerações anteriores, de seres que sofreram, eu acredito que isso se expressa perfeitamente neste momento (SALCEDO, 2021, tradução nossa).¹²⁵

Tal qual mencionamos anteriormente, a *Plaza de Bolívar* é um local historicamente de manifestações sociais e políticas. Jacques Rancière (2019), no ensaio *Questões de limites: arte, política e ética hoje*, escreve sobre a interface entre arte, política e ética na obra de Doris Salcedo. O autor menciona justamente como exemplo *Sumando Ausencias*. No dia da execução da obra, segundo Rancière, uma manifestação política com a mesma reivindicação de apoio à assinatura do Acordo de Paz ocorria na praça, decorrente de um ato estudantil que havia ocorrido dois dias antes e que culminou em um acampamento de ativistas. Quando chegou a equipe de Salcedo para começar *Sumando Ausencias*, o acampamento precisou ser deslocado para o extremo da praça, e foi separado por uma barreira da ação coletiva da artista. O embate que surge entre a performance política e a performance artística é o ponto de partida para que o autor comente a problemática dos limites entre arte e política:

Acusou-se então a obra de Salcedo de expulsar a ação política efetiva em favor de um simulacro: esse artístico tapete branco que “estetizava” o sofrimento das vítimas para prazer dos amadores de arte estabelecia o número dos ausentes quando a ação política consistiria antes em contar os presentes. Mas é exatamente porque a diferença não era assim tão óbvia que se tornava necessário reivindicar o primado da política sobre a sua imitação artística. De fato, essas duas performances, uma situada no espaço da arte, a outra numa praça pública, mostram-nos a impossibilidade de pôr a prática política claramente de um lado, considerada como o domínio da ação coletiva efetiva, e a arte do outro, considerada como o domínio da criação individual e da contemplação estética. Na Praça Bolívar, a performance artística de Doris Salcedo e a ação dos militantes do acampamento da paz parti-

¹²⁵ “En esa obra, durante cinco días, participaron diez mil personas, diez mil voluntarios, que vinieron a expresar su dolor, su duelo por ese fracaso. Yo creo que esa actitud tan maravillosa de todos esos voluntarios, esos diez mil voluntarios, lo que me muestran a mí es aquello que denominaba Walter Benjamin ‘el momento mesiánico’. Él decía que en el continuo de la catástrofe aparecía una pequeñísima fisura, y que por esa fisura podíamos encontrar un momento de iluminación. Una iluminación profana, pero un momento de iluminación. Yo sentí eso, cuando hago esas obras en la Plaza Bolívar, y eran miles de personas, miles de colaboradores y voluntarios, yo siento que eso que decía Benjamin, que cada generación tiene, esta dotada de una débil fuerza mesiánica que le otorgan las generaciones anteriores, de seres que han sufrido, yo creo que eso se expresa perfectamente en ese momento”.

lham alguns traços comuns: ambas implicam a ação de um coletivo; ambas visam a ação direcionada para uma situação política por meio de uma alteração momentânea da paisagem do visível; ambas investem, para esse fim, num espaço material que transformam desde logo em espaço simbólico (RANCIÈRE, 2019).

Também no relato da professora Liliana Ramírez (2016), que participou como voluntária da execução da obra, está presente a questão da convivência da obra de Salcedo com outras manifestações políticas. Ramírez relata, além da presença do acampamento dos estudantes, que a data da intervenção de Salcedo foi alterada do dia 12 para o dia 11 de outubro devido a uma grande marcha que estava sendo organizada para o dia 12: a *Marcha de las Flores*, na qual mais de cem povos indígenas e centenas de vítimas compareceram ao local para também se manifestar a favor da assinatura do acordo. Inúmeras outras manifestações sobre o tema ocorreram no local nos dias seguintes.

O caráter político dessa obra de Salcedo é direcionado não apenas para um questionamento ou um tema amplo, mas transborda para um projeto político específico que também era, no momento, um projeto governamental. Este é um trabalho em que o vínculo com os esforços institucionais e oficiais de superação do conflito demarca uma tomada de posição por parte da artista, tornando ainda mais fluída a fronteira entre o mundo da arte e o campo da ação política. Salcedo segue nesta obra dando grande centralidade às vítimas do conflito. No contexto político em questão, essa centralidade corresponde ao peso dado às vítimas também pelos mecanismos de superação do conflito projetados no Acordo.

Uma característica diferente em *Sumando Ausencias*, no que diz respeito ao lugar das vítimas no trabalho de Salcedo é o ato de nomear. No caso da ação em homenagem à Jaime Garzón e *Acción de Duelo* para os deputados assassinados, a identidade das vítimas estava subentendida, pela proximidade com o ocorrido e pelas próprias declarações da artista. Mas até aqui, no entanto, tal qual a estratégia não figurativa era predominante, tampouco os nomes eram apresentados explicitamente. Em *Sumando Ausencia*, Salcedo fez questão de gravar os nomes na praça. O material escolhido pela artista para escrita dos nomes também é de grande relevância, pois foram gravados com cinzas. O mar de nomes espalhados pela manta branca é também uma aparição em grande escala dos mortos anônimos do conflito. Anônimos no sentido de que, diferente das outras obras analisadas, não eram (ou pelo menos não somente) magistrados da suprema corte, personalidades famosas ou deputados. Eram também os mortos do campo, das zonas rurais, por vezes apenas vistos como números nas es-

tatísticas exorbitantes do conflito.

Retomando Judith Butler, essa obra de Salcedo nos faz lembrar da questão das desigualdades do direito ao luto. De certa forma, ao expor todos esses nomes (que ainda sim, estão muito longe de corresponder ao número total de vítimas), é a vulnerabilidade de todos que está exposta. O reconhecimento da vulnerabilidade é, em Butler, a condição para que se possa estabelecer uma relação ética com o outro:

Realizamos esse reconhecimento ao realizarmos essa reivindicação, e essa é certamente uma boa razão ética para fazer tal reivindicação. Fazemos a reivindicação, no entanto, precisamente porque ela não é presumida, precisamente porque ela não é honrada em nenhuma das instâncias (BUTLER, 2019, p. 65).

Nesta obra, a grande proximidade com uma proposta política específica (a aprovação do Acordo de Paz) adiciona ao trabalho de luto e memória uma dimensão explícita de expectativa em relação ao futuro. Ann Rigney (2018) propõe pensar a questão do entrelaçamento entre “lembrar o passado, moldar a lembrança futura do presente e as lutas por um futuro melhor” (RIGNEY, 2018, p. 372, tradução nossa).¹²⁶ Nesse sentido, os estudos de memória podem voltar-se menos para uma visão distópica de um futuro fundamentado em um passado traumático, mas observar também as manifestações de esperança. O objetivo da autora é pensar como o trabalho de memória pode fazer interagir passado e presente sem ficar preso ao enquadramento traumático. A autora mobiliza a ideia de esperança porque, diferente do otimismo que é uma preconcepção de mundo, a esperança lida com a incerteza, uma incerteza que demanda ação para a construção de um futuro melhor. Retomando Catroga, o autor escreve que “o símbolo funerário é metáfora de vida e convite a uma periódica ritualização revificadora; ele é para ser vivido e para ajudar a viver” (CATROGA, 2010, p. 172). Não a toa, argumenta o autor mais adiante, o culto dos mortos ocupa um papel central nos ritos cívicos de formação da cidadania. Neste caso da obra de Salcedo, o objetivo pode ser menos oficial e nacionalista, mas não é menos caracterizado por seu papel de construção de novas bases para a comunidade social, fundamentada no reconhecimento de seus mortos.

Passados 53 dias do plebiscito, após um período de mobilização social, negociação entre as campanhas e alterações em algumas questões do Acordo, o governo colombiano e as FARC-EP deram prosseguimento aos trâmites necessários para a assinatura do texto, apoiado na aprovação deste pelo Congresso. A versão definitiva do Acordo,

¹²⁶ “Remembering the past, shaping the future remembrance of the present, and struggles for a better future”.

denominado *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*, foi, por fim, assinada em 24 de novembro de 2016. As duas obras analisadas no próximo capítulo, *Fragmentos* (2018) e *Quebrantos* (2019), têm relação direta com os desdobramentos do acordo.

CAPÍTULO IV

O ACORDO DE PAZ E A COMISSÃO DA VERDADE EM *FRAGMENTOS* (2018) E *QUEBRANTOS* (2019)

Em um bairro central da cidade de Bogotá, ocorreu a inauguração em dezembro de 2018 de um espaço de arte e memória chamado *Fragmentos*, de autoria de Doris Salcedo. No local havia um antigo casarão em ruínas, no qual foi realizada uma intervenção arquitetônica a pedido da artista, mesclando o peso das pedras desgastadas com paredes de vidro. É o piso do espaço, no entanto, que foi realizado com um material insólito: o aço resultante do derretimento das armas deixadas pelas FARC-EP no contexto de desmobilização da guerrilha. O material foi moldado na forma de placas de relevo irregular, que resultaram como epicentro dessa obra que Salcedo define como um contramonumento. Para a confecção destes moldes, a artista convidou mulheres de distintas regiões do país que foram vítimas de violência sexual no âmbito do conflito. Esse espaço foi a escolha de Salcedo para a realização de uma obra comissionada como parte das deliberações previstas no próprio texto do *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*, assinado em 2016 e, portanto, parte de um projeto de governo de construção de justiça e paz.

No ano seguinte a artista realizou outro trabalho com parceria institucional: *Quebrantos* (2019) desta vez em parceria com a *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, mecanismo criado também a partir das deliberações do Acordo de Paz. O trabalho, assim como as outras obras de Salcedo analisadas nos capítulos anteriores, foi realizado na *Plaza de Bolívar* em função da abertura da série de trabalhos *Diálogos para la No Repetición*, realizada pela Comissão. O tema central da intervenção foi o grande número de assassinatos de lideranças sociais mesmo após a assinatura do Acordo de Paz. A artista trabalhou mais uma vez com a grafia dos nomes das vítimas no chão da praça, mas desta vez utilizou letras compostas por vidros partidos. Neste caso, os convidados para a execução do trabalho foram ativistas e lideranças sociais.

O objetivo deste capítulo é analisar como as estratégias artísticas elaboradas por

Doris Salcedo, no sentido de construção de espaços coletivos de luto como meio de promover o caminho da paz na resolução do conflito armado colombiano, ganham uma nova característica após a assinatura do Acordo de Paz em 2016. Essa proximidade institucional por meio de parcerias formais com mecanismos institucionais de resolução do conflito e de justiça transicional, observadas nos dois trabalhos objeto de análise deste capítulo, é uma característica que se adiciona aos elementos já analisados nas obras apresentadas nos capítulos anteriores (como a intervenção em espaços públicos, a participação do público na concretização da obra, a constituição de espaços abertos que permitem um luto pensado como tarefa coletiva etc). Essa proximidade delinea cada vez mais a afinidade da artista com um certo projeto político, centrado em uma forma específica de construção de justiça e paz.

Os trabalhos são realizados, no entanto, em contextos políticos distintos: o primeiro ainda no governo de Juan Manuel Santos, responsável pela condução das negociações de paz com as FARC-EP e efetivação da assinatura do Acordo, e o segundo já no governo de Iván Duque, sucessor de Santos que implementou uma agenda política de desmonte e ataque direto a inúmeros aspectos e mecanismos resultantes da assinatura do acordo. A análise da obra será perpassada pela leitura dessas mudanças no campo de disputa em torno das políticas públicas de memória. Tangenciando esse debate e seguindo a linha da análise das obras anteriores, também será analisada a relação entre *Quebrantos* e *Fragmentos* e outras iniciativas de memória relativas aos temas em questão, observando como a questão dos lugares e agentes de memória são mobilizados nestes casos.

Em termos de leitura dos elementos estéticos das obras, a centralidade está na questão dos contramonumentos. Como foi possível observar nas obras analisadas no capítulo anterior, estes não são os únicos exemplos de trabalhos em que Doris Salcedo fez do chão o suporte para seus trabalhos, assim como ela não é a única artista contemporânea, sobretudo dentre os que trabalham com a ideia de contramonumento, a privilegiar o nível do chão em seus trabalhos. Salcedo exalta essa horizontalidade e declara que não poderia erguer para o alto um monumento para as vítimas de violência (SALCEDO, 2020). Esse desejo será analisado tanto em termos estéticos quanto confrontado com a dimensão de oficialidade de ambas obras.

4.1 O Acordo por uma paz estável e duradoura

Após sete anos de negociações entre o governo e a guerrilha FARC-EP, no dia 24 de novembro de 2016 é, por fim, assinada em La Habana a versão definitiva do *Acu-*

erdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera.¹²⁷ O texto final leva a assinatura de Humberto de la Calle, como representante chefe do Governo, de Iván Márquez, como representante chefe das FARC-EP, dos garantidores internacionais de Cuba e Noruega, de outros representantes do Governo e da guerrilha (sete cada), além da assinatura de Juan Manuel Santos, então presidente da Colômbia, e de Timoleón Jiménez, então Comandante do Estado Maior Central das FARC-EP. Para melhor compreendermos como a proposta de construção de monumentos se localiza no texto e como as escolhas de Salcedo se alinham ou não aos inúmeros aspectos acordados, realizaremos uma breve análise do documento, apresentando os pontos principais e buscando identificar como o texto trabalha os temas que foram posteriormente explorados pela artista em *Fragments*. Também é objetivo desta análise compreender os elementos do acordo que levaram à formação da *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, criada em 2017.

O texto final do Acordo está dividido em Preâmbulo; Introdução; seis capítulos correspondentes aos pontos do acordo: 1) *Hacia un nuevo campo colombiano: reforma rural integral*; 2) *Participación política: apertura democrática para construir la paz*; 3) *Fin del conflicto*; 4) *Solución al problema de las drogas ilícitas*; 5) *Acuerdo sobre las víctimas del conflicto*; 6) *Implementación, verificación y refrendación*; diversos protocolos e anexos que detalham os procedimentos necessários à implementação do acordado; outros acordos menores e um projeto de *Ley de Amnistía, Idulto y Tratamientos Penales Espaciales*. O texto conta com 310 páginas e foi posteriormente publicado na íntegra pela *Imprenta Nacional de Colombia* pela *Oficina del Alto Comisionado para la Paz* em 2018. O Acordo está constituído, como encontramos definido no texto, com inúmeros acordos que formam, contudo, um todo indissolúvel (ACORDO DE PAZ, 2018).

No Preâmbulo do texto, após uma breve síntese dos acontecimentos que antecederam a assinatura final do acordo, são mencionados alguns artigos da *Constitución Política de la República de Colombia* para estabelecer as bases constitucionais do acordo firmado, como a responsabilidade do alcance e manutenção da paz, entendida como um direito e dever de cumprimento obrigatório. Além disso, reforça que os pontos acordados ao longo das negociações desde 2012 se ancoraram não apenas na Constituição, mas também nos princípios do Direito Internacional, do Direito Internacional dos Direitos Humanos, do Direito Humanitário, do Estatuto de Roma (Di-

¹²⁷ O texto do acordo de paz será referenciado nas citações diretas daqui em diante como ACORDO DE PAZ, 2018 (data da publicação utilizada como referência ao longo do texto).

reito Internacional Penal), nas decisões da Corte Interamericana de Direitos Humanos no que diz respeito ao conflitos e seus términos e nos tratados internacionais firmados pelo país. Para efeitos de vigência internacional, mobiliza o Artigo 3º das Convenções de Genebra de 1949, que versa sobre as determinações relativas a conflitos de natureza não internacional, como conflitos armados internos e guerras civis.

É também no Preâmbulo que é possível identificar, ainda que de maneira sutil, as diferentes expectativas de ambas partes que assinam o texto:

Reparando que, na avaliação do Governo Nacional, as transformações que haverá de se alcançar ao implementar o presente Acordo devem contribuir a reverter os efeitos do conflito e a modificar as condições que facilitaram a persistência da violência no território; e que na avaliação das FARC-EP tais transformações devem contribuir para solucionar as causas históricas do conflito, como a questão não resolvida da propriedade sobre a terra e particularmente sua concentração, a exclusão do campesinato e o atraso das comunidades rurais, que afeta especialmente às mulheres, meninas e meninos (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 3, tradução nossa).¹²⁸

Se o Governo enfatiza os efeitos e a persistência do conflito, as FARC-EP enfatizam suas causas históricas, aqui identificadas com a questão da desigualdade agrária e camponesa. A ênfase dada pela guerrilha na questão agrária e camponesa marca a posição de inevitabilidade de que se resolva a desigualdade no campo para uma solução efetiva do Acordo e denota um tom de prioridade dado ao tema pela guerrilha (marcado pela ausência, na citação acima, de outras questões que igualmente poderiam ser tratadas como “causas históricas”, como o desigual acesso a participação política). Isso expressa também na posição do tema dentro da acordo, pois é o ponto que abre as deliberações. Essa questão não foi ponto pacífico nas negociações, e mesmo a saída negociada apresentada no texto final esbarra em sérias dificuldades de implementação. Mais adiante retomaremos o tema dos territórios e das desigualdades urbanas e rurais na análise das duas obras de Salcedo a que nos dedicaremos neste capítulo, como no caso da análise de *Quebrantos*, em que as lideranças sociais e ativistas assassinados após o acordo e homenageados na obra são muitas vezes lideranças camponesas e rurais.

¹²⁸ “Reparando que, a juicio del Gobierno Nacional, las transformaciones que habrá de alcanzarse al implementar el presente Acuerdo deben contribuir a revertir los efectos del conflicto y a cambiar las condiciones que han facilitado la persistencia de la violencia en el territorio; y que a juicio de las FARC-EP dichas transformaciones deben contribuir a solucionar las causas históricas del conflicto, como la cuestión no resuelta de la propiedad sobre la tierra y particularmente su concentración, la exclusión del campesinado y el atraso de las comunidades rurales, que afecta especialmente a las mujeres, niñas y niños”.

4.1.1 Os Seis Pontos do Acordo

Não sendo o objetivo desta pesquisa uma análise minuciosa e exaustiva do Acordo, apresentaremos na sequência o conteúdo desses pontos em linhas gerais. O primeiro ponto, *Hacia un nuevo campo colombiano: reforma rural integral*, marca a compreensão de que as questões agrárias e rurais, como a concentração de terras e a exclusão social do campesinato, têm um lugar central nas origens e perpetuação do conflito. Os princípios levados em conta para a elaboração das propostas sobre o tema são: a necessidade de transformação estrutural da realidade rural (com equidade, igualdade e democracia); o desenvolvimento integral do campo, que depende, segundo o acordo, de uma relação balanceada entre as diferentes formas de produção (agricultura familiar, agroindústria, turismo, agricultura comercial de escala) e a competitividade e visão empresarial, (com ênfase no apoio à economia camponesa, familiar e comunitária e priorização dos territórios mais vulneráveis e necessitados); a igualdade e enfoque de gênero, com programas, planos e medidas voltados para a realidade das mulheres; o bem-estar e o *buen vivir*, visando a satisfação plena das necessidades da população das zonas rurais; o desenvolvimento integral também no sentido de investimento em inovação, ciência, tecnologia, assistência técnica, crédito e bens públicos (de saúde, educação, infraestrutura, entre outros); o reestabelecimento dos direitos das vítimas de deslocamento e despejo; a regularização da propriedade, combatendo a ilegalidade na posse de terras; o direito à alimentação saudável e adequada como resultado do desenvolvimento agrário; a participação das comunidades no planejamento, execução e seguimento dos planos e programas a serem realizados; uma visão de desenvolvimento pautada pela sustentabilidade; a presença do Estado nos territórios rurais de forma ampla e eficaz; e a democratização do acesso e uso adequado da terra. Inúmeros são os mecanismos propostos neste ponto para concretizar os objetivos traçados a partir desses princípios. Dentre eles, podemos citar a criação de um Fundo de Terras de distribuição gratuita, o subsídio integral e o crédito especial para compras de terras. Os beneficiários e beneficiárias que poderão se beneficiar desses programas são os trabalhadores e trabalhadoras com vocação agrária que não possuem terras ou com terras insuficientes, priorizando a população vitimizada pelo conflito. Também constam como meios de atingir os objetivos acima listados a delimitação da fronteira agrícola, a proteção de zonas de reserva, a criação dos *Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial* (PDET) e diversos planos nacionais.

O Ponto 2, intitulado *Participación política: apertura democrática para construir la paz*, trata dos meios de promover a ampliação democrática e a participação de no-

vas forças políticas. A garantia de maior pluralidade supõe:

Uma distribuição mais equitativa dos recursos públicos destinados aos partidos e movimentos políticos e uma maior transparência do processo eleitoral, que requer de uma série de medidas imediatas especialmente nas regiões onde ainda persistem riscos e ameaças, assim como de uma revisão integral do regime eleitoral e da conformação e das funções das autoridades eleitorais. E por outra parte, o estabelecimento de maiores garantias para o exercício da oposição política (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 36, tradução nossa).¹²⁹

Além disso, constam como objetivos a ampliação da representação no Congresso dos territórios mais afetados pelo conflito e a criação de condições para que as organizações armadas se transformem em partidos ou movimentos políticos. É importante ressaltar que como oposição política o acordo não considera apenas os partidos políticos, mas também as organizações ou movimentos sociais e populares. O texto prevê reuniões com grupos de oposição visando delinear um Estatuto de Garantias que os proteja. Também estabelece a criação de um novo *Sistema Integral de Seguridad para el Ejercicio de la Política*, com o objetivo de promover uma cultura de convivência, tolerância e solidariedade, prevenindo qualquer forma de estigmatização e perseguição. Esse Sistema, que deve possuir uma instância de mediação entre a Presidência da República, partidos, movimentos políticos e outras instituições estatais, deverá enfatizar a prevenção e a proteção, por meio de uma avaliação dos riscos que possam vir a ameaçar essa participação política ampla. Há também neste ponto uma ênfase na proteção e segurança de lideranças sociais e defensores de direitos humanos. Mais adiante esse tema será retomado neste nosso capítulo, dada a centralidade do tema para a obra *Quebrantos* (2019) de Doris Salcedo.

Ainda neste segundo ponto, outra questão a ser destacada diz respeito às propostas que visam ampliar a participação cidadã (incluindo formas de participação direta), a garantia do direito às mobilizações e protestos pacíficos e aos meios de comunicação comunitários, institucionais e regionais. É também nesse ponto que aparece a questão da reconciliação, convivência, tolerância e não estigmatização por razões políticas. Para este fim, o acordo prevê a criação do *Consejo Nacional para la Reconciliación y la Convivencia*, composto por representantes do Governo, do Ministério Público, dos partidos e movimentos políticos e sociais, entre outros. A função deste conselho é acompanhar o Governo no desenvolvimento dos mecanismos e ações, como o

¹²⁹ “Una distribución más equitativa de los recursos públicos destinados a los partidos y movimientos políticos y una mayor transparencia del proceso electoral, que requiere de una serie de medidas inmediatas especialmente en las regiones donde aún persisten riesgos y amenazas, así como de una revisión integral del régimen electoral y de la conformación y las funciones de las autoridades electorales. Y por otra parte, el establecimiento de unas mayores garantías para el ejercicio de la oposición política”.

programa de reconciliação, convivência e prevenção da estigmatização, de atenção aos grupos vulneráveis e discriminados (mulheres, comunidades étnicas, população LGBTI, etc), bem como acompanhar a criação de programas de formação e comunicação sobre o Acordo, a serem incorporados ao sistema de educação pública e privada em todos os níveis. Também deve promover a capacitação de organizações, movimentos e funcionários públicos em cargos de direção em relação ao tratamento e resolução de conflitos, além da criação de uma Cátedra de Cultura Política para a reconciliação e a paz. Também é importante a atenção dada aos mecanismos de controle cidadão, visando assegurar maior transparência na gestão pública. Nesse âmbito, o acordo prevê especial atenção à atuação das universidades públicas na criação de projetos de intervenção social e campanhas massivas. Essa participação cidadã não diz respeito apenas ao que se relaciona de forma mais direta com o conflito armado e suas consequências, pois também há um tópico dedicado à participação cidadã na formulação de políticas públicas nas áreas de saúde, educação, luta contra pobreza e desigualdade, meio ambiente e cultura.

Em relação ao sistema político e eleitoral, o texto prevê a promoção do pluralismo político por meio tanto da remoção dos obstáculos que dificultam a obtenção e conservação da pessoa jurídica por parte dos partidos, quanto do investimento em formas de facilitação do trânsito de organizações e movimentos sociais para a constituição de novos partidos. Também constam propostas que possam levar a uma competitividade política mais justa, por meio de uma distribuição mais igualitária de recursos e ampliação dos espaços de divulgação de programas políticos. Outro ponto trata das propostas que objetivam ampliar a participação eleitoral, sobretudo das populações mais vulneráveis. A transparência nos processos eleitorais e dos usos dos canais de publicidade oficiais também são propostas que visam garantir uma participação política mais justa e igualitária. Ainda no que diz respeito à participação na política institucional, consta a proposta de criação de *Circunscripciones Transitorias Especiales para la Paz* para a eleição temporária de membros dos territórios afetados para a Câmara de Representantes. É necessário que esses representantes não façam parte de partidos que já possuam representação no Congresso, pessoa jurídica ou membros do partido político oriundo da mobilização das FARC-EP.

A ênfase nas questões de gênero, que atravessa todo o acordo, é expressa neste ponto pela proposta de criação de mecanismos de promoção da participação feminina na política. Em termos de comunicação, o acordo estabelece a criação de um canal institucional em televisão fechada para divulgação das plataformas políticas dos mais variados partidos políticos, organizações e movimentos sociais, desde que estes res-

peitem a cultura democrática de paz e reconciliação. Para além dos meios formais, também aparece a discussão sobre como promover uma transformação em nível de cultura política, fundamentada nos princípios da participação, valores e princípios democráticos, o respeito aos opositores e às contradições. Aqui aparece o objetivo de superar a prática de utilização da violência como método de ação política. Para fomentar essa nova cultura política, o acordo propõe a criação de campanhas em meios de comunicação e oficinas de capacitação, bem como programas educacionais e de formação de lideranças sociais.

É de especial interesse para esta pesquisa o terceiro ponto do Acordo, denominado *Fin del conflicto*, pois é nele que se encontra a previsão de construção de monumentos a partir das armas entregues pelas FARC-EP na desmobilização da guerrilha. Além de reforçar os objetivos do segundo ponto, sobre a ampliação da participação política, encontramos neste terceiro ponto maiores informações sobre dois processos acordados entre o governo e a guerrilha: o de *Cese al Fuego y de Hostilidades Bilateral y Definitivo* (CFHBD) e a *Dejación de Armas* (DA). O texto estabelece o prazo de 180 dias, a contar da assinatura do acordo, para deposição total das armas pela guerrilha FARC-EP. Ao final do acordo estão anexados os protocolos sobre as fases de planejamento e execução de ambos processos, bem como do funcionamento das instâncias criadas para auxiliar na concretização destes objetivos, com um cronograma detalhando as etapas e um conjunto de regras do que ambas partes não devem fazer, ou seja, há a caracterização detalhada das atitudes que significam desrespeito ao pacto de cessar fogo e deposição de armas. Este ponto também prevê a criação de um *Mecanismo de Monitoreo y Verificación* (MM&V) que visa verificar o cumprimento do acordo e administrar fatores de risco. A composição desse mecanismo deve contar com representantes da Força Pública, das FARC-EP e observadores internacionais da ONU, preferencialmente pertencentes a Comunidade de Estados Latino-Americanos e Caribenhos (CELAC). Está prevista nesta parte do acordo a articulação com comunidades, organizações sociais e políticas, bem como com outros setores institucionais do Estado, com o objetivo de que possam contribuir com informação sobre a permanência ou não das hostilidades, com a difusão de informes e apresentação de propostas e sugestões.

Além dessas questões, o terceiro ponto também prevê a criação de *Zonas Veredales Transitorias de Normalización* (ZVTN) e de *Puntos Transitorios de Normalización* (PTN) que possam contribuir com o processo de reincorporação econômica, social e política das FARC-EP à vida civil. Essa reincorporação é definida no texto como

um processo de caráter integral e sustentável, excepcional e transitório, que considerará os interesses da comunidade das FARC-EP em processo de reincorporação, de seus integrantes e suas famílias, orientado ao fortalecimento do tecido social nos territórios, à convivência e à reconciliação entre quem os habita; da mesma forma, o exercício e desenvolvimento da atividade produtiva e da democracia local (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 68-69, tradução nossa).¹³⁰

Em termos de reincorporação política, o acordo prevê promover as garantias necessárias e as condições que facilitem a transformação das FARC-EP em um partido político ou movimento legal. Dentre as medidas previstas, constam garantias especiais de segurança e propostas de reformas constitucionais e legais para garantir, de forma transitória, a representação deste novo partido no Congresso da República pelo tempo de dois períodos constitucionais, contados a partir de 2018. Já no quesito econômico, há a proposta de uma renda básica pelo período de 24 meses (com alterações após esse período, avaliadas por nova norma) para os desmobilizados que comprovadamente não possuam fonte de renda. Em termos sociais, são citados planos e programas em diversas áreas para garantir os direitos fundamentais desses ex-guerrilheiros. Especial atenção também é dada à situação dos integrantes da guerrilha menores de idade e filhos e filhas de ex-combatentes. A questão da reincorporação de ex-guerrilheiros e ex-guerrilheiras tem especial relevância para análise que faremos mais adiante sobre os desdobramentos da implementação do acordo, pois, ainda que essa reincorporação seja assegurada pelo acordo, nos anos que se seguiram ao acordado muitos desmobilizados foram perseguidos e assassinados.

Ainda neste ponto, aparece a proposta de criação de um *Pacto Político Nacional* ampliado com partidos, movimentos e organizações sociais dos mais variados setores com o objetivo de fomentar o combate ao uso das armas na política e às organizações violentas. Da parte do Governo consta o compromisso em realizar reforma constitucional que incorpore à Constituição a proibição às práticas paramilitares e normas necessárias para concretizar esse objetivo em termos penais, administrativos e disciplinares.

A questão das drogas ilícitas é o objeto do quarto ponto, *Solución al problema de las drogas ilícitas*. Aqui, ainda que reconheça que as origens do conflito são alheias ao surgimento do cultivo ilícito de drogas em larga escala, o texto demarca que no decorrer dos desdobramentos do conflito esta passou a ser uma questão central. Também as instituições colombianas foram afetadas, sobretudo pela corrupção associada

¹³⁰ “Un proceso de carácter integral y sostenible, excepcional y transitorio, que considerará los intereses de la comunidad de las FARC-EP en proceso de reincorporación, de sus integrantes y sus familias, orientado al fortalecimiento del tejido social en los territorios, a la convivencia y la reconciliación entre quienes los habiten; asimismo, al despliegue y el desarrollo de la actividad productiva y de la democracia local”.

ao narcotráfico, bem como diversos setores sociais que se viram comprometidos de forma direta ou indireta com a prática. O acordo também considera a importância em dar tratamento diferenciado ao fenômeno do consumo, do cultivo e da criminalidade organizada. No quesito consumo, o texto menciona a importância de atenção integral ao usuário e família, buscando políticas de saúde, prevenção e redução de danos. Neste ponto também é ressaltado o caráter transnacional do problema do narcotráfico, fundamentando a compreensão de que deve haver um esforço internacional para que de fato o problema seja enfrentado em sua completude. Nesse sentido, é proposta a realização por parte do Governo Nacional de uma Conferência Internacional por meio da Organização das Nações Unidas para realizar uma avaliação entre países sobre a política de luta contra as drogas, bem como compartilhar as experiências particulares da Colômbia no tema. Também aparece como um compromisso das FARC-EP de “por fim a qualquer relação, que em função da rebelião, se houvesse apresentado com esse fenômeno” (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 101, tradução nossa).¹³¹

O quinto ponto, *Acuerdo sobre las víctimas del conflicto*, também tem especial relevância para a nossa análise, dada a centralidade que dá às vítimas do conflito nas deliberações do acordo. Os princípios que nortearam a elaboração das propostas foram: o reconhecimento das vítimas (a reparação e a satisfação de seus direitos, a garantia de proteção e segurança e a participação delas nas diferentes etapas do acordo); o reconhecimento de responsabilidades por parte daqueles que atentaram contra as vítimas; o esclarecimento da verdade; a garantia de não repetição; o princípio de reconciliação e o respeito aos direitos humanos a todos envolvidos nos procedimentos previstos. É neste ponto em aparece a determinação de criação do *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición*, composto por importantes mecanismos institucionais de resolução do conflito, alguns de caráter judicial, permitindo a investigação e punição das violações, e outros extrajudiciais. São eles: a *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, mecanismo extrajudicial cujo objetivo é buscar a verdade e contribuir para o esclarecimento, reconhecendo vítimas e responsabilidades, além de oferecer para a sociedade uma visão ampla do conflito e garantias de convivência nos territórios; a *Unidad Espacial para la Búsqueda de Personas dadas por desaparecidas en el contexto y en razón del conflicto armado*, igualmente extrajudicial e não substitutiva das investigações judiciais sobre o tema em curso; a *Jurisdicción Especial para la Paz* (JEP), que conta com algumas instâncias, como o *Tribunal para la Paz*, com o objetivo de julgar

¹³¹ “Poner fin a cualquier relación, que en función de la rebelión, se hubiese presentado con este fenómeno”.

os delitos relacionados ao conflito; e as *Medidas de reparación integral para la construcción de la paz* e as *Grantías de No Repetición*. O acordo ressalta a importância de que o caráter de integralidade do sistema se cumpra, pois, com base na análise de experiências internacionais, a efetividade das ações é ampliada se cada instância atuar de modo articulado e complementar com as demais.

É neste ponto, portanto, que o acordo explora o tema da memória e da história do conflito. Assim como em outras instâncias já existentes (como a CNMH) o conceito mobilizado é o de Memória Histórica. A expectativa é de que:

Neste novo cenário será possível contribuir para a construção e preservação da memória histórica e alcançar um entendimento amplo das múltiplas dimensões da verdade do conflito, incluindo a dimensão histórica, de tal forma que não só se satisfaça o direito à verdade, mas também se contribua a assentar as bases da convivência, da reconciliação e da não repetição (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 130, tradução nossa).¹³²

A Comissão da Verdade deve, segundo o acordo, realizar uma análise que permita identificar as formas diferenciadas pelas quais o conflito afetou os mais diversos grupos e setores. Dentre as funções da Comissão, consta a criação de espaços para a escuta de testemunhos (a nível nacional, regional e territorial), sobretudo de vítimas; a possibilidade de incluir nestes espaços atos de reconhecimento de responsabilidade e pedido de perdão por parte dos que cometeram crimes; e a elaboração de um informe final que reflita as investigações e apresente conclusões e recomendações. No que diz respeito ao Informe Final, consta no acordo a recomendação de que a difusão seja ampla e acessível, perpassada por iniciativas culturais e educativas. O informe foi recentemente publicado, em julho de 2022.¹³³ Também aparece a recomendação de que o *Museo Nacional de Memoria*, cuja construção é uma das tarefas do *Centro Nacional de Memoria Histórica* e que atualmente se encontra em fase de implementação¹³⁴, leve em consideração em seus projetos as conclusões levantadas pela Comissão. Em termos de duração da Comissão da Verdade, ficou estabelecido o prazo de três anos para a conclusão dos trabalhos, o que inclui a elaboração do Informe Final. Após esse período ainda está prevista a criação de um comitê para moni-

¹³² “En este nuevo escenario será posible aportar a la construcción y preservación de la memoria histórica y lograr un entendimiento amplio de las múltiples dimensiones de la verdad del conflicto, incluyendo la dimensión histórica, de tal forma que no sólo se satisfaga el derecho a la verdad sino que también se constituya a sentar las bases de la convivencia, la reconciliación, y la no repetición”.

¹³³ Disponível para consulta online, conta com diversos recursos interativos: <https://comisiondelaverdad.co/>

¹³⁴ Informações sobre o Museu disponíveis no site: <https://museodememoria.gov.co/>

torar a implementação das recomendações elaboradas.

Também de caráter extrajudicial, o acordo prevê a criação da *Unidad Espacial para la Búsqueda de Personas dadas por desaparecidas en el contexto y en razón del conflicto armado*. O mecanismo, que tem por objetivo conduzir a implementação de ações humanitárias visando a busca e localização de pessoas desaparecidas, deve culminar na entrega de um relatório aos familiares das vítimas em que conste o resultado das buscas. Para seu melhor funcionamento, poderá contar com a colaboração de organizações de vítimas, organizações defensoras dos direitos humanos e instituições especializadas.

O mecanismo de caráter judicial previsto no *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición* é a *Jurisdicción Especial para la Paz* (JEP). Para introduzir a definição dos objetivos e funções da JEP, o acordo cita um trecho de voto concorrente no julgamento do caso “Masacre de El Mozote y lugares Aledaños”, em El Salvador, pela Corte Interamericana de Direitos Humanos em 2012. Nele é defendida a paz como produto de negociação como uma alternativa moral e política superior à paz como produto do aniquilamento dos adversários.¹³⁵ Os marcos jurídicos que fundamentam a JEP são os do Direito Internacional, no que tange aos Direitos Humanos e do Direito Internacional Humanitário.

Além de contribuir no cumprimento do direito à justiça das vítimas, que é um dos objetivos centrais de todo o acordo, a JEP também tem como objetivo a garantia de plena segurança jurídica a todos que participaram de forma direta ou indireta no conflito. O texto cita como paradigma que guiará os trabalhos da instância a compreensão de que é necessária uma justiça com visão prospectiva, levando em consideração as decisões no presente no que diz respeito às gerações futuras. Outro aspecto importante é que a JEP só poderá atuar no julgamento de casos anteriores à sua entrada em vigor. Na definição dos casos em que sua jurisdição se aplica, o texto define como apenas os relacionados ao conflito armado, entendendo-se por isso

¹³⁵ “Os Estados têm o dever jurídico de atender os direitos das vítimas e com a mesma intensidade, a obrigação de prevenir novos atos de violência e alcançar a paz em um conflito armado pelos meios que estejam a seu alcance. A paz como produto de uma negociação se oferece como uma alternativa moral e politicamente superior à paz como produto do aniquilamento do contrário. Por isso, o direito internacional dos direitos humanos deve considerar a paz como um direito e ao Estado como obrigado a alcançá-la” (Voto concorrente, Corte Interamericana de Direitos Humanos, Caso *Masacre de El Mozote y lugares Aledanos vs El Salvador* apud ACORDO DE PAZ, 2018, p. 143, tradução nossa) - “Los Estados tienen el deber jurídico de atender los derechos de las víctimas y con la misma intensidad, la obligación de prevenir nuevos hechos de violencia y alcanzar la paz en un conflicto armado por los medios que estén a su alcance. La paz como producto de una negociación se ofrece como una alternativa moral y politicamente superior a la paz como producto del aniquilamiento del contrario. Por ello, el derecho internacional de los derechos humanos debe considerar a la paz como un derecho y al Estado como obligado a alcanzarla”.

aquelas condutas puníveis das quais a existência do conflito armado tenha sido a causa de seu cometimento, ou tenha exercido um papel substancial na capacidade do perpetrador para cometer a conduta punível, em sua decisão de cometê-la, na maneira em que foi cometida ou no objetivo para qual se cometeu (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 145, tradução nossa).¹³⁶

Nos casos de pessoas pertencentes a grupos armados, esse sistema só se aplica aos que assinarem um acordo final de paz com o Governo Nacional e, no caso das FARC-EP, a participação também está condicionada à deposição das armas. A JEP também se aplica a pessoas que financiaram ou contribuíram com grupos paramilitares e agentes do Estado que cometeram delitos no âmbito do conflito. Não se alteram as regras aplicáveis a pessoas que tenham exercido função de Presidência da República e, caso surja alguma acusação a uma delas, a JEP deve encaminhar para a Câmara de Representantes.

Sobre a concessão de anistia aos rebeldes (condicionada à finalização das atividades insurgentes), o texto prevê que o governo possa outorgar a anistia mais ampla possível para os delitos de rebelião, sedição, porte ilegal de armas, mortes em combate (compatíveis com o Direito Internacional Humanitário), e delitos conexos. Também se inclui nesse grupo pessoas não ligadas a qualquer organização armada, mas que tenham sido acusadas ou condenadas juridicamente por delitos políticos ou conexos. Os casos não passíveis de anistia são aqueles em que cometeu-se crime de lesa humanidade, genocídio, crimes graves de guerra, tomada de reféns, tortura, execuções extrajudiciais, desaparecimento forçada, violência sexual, recrutamento e rapto de menores, deslocamento forçado, entre outros, conforme o estabelecido pelo Estatuto de Roma. De toda forma, o acordo prevê a determinação clara dos delitos passíveis ou não de anistia em vistas de garantir a segurança jurídica.

Nos casos de não aplicabilidade da anistia, as sanções previstas estão condicionadas, além do grau de gravidade e participação nos atos, ao cumprimento das condições sobre verdade, reparação e não repetição que sejam estabelecidas. Um elemento importante é a ressalva em relação aos depoimentos que acusem terceiros tendo em vista a obtenção de benefícios no processo, pois estes deverão ser condicionados à apresentação de outras evidências para possuir valor probatório. Para aqueles que reconheçam “verdade exaustiva, detalhada e plena” na etapa da Sala de Reconhecimento de Verdade e Responsabilidades, as sanções terão um caráter restaurativo e

¹³⁶ “aquellas conductas punibles donde la existencia del conflicto armado haya sido la causa de su comisión, o haya jugado un papel sustancial en la capacidad del perpetrador para cometer la conducta punible, en su decisión de cometerla, en la manera en que fue cometida o en el objetivo para el cual se cometió”.

reparador (além de restrições de liberdade e direitos que seja necessárias). O texto do acordo prevê propostas de atividades reparadoras e restaurativas, no âmbito rural e no urbano, que não podem ser incompatíveis com as políticas públicas do Estado e devem estar de acordo com os costumes étnicos e culturais das comunidades. Já para aqueles que cometeram crimes graves e reconheçam verdade e responsabilidade apenas na primeira instância do *Tribunal para la Paz*, receberão penas de caráter retributivo, de restrição de liberdade de 5 a 8 anos. Aos que não declararem verdade e responsabilidade nessa instância e forem na sequência declarados culpados pelo Tribunal, as sanções seguirão o Código Penal colombiano. A imposição de sanções pela JEP não implicará em perda de direitos de participação política. A previsão de funcionamento da JEP é de dez anos para a apresentação de acusações e recebimento de informes, de cinco anos para conclusão da atividade jurisdicional (que poderá ser prorrogado caso necessário) e de duração indeterminada para a seção de eficácia de resoluções e sentenças.

O acordo ainda prevê como parte das medidas de reparação integral para a construção da paz a promoção de atos precoces de reconhecimento de responsabilidades coletivas, nos quais tanto o Governo, quanto as FARC-EP e demais setores da sociedade que possam haver tido responsabilidade no conflito possam reconhecê-la publicamente e pedir perdão. Outras medidas são: que o Governo promova meios de facilitar a adesão daqueles que cometeram danos às vítimas e comunidades em projetos de reparação; a criação de *Planes de Desarrollo Rural con Enfoque Territorial* (PDET), já mencionados no ponto de Reforma Rural Integral; a reabilitação psico-social das vítimas, no que concerne à recuperação emocional, mas também de reabilitação para a convivência e a não-repetição; processos coletivos de retorno de pessoas que foram vítimas de deslocamento forçado e reparação das vítimas no exterior; entre outros. Em relação às atividades que os guerrilheiros desmobilizados das FARC-EP devem se comprometer a cumprir, constam como exemplos:

a participação em obras de reconstrução de infraestrutura nos territórios mais afetados pelo conflito, a participação nos programas de limpeza e descontaminação dos territórios de minas antipessoal (MAP), artefatos explosivos improvisados (AEI) e munições sem explodir (MUSE) ou restos explosivos de guerra (REG), a participação nos programas de substituição de cultivos de uso ilícito, a contribuição na busca, localização, identificação e recuperação de restos de pessoas mortas ou dadas por desaparecidas no contexto e por ocasião do conflito, e a participação em programas de reparação do dano ambiental,

como por exemplo a reflorestação (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 179, tradução nossa).¹³⁷

Por fim, o sexto ponto do acordo, *Implementación, verificación y refrendación*, aborda a criação da *Comisión de Seguimiento, Impulso y Verificación a la implementación de Acuerdo Final* (CSIVI). Dentre os princípios que regem a criação dessa instância, além dos que já apareceram em outras partes do acordo (como a ênfase nos direitos humanos, enfoque de gênero, inclusão social), há neste ponto a referência ao fortalecimento e articulação institucional, que é definida como o fortalecimento da presença institucional do Estado em todo o território. Também aparece o tema da liberdade de culto religioso, mencionando as pessoas que foram vitimadas no conflito por razões religiosas. Outro ponto que merece ser destacado é o reconhecimento das iniciativas já realizadas pelas comunidades no que diz respeito à construção de paz. As propostas do acordo devem levar essas iniciativas em consideração, para “construir sobre o construído” (ACORDO DE PAZ, 2018, p.194).

Em termos de composição, o acordo define que a CSIVI seria integrada por três integrantes do Governo Nacional e três representantes das FARC-EP. Em termos de duração, é estabelecido o limite de dez anos de funcionamento (ficando estabelecido um primeiro período até janeiro de 2019, momento em que os integrantes avaliariam a prorrogação). Entre os objetivos da comissão, citamos a tarefa de resolução de diferenças, acompanhamento e verificação no cumprimento do Acordo; a criação de informes sobre as tarefas realizadas e do avanço da implementação do acordo. Há também a previsão de um componente internacional e o acordo lista diversos países e organizações internacionais que serão requisitados para o acompanhamento da implementação do acordo. O acordo ainda prevê a criação de uma Instância Especial na CSIVI formada por representantes de seis organizações de mulheres colombianas (de nível nacional e territorial) com o objetivo de manter interlocução permanente com a Comissão.

A CSIVI deve promover a elaboração do *Plan Marco de Implementación de los Acuerdos*, contendo os propósitos, objetivos, metas, prioridades, indicadores, recomendações de política e medidas necessárias para a implementação de todos os pon-

¹³⁷ “la participación en obras de reconstrucción de infraestructura en los territorios más afectados por el conflicto, la participación en los programas de limpieza y descontaminación de los territorios de minas antipersonal (MAP), artefactos explosivos improvisados (AEI) y municiones sin explotar (MUSE) o restos explosivos de guerra (REG), la participación en los programas de sustitución de cultivos de uso ilícito, la contribución a la búsqueda, ubicación, identificación y recuperación de restos de personas muertas o dadas por desaparecidas en el contexto y con ocasión del conflicto, y la participación en programas de reparación del daño ambiental, como por ejemplo la reforestación”.

tos acordados. Também deve apresentar uma ordem de prioridades, cronograma e instituições responsáveis. Ainda no que diz respeito à implementação, a comissão também promoverá a participação do setor empresarial e a recepção de fundos de cooperação internacional. Também está prevista a possibilidade de contratação de organizações sociais e comunitárias para a execução de projetos. A participação popular também se dará por meio de convite a interessados feito pela Comissão para que participem de sessões ampliadas periódicas, em que receberão informes do andamento dos trabalhos e poderão também levar informes de suas comunidades.

Ainda neste ponto consta um tópico sobre o Capítulo Étnico, em que se reconhece o papel exercido pelos povos étnicos na construção de uma paz sustentável e duradoura e as históricas condições de injustiça e desigualdade a que estão submetidos, em razão do colonialismo, escravidão e destituição de terras, territórios e recursos. Além disso, também há o reconhecimento das especificidades de violências sofridas por eles durante os anos do conflito armado. Desta forma, o acordo estabelece que

deven propiciar as máximas garantías para o exercício pleno de seus direitos humanos e coletivos no marco de suas próprias aspirações, intereses e cosmovisiones.

Considerando que os povos étnicos devem ter controle dos acontecimentos que afetam a eles e suas terras, territórios e recursos mantendo suas instituições, culturas e tradições, é fundamental incorporar a perspectiva étnica e cultural, para a interpretação e implementação do *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* na Colômbia (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 206, tradução nossa).¹³⁸

O enfoque étnico na interpretação e implementação do acordo levará em conta os princípios de

livre determinação, a autonomia e o governo próprio, a participação, a consulta e o consentimento prévio livre e informado; a identidade e integridade social, econômica e cultural, aos direitos sobre suas terras, territórios e recursos, que implicam no reconhecimento de suas práticas territoriais ancestrais, o direito à restituição e fortalecimento de sua territorialidade, os mecanismos vigentes para a proteção e segurança jurídica das terras e territórios ocupados ou possuídos ances-

¹³⁸ “Deben propiciar las máximas garantías para el ejercicio pleno de sus derechos humanos y colectivos en el marco de sus propias aspiraciones, intereses y cosmovisiones. Considerando que los pueblos étnicos deben tener control de los acontecimientos que les afectan a ellos y a sus tierras, territorios y recursos manteniendo sus instituciones, culturas y tradiciones, es fundamental incorporar la perspectiva étnica y cultural, para la interpretación e implementación del Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera en Colombia”.

tralmente e/ou tradicionalmente (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 206, tradução nossa).¹³⁹

Esses elementos são considerados na implementação da Reforma Rural Integral (RRI); na garantia de participação de autoridades étnicas e suas organizações representativas nas diferentes instâncias de implementação do acordo; nas garantias de segurança, incluindo o fortalecimento dos sistemas de segurança próprios dos povos étnicos, como a Guarda Indígena e a Guarda Cimarrona; na ênfase das questões étnicas na solução do problema das drogas ilícitas (com respeito aos usos culturais de plantas tradicionais catalogadas como de uso ilícito); no respeito ao exercício das funções jurisdicionais das autoridades tradicionais pelo *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición*, em conformidade com os padrões nacionais e internacionais vigentes, como com a Jurisdição Especial Indígena e autoridades ancestrais afrocolombianas; na criação de uma Instância Especial de Alto Nível como povos étnicos para a implementação dos acordos, com funções consultivas, representativas e de interlocução.

Em todos os seis pontos do Acordo é constante a ênfase no recorte de gênero, demarcando que as propostas, determinações, incentivos e apoios devem contar com a participação feminina e promover a reparação das vítimas com atenção às especificidades das violências sofridas pelas mulheres e a importância de garantias de acesso a participação política. Esse elemento pode ser útil para compreendermos as escolhas de Salcedo na obra *Fragmentos*, devido à centralidade que a artista deu à questão da violência de gênero do conflito armado.

4.1.2 Impactos políticos e sociais do Acordo e desdobramentos pós-assinatura

Os seis pontos anteriormente apresentados tocam em questões que estão no cerne das desigualdades (sociais e políticas) existentes na sociedade colombiana do início do conflito e das condições de perpetuação do conflito ao longo das décadas. O tratamento dado às questões agrárias e camponesas busca combinar a repartição de terras com um modelo de desenvolvimento econômico que não exclui os interesses da agroindústria e agricultura comercial. A demanda de redistribuição de terras foi parcialmente contemplada pelo Acordo e a resistência de setores conservadores da soci-

¹³⁹ “La libre determinación, la autonomía y el gobierno propio, a la participación, la consulta y el consentimiento previo libre e informado; a la identidad e integridad social, económica y cultural, a los derechos sobre sus tierras, territorios y recursos, que implican el reconocimiento de sus prácticas territoriales ancestrales, el derecho a la restitución y fortalecimiento de su territorialidad, los mecanismos vigentes para la protección y seguridad jurídica de las tierras y territorios ocupados o poseídos ancestralmente y/o tradicionalmente”.

idade, expressa no rechaço ao texto do acordo no plebiscito de 2016, levou a incorporação de demandas desse setor que desvirtuaram o conteúdo aprovado nas etapas de negociação (MONTAÑA, 2019). No que diz respeito à reparação de vítimas, merece destaque a criação de mecanismos mencionados para a garantia de reestabelecimento dos direitos das pessoas afetadas por despejos e deslocamento forçado. Também a menção à garantia de presença ampla e eficaz do Estado nos territórios rurais é condizente com algumas interpretações que veem na ausência deste nas comunidades distantes dos centros urbanos como uma das causas para a propagação do conflito.

Outro aspecto muitas vezes apontado como origem da difusão de grupos armados insurgentes é a falta de acesso aos caminhos da política institucional. Relembramos que é no contexto da Frente Nacional (pacto de alternância no poder entre o Partido Conservador e o Partido Liberal) que surge, dentre outras guerrilhas, as FARC-EP. No ano seguinte à assinatura do acordo, em agosto de 2017, surge o partido *Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común*, resultante da desmobilização das FARC-EP, que posteriormente em 2021 passou a ser chamar apenas *Comunes*. O Acordo não prevê apenas formas de garantir a transição de grupos insurgentes para partidos ou movimentos legais, como enfatiza a importância de preservação das garantias para o exercício da oposição política, não apenas dos partidos tradicionais. Jairo Estrada Álvarez (2019b) analisa que é um grande mérito do acordo que a ideia de democratização política transcenda a visão limitada de apenas garantir participação eleitoral e garantias de segurança, pois há a ênfase no reconhecimento de outras formas de organização política que não se resumem a partidos políticos e que disputam outros espaços de poder ou advogam a construção de um poder social próprio.

O tema da memória aparece no texto quando é apresentada a proposta de construção dos memoriais com o material resultante das armas entregues pelas FARC-EP, mas é mais explorado no ponto que trata da criação do *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición*. Assim como ocorre nas demais questões tratadas ao longo do acordo, à valorização dada à memória também é centrada nas vítimas, que são mencionadas a participarem de todas as etapas previstas. O objetivo não é apenas de contribuir para a justiça, mas também de criar os meios de oferecer para a sociedade uma visão do conflito em que as responsabilidades sejam publicamente reconhecidas. Esse é um dos objetivos da *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, que como vimos anteriormente produziu um extenso informe, mas também do mecanismo judicial *Jurisdicción Especial para la Paz*, dada a previsão de penas alternativas aos que reconheçam a “verdade exhaustiva, detalhada e plena”.

Entretanto, ainda que o texto do acordo apresente pontos altos que possibilitam a superação do conflito e contribuição para a memória histórica, é importante analisar os desdobramentos da assinatura. Se os antecedentes da assinatura do Acordo foram marcados por intensas divergências não só entre as partes diretamente envolvidas, mas de toda sociedade, o período após a assinatura é também de conflitos e disputas. A luta entre as diferentes forças políticas segue em torno da implementação (ou da tentativa de não implementação) dos pontos acordados. Segundo Álvarez (2019b), essas disputas são uma forma de continuidade do conflito, pois expressam muitas vezes “resistências sistêmicas” encontradas na Colômbia para as reformas sociais necessárias. Um exemplo dessas resistências são aqueles que expressam a defesa de uma paz como um objetivo meramente abstrato (uma visão pacificadora que ignora a importância de combater as raízes sociais do conflito) e outras que defendem a prolongação indefinida da violência política extrema. Álvarez identifica no Acordo uma concepção de paz que supera essas duas formas de resistência sistêmica e afirma que é importante diferenciar, por um lado, os efeitos políticos e culturais da assinatura do Acordo e, por outro, sua implementação:

A dimensão dos efeitos políticos e culturais se situa mais em perspectiva histórica, possui alcances de nível sistêmico e estrutural e indaga acerca da capacidade transformadora que comporta, ou não, a materialização do Acordo de paz sobre a organização do poder e da dominação de classe e, com isso, também sobre a tendência do processo de acumulação capitalista. A implementação corresponde à definição específica do marco normativo, às ações e medidas concretas de política pública e de financiamento, assim como à disposição institucional do Estado para cumprir o acordado (ÁLVAREZ, 2019b, p. 23, tradução nossa).¹⁴⁰

Como resultado social e político do Acordo, Álvarez (2019b) destaca a importância da mobilização acumulada ao longo do processo, resultando em uma maior politização social. Temas como a reforma agrária e outras reformas sociais, a democratização política abarcando também outras formas de organização social que não apenas os partidos políticos, o tema da história e memória não submetido a versões oficiais ou institucionais, bem como questões de gênero são debates que Álvarez identifica terem sido (re)abertos pela agenda de negociações do Acordo. Isso faz com que o Acordo

¹⁴⁰ “La dimensión de los efectos políticos y culturales se sitúa más bien en perspectiva histórica, posee alcances de nivel sistémico y estructural e indaga acerca de la capacidad transformadora que comporta, o no, la materialización del Acuerdo de paz sobre la organización del poder y la dominación de clase y, con ello, también sobre la tendencia del proceso de acumulación capitalista. La implementación corresponde a la definición específica del marco normativo, a las acciones y medidas concretas de política pública y de financiación, así como a la disposición institucional del Estado para cumplir lo acordado”.

não seja meramente um meio de pôr fim ao conflito e gerar reconciliação, pois prevê alterações mais profundas em outros aspectos sociais. Além disso, o autor destaca a ruptura em consensos existentes mesmo dentro das classes dominantes e das forças de segurança do Estado sobre os meios pelos quais deve-se enfrentar o conflito. Sobretudo, o Acordo marca a possibilidade de deixar para as gerações futuras as condições para uma organização social em que os conflitos possam ser resolvidos por meios políticos, quebrando a cultura de violência e guerra que perpassou as últimas décadas colombianas.

4.2 *Fragmentos* (2018)

É do artigo 3.1.7 (*Dejación de las Armas*) do terceiro ponto do Acordo, *Fin del Conflicto*, analisado anteriormente, que se desdobra a proposta de um monumento com as armas deixadas pelas FARC-EP. O artigo estabelece que o processo de deixar as armas

Consiste em um procedimento técnico, rastreável e verificável mediante o qual a ONU recebe a totalidade do armamento das FARC-EP para destiná-lo à construção de 3 monumentos, acordados entre o Governo Nacional e as FARC-EP.

[...]

Disposição final do armamento: Se entende como o procedimento técnico mediante o qual as armas das FARC-EP se destinam para a construção de 3 monumentos, assim: um na sede das Nações Unidas, outro na República de Cuba e outro em território colombiano, em lugar que determine a organização política surgida da transformação das FARC-EP, em acordo com o Governo Nacional (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 66-67, tradução nossa)¹⁴¹.

A proposta que foi concretizada em Bogotá foi o *Espacio de Arte y Memoria Fragmentos*, comissionado a Doris Salcedo em 2018. Também foi executado o projeto do monumento na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York, chamado *Kusikawsay* (que em quéchua significa “vida nova e venturosa”), cujo artista encarregado foi o chileno Mario Opazo. O artista vive há mais de 30 anos na Colômbia e é professor da Universidade Nacional. Segundo a ONU, a escultura pre-

¹⁴¹ “Consiste en un procedimiento técnico, trazable y verificable mediante el cual la ONU recibe la totalidad del armamento de las FARC-EP para destinarlo a la construcción de 3 monumentos, acordados entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP [...] Disposición final del armamento: Se entiende como el procedimiento técnico mediante el cual las armas de las FARC-EP se destinan para la construcción de 3 monumentos, así: uno en la sede de las Naciones Unidas, otro en la República de Cuba y otro en territorio colombiano en el lugar que determine la organización política surgida de la transformación de las FARC-EP, en acuerdo con el Gobierno Nacional”.

tende ser “uma canoa indígena que carrega a sabedoria anciã e o simbolismo para o presente” e implica uma ideia de reconciliação com a memória e reparação para a comunidade (ONU). Já o terceiro monumento, que deveria ser instalado em Havana, nunca se concretizou, sobretudo pelo afastamento diplomático que o governo de Iván Duque estabeleceu com Cuba.

Em posse de 37 toneladas de armas previamente descarregadas, Salcedo realizou o trabalho de construção de um espaço de memória que também teria a função de espaço de arte. O local escolhido foi uma construção em ruínas em um bairro central de Bogotá, arquitetura antiga que foi combinada com um projeto contemporâneo do arquiteto Carlos Granada. A artista fundiu as armas para realizar placas com o aço resultante, que seriam posteriormente instaladas como piso do local (composto por 1300 lâminas em um espaço de 800 metros quadrados). Para forjar os moldes que serviriam para a elaboração das placas, Salcedo convidou um grupo de mulheres vítimas de violência sexual no âmbito do conflito armado (integrantes da campanha *Visible Mente – voces y rostros de la Violencia Sexual mas allá de las cifras* de la *Red de Mujeres Víctimas y Profesionales*). O local foi inaugurado no final de 2018 e definido por Doris Salcedo como um contramonumento. A proposta é que o espaço opere por 53 anos (a duração do conflito entre as partes – algo que discutiremos mais adiante) abrigando exposições, oficinas e conferências cujo tema central seja a violência política. Atualmente é operado pelo *Museo Nacional de Colombia*, instituição ligada ao Ministério da Cultura.

Diversos elementos presentes nessa obra suscitam questões relativas à problemática dos lugares de memória e consciência. O local escolhido (a capital do país, em um bairro central), as características da construção escolhida para a intervenção (uma marca colonial), o contraste dessas ruínas com a estética minimalista da intervenção arquitetônica e do próprio piso, a denominação da parte de Salcedo de contramonumento, a centralidade da questão da violência de gênero, os objetivos do espaço, o tempo em que permanecerá aberto, o público que terá condições de usufruir do local, são aspectos, entre outros, que serão analisados neste capítulo.

A escolha de um casarão em ruínas não é incomum na estética da arte contemporânea e dos lugares de memória. Andreas Huyssen (2014) escreve que o culto das ruínas acompanhou a modernidade desde o século XVIII, mas que foi recentemente que se vinculou a um discurso mais amplo sobre memória, trauma e guerra:

O que molda nosso imaginário das ruínas no início do século XXI e como isso se desenvolveu historicamente? Como é possível falarmos de nostalgia das ruínas, ao lembrarmos as cidades bombardeadas da

Segunda Guerra Mundial (Roterdã e Coventry, Hamburgo e Dresden, Varsóvia, Stalingrado e Leningrado)? Afinal, os bombardeios não pretendem produzir ruínas. Produzem escombros. Mas, ultimamente, o mercado anda saturado de belíssimos livros ilustrados e de filmes (documentários e ficcionais, como *A queda: as últimas horas de Hitler*, de 2004) sobre as ruínas da Segunda Guerra Mundial. Neles, os escombros são realmente transformados em ruínas e até estetizados como tal (HUYSSSEN, 2014, p.93).

A questão das ruínas é perpassada pela ideia de nostalgia, a saudade de uma era que “ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros” (HUYSSSEN, 2014, p. 91). O autor caracteriza o imaginário contemporâneo das ruínas como um “palimpsesto de múltiplos eventos e representações históricos”, consequência do valor hoje atribuído ao trauma e à memória (HUYSSSEN, 2014, p. 94).

No site do escritório de arquitetura responsável pela realização da intervenção na ruína, podemos ler a seguinte descrição do entrelaçamento entre ruína, arquitetura contemporânea e o piso realizado como material das armas:

Dentro das possíveis localizações do projeto, se encontrava um casarão antigo de tipologia colonial, medianeiro, abandonado e em ruínas. Uma construção que se presume do século XVII, localizada sobre o principal eixo norte-sul da cidade, duas quadras ao sul do Palacio de Nariño, casa dos presidentes da Colômbia e duas quadras ao norte do hoje marginal bairro Las Cruces no centro de Bogotá, no meio de uma fronteira invisível entre o centro do poder e o povo. O projeto artístico manifestou a necessidade de criar uma arquitetura ao mesmo tempo invisível, horizontal e sem hierarquia, onde os vestígios existentes, abertos e inacabados, do que outrora foram volumes domésticos de uma casa, com pátios e quartos, articularam um diálogo arquitetônico entre o lugar da memória, que é o piso desde o qual os colombianos começaram a olhar o futuro, com a ruína que nos recorda e enfatiza o vazio e a ausência que deixa a guerra. A forma do piso e o espaço resultaram na ocupação do negativo do que antigamente foi a casa, invertendo o dentro e o fora, encapsulando as ruínas como se fossem relíquias (GRANADA GARCÉS, tradução nossa).¹⁴²

¹⁴² “Dentro de las posibles localiza localizaciones del proyecto, se encontraba una antigua casona de tipología colonial, medianera, abandonada y en ruinas. Una construcción que se presume del siglo XVII, ubicada sobre el principal eje norte-sur de la ciudad, dos cuadras al sur del Palacio de Nariño, casa de los presidentes de Colombia y dos cuadras al norte del hoy marginal barrio Las cruces en el centro de Bogotá, en medio de una frontera invisible entre el centro de poder y el pueblo. El proyecto artístico, puso de manifiesto la necesidad de crear una arquitectura a su vez invisible, horizontal y sin jerarquía, donde los vestigios existentes, abiertos e inacabados, de lo que otrora fueron los volúmenes domésticos de una casa, con patios y habitaciones, articularan un dialogo arquitectónico entre el lugar de la memoria que es el piso desde el cual los colombianos comienzan a mirar el futuro, con la ruina que nos recuerda y enfatiza el vacío y la ausencia que deja la guerra. La forma del piso y el espacio resultaron de ocupar el negativo de lo que antiguamente fuera la casa, invirtiendo el adentro y el afuera, encapsulando las ruinas como si fueran reliquias”.

Os pares, por vezes dicotômicos, marcados nesse trecho (centro do poder/povo, lugar de memória/ruína, futuro/ausência, dentro/fora) apontam para o caráter de montagem do trabalho: montagem de imagens, matérias e temporalidades.

Jacques Rancière, ao analisar o uso da montagem no regime estético das imagens (mencionado no primeiro capítulo), observa que esse recurso permite operar simultaneamente divergências e convergências (RANCIÈRE, 2012a). Sendo dialéticas ou simbólicas – categorias propostas pelo autor para pensar a ênfase na criação de oposições ou na de um mundo comum –, as montagens criam uma relação conflituosa entre o que vemos e o que não vemos. Essa dimensão de visibilidade/invisibilidade é enfatizada no trecho supracitado, quando a arquitetura “invisível” e os vestígios abertos e inacabados se complementam. A ideia de contraposição de elementos heterogêneos para evidenciar os laços de um mundo comum é muito importante para a análise de Fragmentos, sobretudo pelo fato de o casarão em ruínas ser do período colonial. Isso abre margem para a interpretação sobre a continuidade entre esses mundos de violência, a colonial e a do conflito armado contemporâneo. Essa continuidade do descontínuo, característica estética da montagem, aqui também é característica da sobreposição de camadas de poder e violência. Também na descrição que encontramos no site do escritório Granada Garcés, aparece a informação de que o espaço foi ambientado com jardins que contam com espécies de vegetação nativa que representa o país – as árvores que foram resgatadas e transplantadas para o local para “permanecer ali como sobreviventes” (GRANADA GARCÉS). Também essa camada adiciona outros temas da violência, como a questão ambiental e mesmo uma ênfase na ideia de nacionalidade. O que a princípio aparece como um choque entre mundos distintos pode então ser lido como distâncias que criam paralelos e semelhanças.

Andreas Huyssen (2014), ao escrever sobre o valor das ruínas no tempo presente, menciona a febre de utilização de ruínas em espaços culturais e turísticos, como o *Tate Modern* na margem do Tâmsa na Inglaterra. A intervenção com elementos arquitetônicos feitos de vidro e aço (como é o caso de Fragmentos), é uma forma de opor a sujeição da pedra à erosão e decadência aos materiais de larga durabilidade (HUYSSSEN, 2014). Também atento ao tema da montagem no uso estético contemporâneo das ruínas, o autor também traz o aspecto do fragmento, título da obra que analisamos:

A ruína arquitetônica parece pairar no fundo de uma imaginação estética que privilegia o fragmento e o aforismo, a colagem e a montagem, a liberdade dos adornos e a redução material. Talvez seja esse o classicismo secreto do modernismo, que, por mais que difira do classi-

cismo setecentista em sua codificação da temporalidade e do espaço, ainda alardeia um imaginário das ruínas (HUYSSSEN, 2014, p. 97).

O Fragmento marca, como uma mônada, a relação com um todo perdido (um todo material ou um todo temporal) e, deslocado deste, passa a constituir em si uma nova totalidade. O fragmento não é um detalhe, é fruto de algo que se despedaçou – sua origem é um processo de choque e fratura. Outra característica é indefinição de seus limites e bordas. No caso da obra de Salcedo, o termo (usado no plural) poderia remeter tanto aos fragmentos da violência (visto que a deposição das armas e o acordo de paz com as FARC-EP é uma parte apenas de um todo mais complexo), quanto ao estado emocional das vítimas, que têm suas vidas despedaçadas pela violência. Também pode ser um aspecto específico de um conflito que abarca inúmeras formas de violência. Salcedo escolheu o tema da violência de gênero, em consonância com a grande ênfase dada às mulheres ao longo do texto do acordo.

As mulheres que participaram da execução de Fragmentos, que 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*, foram convidadas por Salcedo para a tarefa de martelar os moldes, formando assim uma superfície irregular que serviria de forma para que o aço derretido resultante das armas se transformasse nas placas do piso. A violência de gênero ocupa um lugar central naquilo que de modo mais amplo denominamos como violência política, em uma sociedade na qual a exploração e violência contra a mulher estruturam historicamente as relações sociais. O abuso de poder sobre a mulher é uma realidade que acompanha os diversos regimes políticos. Nas situações extremas, como guerras, conflitos e regimes autoritários, reforçar essas práticas é regra, e não apenas um efeito colateral do aumento da violência. É, sobretudo, uma tática específica dentro da estratégia de dominação na qual o corpo da mulher é visto como alvo a ser destruído, como troféu a ser conquistado ou “material” a ser pilhado. No nosso contexto latino-americano, a violência de gênero foi e segue sendo utilizada como estratégia de controle e extermínio: desde os corpos violentados e submetidos ao colonizador até as políticas de controle dos direitos reprodutivos, assédios e violações contemporâneas do corpo feminino. Desta forma, é uma violência que estrutura as relações de poder há séculos e é constituinte da formação das sociedades e dos Estados contemporâneos.

Margarita Rico escreve que “o conflito armado na Colômbia tem corpo de mulher” (RICO, 2014, p. 303, tradução nossa).¹⁴³ O *Registro Único de Víctimas* (RUV), que

¹⁴³ “El conflicto armado en Colombia tiene cuerpo de mujer”.

tem a limitação de registrar apenas os dados entre 1985 e 2013, marca o número de 2.683.335 de mulheres vítimas do conflito, sendo 489.687 vítimas de violência sexual, 2.601 de desapareção forçada, 12.624 de homicídio, 592 de minas, 1.697 de recrutamento ilícito e 5.873 de sequestro. Já o *Observatorio de Memoria y Conflicto* do *Centro Nacional de Memoria Histórica* apresenta dados que compreendem os anos de 1958 e 2023: 17.316 vítimas de violência sexual (CNMH, 2023). Contudo, é preciso ressaltar que a subnotificação é recorrente em casos de violência de gênero, seja pelo medo de estigmatização, impunidade, descrença, retaliação, sentimento de culpa, desconhecimento dos direitos, vergonha, o descaso das autoridades responsáveis que muitas vezes ignoram as denúncias. Esses problemas, bem como a escassez de diagnósticos e estudos sobre os impactos da violência de gênero, dificultam a formulação de ações, projetos e políticas públicas (FISCÓ, 2005). Rico (2014) menciona que em relação ao conflito armado, mesmo quando há uma relação direta entre os crimes e esse contexto, em muitos casos os crimes são registrados como crimes passionais e/ou violência comum.

A violência de gênero em contextos de violência política também deve ser compreendida para além da violência direta sobre o corpo, pois as consequências do conflito podem fazer recair sobre as mulheres todo o peso da destruturação das famílias, problema agravado pelas condições patriarcais prévias que em muitos casos significa a baixa escolaridade e situação de pobreza dessas mulheres (RICO, 2014). Esse é um problema marcante nos casos de deslocamento forçado, que torna essas mulheres ainda mais vulneráveis a outras formas de violência de gênero. É também importante mencionar que, no âmbito do conflito, também as mulheres que aderem aos grupos armados são submetidas à violência de gênero, desde o recrutamento forçado até as violências sofridas internamente nas organizações. Rico (2014) também identifica como uma violência do conflito contra as mulheres a imposição de costumes (moralistas e conservadores) nos territórios ocupados. A autora escreve que a tática de atacar o corpo feminino como um ataque aos homens inimigos (mobilizando a ideia de posse e propriedade) é a principal causa da violência de gênero no conflito armado colombiano.

Inúmeras são as formas de resistência elaboradas e colocadas em prática por mulheres durante o conflito para enfrentar essa situação. Algumas organizações, como a *Ruta pacífica de las Mujeres* (coletivo que chegou a criar sua própria Comissão da Verdade, anos antes da criação da Comissão que hoje existe), a *Mujeres que crean*, ONG *Casa de la Mujer*, *Corporación Madres de la Candelaria Línea Fundadora*, *Iniciativa de Mujeres Colombianas por la Paz*, *Asociación de Familiares de Desapa-*

recidos, Movimiento de Víctimas de Crimen de Estado, Mesa Departamental sobre Desaparición Forzada, Vamos Mujer e Sisma Mujer são alguns exemplos. A rede chamada por Salcedo é uma dessas diversas iniciativas pelo país. As mulheres na Colômbia exercem um papel fundamental na mobilização para memória e justiça, marcando seus lugares não apenas como vítimas da violência, mas também como construtoras de políticas e processos de paz. A importância do reconhecimento dessa atuação está presente no trabalho de Salcedo, bem como no próprio texto do Acordo de Paz analisado no início deste capítulo, que privilegia a inclusão das mulheres nos espaços de construção de alternativas políticas.

No espaço de arte e memória *Fragmentos* é exibido um documentário, que também está disponível no canal do YouTube do *Museo Nacional de Colombia*.¹⁴⁴ O vídeo narra em 25 minutos o processo de elaboração da obra e conta com o depoimento de diversas pessoas implicadas na construção direta do trabalho ou que tiveram um papel importante na assinatura do acordo. As primeiras imagens mostram essas mulheres convidadas pela artista, entre o trabalho de martelar as placas e em locais que aparentam ser suas residências. É então pela voz de uma delas¹⁴⁵ que ouvimos a definição de fragmentos: “Fragmento. Bem, fragmentos são episódios, são instantes, é como uma estrela fugaz na vida de alguém. São as marcas que ficam sobre o corpo, sobre a mente, sobre a pele, sobre o coração” (FRAGMENTOS, 2020, tradução nossa).¹⁴⁶ Após algumas imagens do trabalho nas instalações do local e do processo de fundição das armas, podemos ver um trecho das filmagens da assinatura do Acordo de Paz (realizada com uma caneta feita com um cartucho de bala). Na sequência, a imagem é dos combatentes das FARC em marcha, sobreposta pala fala do Major-General Alvaro Pico Malaver, chefe de *La Unidad Policial para la Edificación de la Paz* (UNIPPEP), narrando o processo de deixar as armas. O depoimento seguinte é do Tenente Freddy Gelvez, também da UNIPPEP, que relata o choque e medo inicial que sentiu ao ver os ex-guerrilheiros se aproximando. Ele narra que a esse medo se sucedeu a compreensão de que eram pessoas, e não máquinas de matar (GELVEZ, 2020).

O processo separação, desmonte e armazenamento também são filmados, resultando em uma impressionante imagem do material organizado em fileiras em cima de uma grande manta branca. As armas foram levadas para a *Industria Militar de*

¹⁴⁴ O documentário também está disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2OoJV8&t=810s> (acesso em 08 de dezembro de 2022).

¹⁴⁵ Mulher não identificada no documentário, identificada genericamente como vítima do conflito.

¹⁴⁶ “Fragmento. Pues, fragmentos son episodios, son instantes, es como una estrella fugaz en la vida de uno. Son las marcas que quedan sobre el cuerpo, sobre la mente, sobre la piel, sobre el corazón”.

Colombia (INDUMIL), no departamento de Cundinamarca, para o derretimento do material. Novamente a fala é do Major-General Malaver, que se dirige a seus subordinados para falar sobre o processo. Para as câmeras, Malaver fala sobre a paz: “a paz é um bem absoluto, a paz é uma necessidade, a paz é uma condição sobre a qual deveriam viver todos os habitantes do mundo, não só os colombianos. A paz, devemos buscá-la por todos os métodos que seja. Não sabia que era tão difícil trabalhar nela” (MALAVER, 2020, tradução nossa).¹⁴⁷ Aqui vemos uma forma de caracterização que remete ao que Álvarez (2019a) denominou como “paz em abstrato”: sem ligar essa busca pela paz absoluta com a resolução dos problemas sociais que causaram o conflito, nos perguntamos o que significa “buscá-la por todos os métodos que seja”. Neste momento, chama também a atenção que, exceto a curta caracterização do termo Fragmentos pelas mulheres na abertura do vídeo, que todas as falas iniciais sobre o acordo de desmobilização da guerrilha sejam feitas por representantes das Forças de Segurança do Estado. O que teriam a dizer sobre esse processo os ex-guerrilheiros? Como o documentário permite entrever também a responsabilização do Estado pela violência do conflito? É apenas chegando ao final do documentário que o ex-comandante das FARC-EP, Rodrigo Lodoño, aparece, lado a lado a Juan Manuel Santos. No entanto, há apenas uma fala breve sobre a importância da paz.

O depoimento seguinte é o de Doris Salcedo. É neste momento que a artista fala que nos 53 anos de funcionamento do espaço a proposta é receber exposições de diferentes artistas que possam dar a sua versão sobre o conflito, ainda que seja antagônica à dela. Sobre a proposta de período de funcionamento do espaço, os 53 anos são justificados como o mesmo tempo em que durou o conflito entre a guerrilha e o Estado. Contudo, como reforçamos diversas vezes neste trabalho, o conflito segue existindo no tempo presente, mesmo com a desmobilização da guerrilha. O marco proposto por Salcedo expressa talvez o desejo de um marco político, como uma vitória política do então presidente Manuel Santos.

No que diz respeito aos objetivos do espaço, a proposta de promover diálogos e reflexões sobre a memória do conflito se expressa nas atividades realizadas no local. Desde a inauguração, ocorreram exposições de Clemencia Echeverri, Francis Alÿs, Beatriz González, dentre outros. A Exposição *Vidas Robadas*, realizada em 2021, homenageava as vítimas da violência estatal nas manifestações que ocorreram no país em 2019 e 2021. Dentre os ciclos de conferências, é possível mencionar o *Violencia Sexu-*

¹⁴⁷ “La paz es un bien absoluto, la paz es una necesidad, la paz es una condición sobre la cual deberían vivir todos los habitantes del mundo, no solo los colombianos. La paz debemos buscarla por los métodos que sea. No sabía que era tan difícil trabajar en ella”.

al e Injusticia Testimonial, em 2019, com os convidados Louise du Toit, Dr. Denis Mukwege, Carolyn Nordstrom, Kimberly Susan Theidon); *Masculinidades alternativas para la prevención de la violencia sexual en conflicto armado*, em 2020, com Gary Barker); *Violencia Sexual, lo que ve y calla la sociedad*, em 2020, com Pascha Bueno-Hansen, Miranda Fricker, Kimberly Theidon, Gary Barker, Carolyn Nordstrom) e *El trauma y el Monumento Fugitivo*, em 2020, com Fred Moten, Andreas Huyssen, Mechtild Widrich. Foi realizada também a live *Arte, Justicia & Mujeres en la Construcción de la Paz* com outras instituições. Devido à pandemia do COVID-19, parte dessa programação foi realizada de forma virtual, o que nos permitiu acompanhar de forma remota.

Retomando a questão de gênero, é importante ressaltar que o documentário aborda a questão da multiplicidade de agentes perpetradores de violência, ainda que apenas as armas das FARC-EP tenham sido utilizadas no documentário. É na metade do vídeo que podemos ouvir o depoimento de algumas das mulheres convidadas. Os temas da objetificação das mulheres na guerra (vistas como troféus), da vulnerabilidade e solidão, do silêncio, da libertação do sentimento de culpa e da dimensão coletiva do problema estão presentes nas falas. O documentário também conta com a declaração de Pilar Rueda, coordenadora do Equipe de Gênero da *Unidad de Investigación y Acusación* da JEP.

Sobre a questão das armas, Jaime Estrada Álvarez (2019b) defende que o peso que o processo de desarmamento das FARC-EP ocupa no Acordo de Paz acaba diminuindo a importância do reconhecimento por parte do Estado de suas responsabilidades na violência armada. O autor destaca que o texto carece de uma avaliação que possibilite redefinir o papel das forças de segurança militares e policiais, bem como da política contrainsurgente que se tornou sistêmica no país. Para Álvarez, o desafio é superar uma visão meramente pacificadora, pois sem a efetividade da implementação das transformações que dizem respeito à justiça social de larga duração, os efeitos do acordo permanecem frágeis.

Aproximadamente em nove minutos do documentário, aparece uma citação escrita de Salcedo: “Na guerra se fala de ataque e contra-ataque. Na paz se fala em monumento e contramonumento” (tradução nossa).¹⁴⁸ Essa caracterização feita pela artista de contramonumento nos leva a retomar alguns elementos da discussão sobre o tema já apresentado no primeiro capítulo, relacionando-os com os aspectos estéticos e políticos específicos de *Fragmentos*. Em uma de suas declarações, Salcedo afirma que o

¹⁴⁸ “En la guerra se habla de ataque y contra ataque. En la paz se habla de monumento y contra monumento”.

mais importante era construir uma obra horizontal, não um obelisco ou arco do triunfo, pois não seria possível encarar a memória do conflito como algo que triunfou (SALCEDO, 2019a). Salcedo expressa a defesa que um monumento para vítimas do conflito, sobretudo as mulheres, não poderia se erguer para o alto em tom de glorificação, nem guardar semelhança com símbolos fálicos.

A horizontalidade – a obra feita a nível do chão, dialoga com diversos outros trabalhos que se encaixam nessa proposta de contramonumentos. Leila Danziger (2010), em artigo sobre o artista alemão Jochen Gerz, analisa a obra realizada por ele em parceria com sua esposa, Esther Shalev-Gerz, denominada *Monumento contra o fascismo* (já mencionada de forma breve no primeiro capítulo), realizado entre 1986 e 1993 em Hamburgo, Alemanha. Os artistas instalaram uma coluna de aço e chumbo para que as pessoas que passassem pelo local realizassem inscrições na estrutura com mensagens contra o fascismo. A medida que a base era preenchida, a coluna descia e “entrava no chão” (a obra localizava-se um pouco acima do nível da rua, sendo assim possível que a coluna ficasse escondida). Desta forma, ao longo dos sete anos em que durou a ação, a coluna foi desaparecendo aos poucos até ser completamente enterrada. As memórias registradas no trabalho do casal Gerz não se restringiram à críticas contra o fascismo. Até mesmo suásticas foram desenhadas, o que aponta para as disputas entre memórias divergentes. Danziger escreve sobre a relação desse movimento com a ideia de declínio da aura do objeto artístico em Walter Benjamin:

Os objetos de culto (auráticos) convidavam a elevar o olhar para a obra, sempre situada em plano – concreto e simbólico – acima daquele em que está o observador. O declínio da aura é análogo ao declínio do monumento, detectado por Rosalind Krauss como determinante para a compreensão da história da escultura moderna. Desde Rodin e Brancusi, sabemos que a escultura não tem feito senão descer de seu pedestal (ou integrá-lo à obra), abaixar-se, vir para o espaço do mundo (DANZIGER, 2010, p. 104).

Outros trabalhos sobre memórias de contextos de violência também exploraram o plano do chão e do subsolo, como a Fonte Invertida de Horst Hoheisel na cidade de Kassel, Alemanha, em que o artista recriou a Fonte Aschrott destruída pelos nazistas por ser um símbolo da cultura judaica. Também o *9/11 Memorial & Museum* em Nova York, em memória do atentado de 11 de setembro, é característico pelo grande vão em direção ao subsolo. Marita Sturken (2004) em uma análise das propostas de memoriais para o 11 de setembro nos Estados Unidos, examina as narrativas e significados que foram projetados no *Ground Zero* e os significados atribuídos aos restos

materiais da queda das torres do World Trade Center. Em relação ao nome, Sturken escreve que há inúmeros significados que podemos depreender de *Ground Zero*. A expressão remete ao uso por parte de cientistas para designar o ponto de detonação de uma bomba, seu lugar de maior destruição: “*Ground Zero* implica um tipo de obliteração nuclear na qual a terra estéril é a única coisa que resta” (STURKEN, 2004, p. 311, tradução nossa).¹⁴⁹ Mas o termo também é usualmente empregado para referir-se a um ponto de partida, uma tábula rasa. Segundo a autora, ambos significados estão presentes no local resultante da destruição das torres, tanto por ser o centro da tragédia quanto por significar um ponto de virada na história americana. A autora identifica que as camadas de narrativas no local revelam a complexa convergência de agendas políticas e luto.

A questão das disputas pelas formas estéticas do memorial também esteve presente na proposta de memorialização do *Ground Zero*, como aponta Marita Sturken. Além da recorrente crítica à estetização das catástrofes (justamente o que favoreceu o projeto vencedor para o *Ground Zero*, segundo Sturken, foi a habilidade do arquiteto Daniel Libeskind de negociar um terreno de estética e luto). Uma das críticas que o projeto vencedor recebeu, segundo a autora, foi da excessiva estetização minimalista, recusando a figuração das vítimas. A presença no júri de Maya Lin, responsável pelo design do Memorial dos Veteranos do Vietnã, foi apontada como razão para a escolha de projetos finalistas não-figurativos. Assim como ocorreu neste caso, também a crítica à tendência modernista do *9/11 Memorial & Museum*. se centrou na rejeição dos códigos de heroísmo e absorção do estilo dos contramonumentos. Sturken aponta para a clássica disputa entre arte elitista e popular que foi reproduzida nesse debate.

Também em *9/11 Memorial & Museum* é uma reflexão sobre a questão das ruínas que discutimos anteriormente, ainda que pela sua ausência. Essa questão também é mencionada por Sturken (2004), quando menciona a necessidade de criação de marcas das torres na elaboração do memorial, ainda que originalmente essas marcas não fizessem sentido. Sturken relaciona esse desejo à radicalidade do sumiço das torres no horizonte, tornando necessário que essa memória se inscreva no nível do chão:

A fetichização das marcas das duas torres demonstra um desejo de situar a ausência das torres dentro de uma tradição reconhecível de lugares de memória. A ideia de que uma estrutura destruída deixa uma marca evoca o conceito *site-specific* de memória na modernidade e a materialidade concreta das ruínas. No caso do *Ground Zero*, poderia se supor que o desejo de reimaginar as torres como tendo deixado

¹⁴⁹ “Ground Zero implies a kind of nuclear obliteration in which the barren earth is the only thing that remains”.

uma marca é, portanto, num desejo de imaginar que as torres *deixaram uma impressão* no chão (STURKEN, 2004, p. 318, tradução nossa).¹⁵⁰

O texto de Sturken demarca as inúmeras disputas, envolvendo agentes diversos, na definição do que viria a ser o memorial do 11 de setembro. Observamos que esse processo foi distinto em *Fragmentos* pois, diferente de outros espaços de memória, que muitas vezes são fruto de intensa mobilização social e disputa entre distintos agentes de memória, nesse caso há a centralidade de uma pessoa na orientação de determinação de como o espaço deve ser concebido e funcionar. Ainda que as mulheres vítimas de violência sexual tenham sido convidadas a participar da execução, a concepção e conceito do espaço foi realizado por Salcedo. Se por um lado essa autoria pode atrair a atenção não só local, como internacional propiciando o interesse no tema da superação do conflito armado colombiano e no Acordo de Paz por um público distinto, que vai se aproximar da proposta por via do interesse no trabalho da artista, dada a projeção da artista no meio artístico a nível global. Por outro lado pode haver um certo deslocamento da atenção às vítimas em direção à apreciação do trabalho artístico de uma única pessoa, bem como questionar sobre o papel das vítimas na concepção (e não apenas execução) do espaço e também das FARC-EP (visto que, como dito anteriormente, o local do monumento na Colômbia deveria ser definido pela guerrilha).

A pergunta sobre os agentes que operaram na realização do espaço se desdobra na pergunta sobre quem é o público que irá usufruir e influir nas transformações do local ao longo de seu funcionamento. Em primeiro lugar, é importante analisar a escolha do local: um bairro central em Bogotá, perto de diversos edifícios institucionais e governamentais. Em diversos momentos deste trabalho, foi reforçado que o conflito armado colombiano se concentrou sobretudo nas zonas rurais do país, ainda que alguns episódios nos centros urbanos tenham causado grande impacto. Sem dúvidas Bogotá é um local de grande importância política e visibilidade, mas pensando no cotidiano de visitação do local, se torna de difícil acesso para parte considerável das vítimas. Diversas são as iniciativas de espaços de memória construídos desde outras premissas, como, por exemplo, o Museu Itinerante da Memória e Identidade de Montes de Maria, também chamado de Mochuelo, inaugurado em março de 2019. Camilo

¹⁵⁰ “The fetishizing of the footprints of the two towers demonstrates a desire to situate the towers’ absence within a recognizable tradition of memorial sites. The idea that a destroyed structure leaves a footprint evokes the site-specific concept of memory in modernity and the concrete materiality of ruins. In the case of Ground Zero, one could surmise that the desire to reimagine the towers as having left a footprint is, thus, a desire to imagine that the towers left an imprint on the ground”.

Vasconcellos e William Rosas (2021) escrevem sobre essa experiência, identificando como a proposta se concretiza como um processo de construção de resistência, de reparação, de reconstrução de comunidades, “além de estabelecer e perpetuar dinâmicas culturais que protegeram e reativaram as relações sociais e, principalmente, a solidariedade dos grupos em que estas estão inseridas” (VASCONCELLOS; ROSAS, 2021, p. 163). Os autores mencionam que o projeto partiu da necessidade de elaboração do luto e da memória como resposta ao silêncio e ao terror imposto pelos paramilitares na região. Suas raízes encontram-se nas diferentes mobilizações populares e camponesas ocorridas ao longo do século XX e o desafio era como construir uma narrativa sobre as vítimas que partisse do território e para o território (VASCONCELLOS; ROSAS, 2021).

Outra experiência é analisada por Diego Fernando Silva Prada (2014): o projeto coletivo camponês em Sumapaz, província próxima a Bogotá. O autor ressalta a importância do envolvimento dos sujeitos locais nesses projetos, desde a concepção, passando pela resolução de problemas, a execução e manutenção. Ou seja, em todas as etapas prévias e nas possíveis alterações do espaço, a dinâmica dos sujeitos locais têm um papel central. Essas diferenças nos levam à pergunta sobre qual o papel das mulheres convidadas por Salcedo em *Fragmentos*. Sabemos da participação delas na execução do piso, mas e nas etapas de elaboração do projeto? E nos possíveis desdobramentos e usufruto do espaço? Essas memórias serão transformadas ou de certa forma a contribuição delas ficará cristalizada em uma ação pontual, contradizendo as premissas da ideia de contramonumento? No texto do acordo, é enfatizada a importância de que a implementação deve promover “a integração das populações, comunidades, territórios e regiões do país, em particular das mais afetadas pelo conflito e as que têm vivido em condições de pobreza e marginalidade” (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 196, tradução nossa).¹⁵¹ Como parte do acordo, a construção do monumento deve estar também perpassada por esse princípio.

Diana Villanueva e Angélica García enfatizam que “a guerra estabelece formas diversas de habitar o espaço, todas elas implicam uma negação das espacialidades construídas pelas comunidades” (2021, p. 4, tradução nossa).¹⁵² Esse processo provoca rupturas, desterritorializações e deslocamentos das populações. Como resposta, as autoras defendem que a construção de contraespaços de resistência é fundamental

¹⁵¹ “Promoviendo la integración de las poblaciones, comunidades, territorios y regiones en el país, en particular de las más afectadas por el conflicto y las que han vivido en condiciones de pobreza y marginalidad”.

¹⁵² “La guerra establece formas diversas de habitar el espacio, todas ellas, implican una negación de las espacialidades construidas por las comunidades”.

para a resignificação dos territórios. Em um sentido semelhante, Ana Guglielmucci e Loreto López (2019) analisam a marcação social dos lugares de memória como parte de uma função restauradora no âmbito do político e da comunidade. Para as autoras, a ênfase deve estar na participação dos atores locais para a re-articulação de significados comunitários destruídos ou debilitados pelo conflito. Pensando especificamente a Colômbia, Guglielmucci e López (2019) observam que grande parte dos espaços de memória elaborados no país não são em lugares onde ocorreram de fato as violências, e sim espaços criados com o objetivo de serem lugares de comemoração e convivência para a comunidade. Adicionamos a essa leitura a análise de *Fragmentos*, que, mesmo localizado em uma área central de Bogotá e que os questionamentos feitos anteriormente sejam válidos, também pode abrir a possibilidade desta convivência em níveis distintos e voltados também para outros setores sociais.

Guglielmucci e López (2019) destacam a importância dos espaços de memória como meios de reparação simbólica das vítimas em contextos de justiça de transição. Contudo, não apenas a constituição desses espaços é suficiente, pois é preciso refletir sobre como de fato se constrói um lugar de convivência a partir destes espaços, um reconhecimento público do sucedido e um espaço de ação política. No caso de *Fragmentos*, o local é ainda muito recente e é importante mencionar que, logo no início de seu segundo ano de existência, o funcionamento foi impactado restrições impostas pela pandemia da COVID-19. Desta forma, será necessário observar com o passar do tempo o quão efetiva será sua proposta enquanto ação política.

Schindel (2009) considera fundamental questionar-se quem são os autores chamados a definir o conteúdo da memória nos espaços dedicados a este fim. Ainda que *Fragmentos* tenha sido elaborado por uma única artista, o propósito do espaço é também abrigar outras vozes através de exposições, conferências e oficinas. Assim sendo, a proposta é fazer conviver narrativas plurais e a complexidade das questões que envolvem o espaço permitem que este seja resignificado e reelaborado ao longo do período em que estiver ativo.

4.3 A Comissão da Verdade

Ainda no marco do Acordo de Paz, foi criada em 2017 a *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición*, como um mecanismo de caráter temporal e extrajudicial do *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición* (SIVJNR) com o objetivo de buscar verdade e esclarecimento das violações e infrações cometidas durante o conflito (COMISIÓN DE LA VERDAD).

No texto do acordo, as funções da Comissão são definidas da seguinte maneira:

Será um órgão temporal e de caráter extrajudicial, que busca conhecer a Verdade do ocorrido e contribuir ao esclarecimento das violações e infrações e oferecer uma explicação ampla a toda a sociedade da complexidade do conflito; promover o reconhecimento das vítimas e das responsabilidades de quem participou direta e indiretamente no conflito armado; e promover a convivência nos territórios para garantir a não repetição (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 129, tradução nossa).¹⁵³

De forma sucinta, o acordo delinea três objetivos fundamentais da Comissão: o esclarecimento do ocorrido, o reconhecimento das vítimas e a convivência nos territórios. Em relação ao caráter extrajudicial da Comissão, o texto do Acordo deixa explícito que as atividades não poderão implicar em imputação penal daqueles que compareçam a ela. Também a informação coletada ou produzida não poderá ser encaminhada às autoridades jurídicas, ou solicitada por elas, com a finalidade de atribuição de responsabilidades em processos judiciais ou utilizadas com valor de prova. No que diz respeito aos grupos paramilitares, o texto também prevê que o Governo deverá investir em estratégias e instrumentos para contribuir no esclarecimento do fenômeno, buscando garantir a participação de ex-integrantes destes grupos nos trabalhos da Comissão da Verdade.

O trabalho realizado pela *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*, que resultou no Informe de 2015 (mencionado no capítulo anterior), foi de grande importância para estabelecer as bases do que viria a ser o trabalho da *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición*, sobretudo na análise das origens e fatores que contribuíram no surgimento do conflito. Também em termos de recorte temporal os estudos dessa comissão anterior contribuíram para balizar o recorte de trabalho da Comissão da Verdade.

Também no Acordo consta a previsão de composição da Comissão: onze comissionados e comissionadas, escolhidos por um comitê após a candidatura de caráter ampla e plural por parte de todos os setores de sociedade. Como critérios de escolha, constam:

¹⁵³ “Será un órgano temporal y de carácter extra-judicial, que busca conocer la Verdad de lo ocurrido y contribuir al esclarecimiento de las violaciones e infracciones y ofrecer una explicación amplia a toda la sociedad de la complejidad del conflicto; promover el reconocimiento de las víctimas y de las responsabilidades de quienes participaron directa e indirectamente en el conflicto armado; y promover la convivencia en los territorios para garantizar la no repetición”.

a idoneidade ética, a imparcialidade, a independência, o compromisso com os direitos humanos e a justiça, a ausência de conflitos de interesse, e o conhecimento do conflito armado, do Direito Internacional Humanitário e dos direitos humanos, e a reconhecida trajetória em algum destes campos. A seleção dos/as comissionados/as também deverá levar em conta critérios coletivos como a participação equitativa entre homens e mulheres, o pluralismo, a interdisciplinariedade e a representação regional (ACORDO DE PAZ, 2018, p. 137, tradução nossa).¹⁵⁴

Ainda no texto, está definido que o presidente ou a presidenta da Comissão deverá ser de nacionalidade colombiana e escolhido/a de comum acordo entre o Governo Nacional e as FARC-EP. No ano seguinte à criação da *Comisión de la Verdad*, foi criado um Conselho Assessor, composto por pessoas de diversas ocupações e profissões da sociedade civil, com o objetivo de acompanhar de forma permanente os trabalhos dessa comissão. Desta forma, a Comissão contava com a contribuição de um olhar mais independente e plural sobre seu trabalho (COMISIÓN DE LA VERDAD, 2018). Dentre as treze pessoas que compunham o Conselho, constava Doris Salcedo.

4.4 *Quebrantos* (2019)

Em junho de 2019, a *Comisión de la Verdad* inaugurou os trabalhos de um programa denominado *Diálogos para la No Repetición*. Doris Salcedo realizou para a ocasião a obra *Quebrantos*, na *Plaza de Bolívar*, local onde ocorreu o evento. Em uma escolha estética e política semelhante a *Sumando Ausencias*, que analisamos no capítulo anterior, o chão da praça foi novamente coberto de nomes de vítimas, desta vez lideranças assassinadas nos anos após a assinatura do Acordo de Paz. Os 165 nomes foram selecionados entre os mais de 470 assassinados nesse intervalo tempo. Desta vez, os nomes foram escritos com vidro partido, tarefa realizada no momento de inauguração da obra com o auxílio de cerca de 300 voluntários e lideranças sociais convidadas pela artista.

Como dito anteriormente, o período pós assinatura do Acordo vem sendo atravessado por resistências, sobretudo de uma parcela das classes dominantes e da extrema direita política, que tem reverberado na intensificação da violência política. Os alvos dessa violência são sobretudo lideranças sociais, entre as quais se incluem ex-guerri-

¹⁵⁴ “La idoneidad ética, la imparcialidad, la independencia, el compromiso con los derechos humanos y la justicia, la ausencia de conflictos de interés, y el conocimiento del conflicto armado, del Derecho Internacional Humanitario y de los derechos humanos, y la reconocida trayectoria en alguno de estos campos. La selección de los/as comisionados/as también deberá tener en cuenta criterios colectivos como la participación equitativa entre hombres y mujeres, el pluralismo, la interdisciplinaridad y la representación regional”.

lheiros das FARC-EP e familiares (ÁLVAREZ, 2019b). Sánchez (2021) escreve sobre os desdobramentos desses assassinatos para a permanência do acordo de paz, pois alimentam o desejo de retorno às armas por parte de alguns desmobilizados, como estratégia defensiva ou novamente uma articulação ofensiva. Exemplos disso são as dissidências das FARC-EP que recentemente retornaram às armas, rompendo com o acordado em 2016.

Retomando a discussão sobre as vidas que têm direito ao luto em Judith Butler (2019), mais uma vez Doris Salcedo marca o nome dessas vítimas no centro político do país, vítimas que em muitos casos eram lideranças comunitárias das áreas rurais. O não reconhecimento da luta dessas pessoas, bem como dos problemas sociais na raiz dessa luta (a desigualdade do direito à terra), leva também ao não reconhecimento dessas vidas como algo que deve ser protegido. Butler estabelece uma relação entre esse não reconhecimento e a guerra, imaginada sem fim, contra o terrorismo, que aqui poderíamos traçar um paralelo com a forma como setores sociais colombianos continuam lidando com as lideranças que lutam por transformações sociais:

Se a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas. Mas elas têm uma maneira estranha de permanecer animadas e assim devem ser negadas novamente (e novamente). Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas ou, melhor, nunca “foram”, e elas devem ser assinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte. A violência renova-se em face da aparente inesgotabilidade do seu objeto. A desrealização do “Outro” significa que ele não está nem vivo nem morto, mas interminavelmente spectral. A paranoia infinita que imagina a guerra contra o terrorismo como uma guerra sem fim será aquela que se justifica em relação à infinidade spectral de seu inimigo, independente de haver ou não motivos estabelecidos para suspeitar da operação contínua de células terroristas com objetivos violentos (BUTLER, 2019, p. 54).

Salcedo definiu a obra como uma ação de luto que visa honrar a memória das/os líderes assassinadas/os, reforçando a importância de que estas pessoas sejam nomeadas. A artista fala que o vidro rompido é como uma metáfora para as vidas que se rompem e não podem mais ser remendadas (SALCEDO, 2019b). O contexto político da realização dessa obra é bastante distinto das anteriores. A presidência de Juan Manuel Santos foi sucedida pela eleição de Iván Duque, que impôs entraves e retrocessos na implementação dos termos do Acordo de Paz. Doris Salcedo segue desenvolvendo seus trabalhos em um contexto em que trabalhar com a memória do confli-

to significa constantemente responder a transformações do contexto social e político. *Quebrantos*, portanto, tem outros contornos no que diz respeito a relação com a política institucional em relação às outras obras anteriormente analisadas.

É possível observar nessa interface colaborativa de Salcedo com os mecanismos institucionais a aproximação da artista a um determinado projeto político, centrado em uma forma específica de construção de justiça e paz. A produção da artista se insere, desde o início de sua carreira, em uma tendência de abordar temas políticos por meio da questão da memória e do testemunho, reposicionando a relação entre arte e política, tão explorada no século XX. Assim como em outras obras de Salcedo, os trabalhos aqui analisados buscam, a partir de nomes e histórias individuais, um trabalho coletivo e público sobre os efeitos do conflito armado na Colômbia. Todas as três obras têm em comum uma intenção de horizontalidade: são contramonumentos ou memoriais criados no chão, que não se elevam, evitando assim a monumentalidade vertical de uma grandiosidade que oprime. Ainda que *Fragmentos* siga existindo no presente, *Quebrantos* é marcado pela efemeridade. Persiste para nós os registros fotográficos, os relatos e a própria narrativa da artista sobre essas obras. Outra questão que reforça a importância em analisar a obra de Doris Salcedo em relação a determinados projetos de construção de paz é o fato de que a artista não hierarquiza as modalidades ou agentes da violência. Ao contrário, a artista coloca essa violência do conflito armado em um chão comum, marcando um desejo político de superação por meio de uma certa equiparação que não matiza diferenças. Guglielmucci e López (2019) destacam que é uma característica das condições de trabalho com as memórias do conflito armado colombiano o fato de que a fronteira entre vítimas e vitimários ainda está em processo de negociação, tanto a nível político quanto jurídico. Ao colocar suas obras em um campo que não se restringe ao universo das artes visuais, é possível analisar como os trabalhos confrontam e são confrontados por outros atores sociais e narrativas sobre a memória do conflito e identificar que há um projeto político sobre a construção da paz e memória do conflito que atravessa a obra de Salcedo.

Assim como se dá em diversos contextos de superação de conflitos ou de justiça de transição, as escolhas tomadas são perpassadas por complexidades e entram em um intenso campo de disputas e a obra da artista não pode ser lida fora desse contexto. Nas duas obras analisadas é marcante o recurso utilizado pela artista de envolver sobreviventes e a sociedade civil na execução das obras, inserindo seu trabalho no âmbito das disputas por memória e justiça. Contudo, não é apenas essa proximidade institucional explícita que cria vínculos entre a obra da artista e tal projeto de paz. Ve-

remos que elementos narrativos escolhidos, bem como a forma de tratamento de certos temas (o que inclui a exclusão de outros tantos), apontam para questões não consensualizadas, perpassadas por intensas disputas, sobre os meios pelos quais a sociedade deve lidar com o conflito e com os termos do Acordo de Paz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foi apresentada a ideia de que o trabalho de Doris Salcedo se posiciona no intenso campo de disputas envolvendo as políticas de memória na Colômbia de forma a se aproximar de um projeto político específico de justiça de transição. Se em alguns casos a artista estabelece um distanciamento e uma crítica em relação às políticas de memória (ou de esquecimento) oficiais, em outros reforça vínculos institucionais com projetos governamentais. Essas diferenças ocorrem sobretudo devido às mudanças de conjuntura política no país. Em certos contextos os trabalhos da artista contribuem com as críticas às ações do Estado, ainda que de forma indireta (por exemplo, com o ato de memória que marca os 17 anos dos acontecimentos do Palácio de Justiça), e em outros contribuem para promovê-las (como a mobilização em 2016 pela assinatura do Acordo de Paz com as FARC). A artista demonstra um claro alinhamento com os esforços de resolução do conflito centrados nas figuras e ações de justiça de transição, sobretudo aqueles colocados em marcha pelo governo de Juan Manuel Santos (2010-2018). Esse caminho escolhido pela artista não é necessariamente óbvio, tampouco seria o único possível, pois diversos outros artistas seguiram por estratégias estéticas diferentes (que, como buscamos demonstrar, são também estratégias políticas em muitos casos).

Salcedo optou por se aproximar formalmente desses processos, sobretudo da assinatura do *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* e da constituição da *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. Mesmo nos trabalhos em que esse vínculo não ocorre formalmente, buscamos também argumentar que a centralidade dada pela artista às vítimas, ao desejo de reparação simbólica e à busca do convencimento pelo caminho da paz são elementos também característicos desse modelo de justiça de transição em curso no país. Observamos que a artista não coloca em questão as possíveis limitações desse caminho, entretanto expôs os desafios concretos de implementação do acordo, sobretudo no trabalho *Quebrantos*, em que marca a crítica à continuidade da violência pós-acordo. Essa escolha demonstra um alinhamento político e uma tomada de posição em um contexto de intensas disputas sociais que ultrapassa as fronteiras específicas da arte contemporânea.

A artista também dialoga com as estratégias estéticas contemporâneas que buscam evitar a cristalização das memórias no espaço público. O aspecto recorrente da efe-

meridade dos trabalhos (mesmo *Fragmentos*, que é um espaço construído em bases mais duradouras, tem, a princípio, um período de duração determinado: 53 anos) e o uso de caracterizações como “atos”, “contramonumentos” e “ações coletivas” são estratégias mobilizadas por Salcedo para enfrentar os desafios de marcar espacialmente as memórias sem aprisioná-las em uma narrativa estanque. Contudo, podemos observar que os trabalhos de Salcedo seguem portando marcas de monumentalidade, tanto pelo impacto que podem causar (recobrir a principal praça política do país, intervir em um edifício de Estado, trabalhar com um material de imensa carga simbólica – como as armas das FARC-EP, são todas ações ousadas e espetaculares, em certo sentido) quanto pelo peso conferido pelo nome da artista, internacionalmente reconhecida e prestigiada. Assim sendo, o embate que por vezes pode surgir com outras práticas sociais ou outras formas de marcação espacial das memórias não se relaciona apenas com projetos e estratégias políticas distintas, mas também com problemas como o reconhecimento e a busca por legitimidade dos agentes de memória envolvidos e o espaço que lhes é dado para trabalhar com lugares e materiais privilegiados. Sem dúvidas, Salcedo mobiliza seu lugar de reconhecimento internacional no circuito de arte contemporânea para acessar esses espaços, vestígios e até mesmo testemunhos ligados à história violenta do país. Como buscamos demonstrar, se por um lado isso possibilita um alcance importante para o tema da memória do conflito armado colombiano e das lutas por justiça e paz, por outro pode (ainda que não intencionalmente) obliterar outras iniciativas e agentes de memória.

Em todo caso, a artista contribui com a composição de um quadro complexo e plural de imagens sobre o conflito. “A imagem”, escreve Jacques Rancière, “nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem” (RANCIÈRE, 2012b, p. 96). No caso do conflito armado colombiano, a imagem predominante foi por muito tempo de uma violência extremada de uma guerra que, tal qual caracteriza Gonzalo Sánchez (2021), “por prolongada e degradada, ficou cada vez com mais e mais armas e recursos, mas cada vez menos com sociedade” (SÁNCHEZ, 2021, tradução nossa).¹⁵⁵ Após décadas de imagens de extrema violência circulando no país e no mundo, a atenção e o espaço social dado às vítimas do conflito é um fenômeno relativamente recente (na cronologia que apresentamos ao longo do texto, podemos localizar esse espaço sendo definido e expandido de forma significativa apenas no nosso século XXI). Doris Salcedo, ao recusar alinhar suas imagens às imagens explícitas da violência e ao defini-las dentro

¹⁵⁵ “Ha sido una guerra que por prolongada y degradada se quedó cada vez con más y más armas y recursos, pero cada vez con menos sociedad”.

de uma estratégia visual e temporal do efêmero, do vazio, da escuta silenciosa, também toma parte na disputa pela constituição de um novo espaço imagético para o conflito.

Dentre as estratégias estéticas mobilizadas para este fim, por um lado a artista recusa a representação da figura humana de forma literal, ainda que essa presença esteja sugerida nos mobiliários tantas vezes utilizados (a pergunta pelo corpo é marcada por sua ausência). Por outro, nomear os mortos é um ato presente em dois dos trabalhos de Salcedo aqui analisados (*Sumando Ausencias* e *Quebrantos*). Ao evocar a presença por meio do nome, Salcedo demarca a importância de recusar que essas vítimas sejam apenas estatísticas anônimas. Nomear, essa tarefa humana que tem um importante princípio político em sua base, confere um rosto para essas vítimas, ainda que não literalmente visual. “O problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência” escreve Rancière, “está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível” (RANCIÈRE, 2012b, p. 96). Tal qual apresentamos na introdução, os números da violência no país são impactantes. Entretanto, Salcedo trabalha com a contagem dos afetados pelo conflito (as cadeiras em grande número, os milhares de nomes e velas na *Plaza de Bolívar*) de forma a dar uma dimensão sensível e empática a essa tarefa.

Paulo Knauss (2006) escreve que a produção artística também pode ser compreendida como fonte de discursos sobre a vida em sociedade: “a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza – verbal, escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais” (KNAUSS, 2006, p. 100). Ao utilizarmos em nossa pesquisa fontes visuais variadas (imagens artísticas, fotografias de origens diversas, material audiovisual) e também escritas (informes, acordos etc), buscamos defender que essas disputas simbólicas não se dão apenas entre objetos de uma mesma tipologia, mas são justamente esses cruzamentos diversos que nos auxiliam a compor esse campo visual em questão. Desta forma, a abordagem de um objeto artístico no campo da História Social permite compreendê-lo para além das conexões que ocorrem apenas dentro do campo da arte contemporânea. No caso específico do nosso objeto, nos permite identificar o cruzamento entre os trabalhos de Salcedo e as diferentes conjunturas do conflito e a relação que estabelecem (mesmo que indiretamente) com as políticas de memória no país.

A primeira obra analisada, no contexto da então recém-eleição de Álvaro Uribe (2002), corresponde a um momento de entraves nas possibilidades de negociações de paz e de reconhecimento dos atores políticos em disputa. Seguindo as demais obras

analisadas (2007, 2016, 2018 e 2019), podemos observar a transição desse contexto para aquele definido por Gonzalo Sánchez (CNMH, 2013) como o auge memorialístico na Colômbia, identificado pelo autor na segunda década do século XXI. O caminho que percorremos, acompanhando o trabalho de Salcedo nesse intervalo de tempo, nos auxilia a compreender as transformações sociais do conflito e das condições de possibilidade de avanço nas políticas de memória e justiça de transição.

Esse auge memorialístico, que certamente segue ativo nos tempos atuais, é marcado por uma intensa produção de novos materiais, além dos inúmeros informes de comissões que já mencionamos ao longo do texto. O *Centro Nacional de Memoria Histórica*, por exemplo, publicou 154 informes entre 2008 e 2022, abordando diversos aspectos do conflito, além de 28 documentos (protocolos, recomendações de políticas públicas, cartilhas pedagógicas e manuais de ferramentas conceituais e metodológicas). O *Informe Final da Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, lançado em junho de 2022, é um material de grande extensão, não apenas por seus 11 tomos (que totalizam 8.604 páginas), mas também pelo material de divulgação produzido para diversos suportes, com um intenso trabalho audiovisual que torna mais acessíveis os resultados dos trabalhos da Comissão. A aposta em uma estratégia visual para o informe reforça a importância das imagens no processo de construção de narrativas para a paz e das memórias do conflito.

Outros grupos têm promovido um importante trabalho de mapeamento, análise de dados e produção de material informativo, como é o caso do projeto *Rutas del Conflicto*, que reúne um extenso arquivo jornalístico apresentado digitalmente em uma plataforma interativa.¹⁵⁶ Em relação ao caso estudado no segundo capítulo, a tomada do Palácio de Justiça de Bogotá, um recente documentário produzido pelo grupo *Forensic Architecture*¹⁵⁷ apresenta importantes avanços no esclarecimento do episódio por meio de uma exaustiva e detalhada análise das inúmeras imagens produzidas nos dias 6 e 7 de novembro de 1985.¹⁵⁸ Esse trabalho, assim como diversas outras linhas de investigação do grupo, também demonstra o lugar privilegiado das imagens na composição de um relato e na tarefa de busca por verdade e esclarecimento, nesse caso como parte constitutiva do processo investigativo.

A afirmação de que o trabalho de memória na Colômbia tem a particularidade de

¹⁵⁶ Acesso pelo site <https://rutasdelconflicto>

¹⁵⁷ Agência de investigação que cruza diversas áreas de estudo para realizar pesquisas sobre violações de direitos humanos. Site: <https://forensic-architecture.org>

¹⁵⁸ O documentário se chama “*The black boxes of disappearance: enforced disappearance in the siege of the Palace of Justice*” (2021) e está disponível no link: <https://forensic-architecture.org/investigation/enforced-disappearance-at-the-palacio-de-justicia>

não ser uma tarefa pós-conflito segue pertinente, visto que essa intensa produção de informes, relatórios, documentários, obras de arte, entre outros, convive com as dificuldades de superação definitiva do conflito armado ainda em curso no país. No momento de conclusão deste texto, segue em processo a tentativa de negociação entre o governo colombiano (do recém-eleito Gustavo Petro) e a guerrilha *Ejército de Liberación Nacional* (ELN) - praticamente contemporânea às FARC e ainda ativa. O diálogo foi iniciado em Caracas, Venezuela, em 21 de novembro de 2022. Outros aspectos da conjuntura política e social relativa aos anos após a última obra analisada nesta pesquisa (*Quebrantos*, de 2019), período que praticamente coincide com a escrita deste trabalho, também podem ser destacados, como a eleição de Gustavo Petro em junho de 2022, um ex-guerrilheiro do M-19, e de sua vice Francia Márquez, ativista afro-colombiana. Este é um fato inédito, se tomado o perfil que dominou a presidência do país durante décadas. Também as manifestações ocorridas no país em 2019 e 2021 colocaram as representações em espaço público do passado colonial em crise, em meio a protestos por pautas sociais recentes, assim como ocorreu em diversos locais do mundo. Em termos de funcionamento dos mecanismos de justiça de transição em andamento, podemos mencionar, por exemplo, a quantidade de pessoas que se submeteram por meio de atas de compromisso à *Jurisdicción Especial para la Paz* (JEP): 13.868, sendo 71% guerrilheiros das FARC-EP e 27,5% agentes das forças públicas.¹⁵⁹ Os marcos alternativos dessa jurisdição contribuem para o esclarecimento de diversos casos de violência no país, com o reconhecimento de responsabilidades e fornecimento de informações, como em um dos casos estudados nesta pesquisa, o seqüestro dos 12 deputados de Valle del Cauca pelas FARC-EP.

No trabalho de reconstrução dos sentidos do conflito e elaboração de respostas para a violência, no qual Salcedo toma parte, as sociedades não podem produzir respostas definitivas, escreve María Victoria Uribe (2020). Contudo, a tarefa de compreender e interpretar é parte do caminho necessário para a busca de paz e reparação. Como parte desse esforço, Salcedo elabora caminhos de reflexão sobre a memória por meio das dimensões da materialidade (dos vestígios, dos espaços e lugares), da temporalidade e das possibilidades que essa tarefa seja construída coletivamente. Ainda que a participação do público e mesmo das vítimas seja direcionada e dirigida, tal qual questionamos por vezes em nossa análise, é certo que Salcedo busca constituir um laço social por meio do luto pensado como uma tarefa política necessária para a superação do conflito. Os espaços construídos por Salcedo podem também ser vistos,

¹⁵⁹ Dados referentes a 8 de setembro de 2023, último balanço até a conclusão desta pesquisa. Fonte: <https://www.jep.gov.co>

tal qual considera Achim Borchardt-Hume (2007), pontos de partida, e não de chegada. Esses espaços, inclusive, podem abrir-se para a interrogação de outras dimensões menos exploradas neste trabalho, como a marcação das fraturas das instituições em questão (mencionamos esse aspecto no primeiro capítulo ao apresentarmos *Shibboleth*, mas também caberia pensá-lo em relação ao Palácio de Justiça) ou a crítica ao passado colonial que marca a constituição mesma da *Plaza de Bolívar* e das ruínas do casarão que abriga *Fragmentos*.

A última obra de Salcedo realizada até a conclusão deste texto, chamada *Desarraigados* (2022), comissionada pela *Sharjah Art Foundation*, trata do tema dos migrantes e refugiados. Ainda que a artista explore o tema de forma ampla, dada a relevância mundial do problema, não é possível deixar de marcar a importância dessa questão para o conflito colombiano, com uma quantidade enorme de *desplazados* que precisaram deixar os territórios ou mesmo o país. Cruzando aspectos de violência local com situações contemporâneas que dialogam com diversos contextos globais, Salcedo é uma artista que contribui para desenhar essas novas configurações do visível que aponta Rancière (2012b), que permitem uma nova paisagem do possível.

REFERÊNCIAS

1. Fontes

Obras analisadas de Doris Salcedo

Noviembre 6 y 7, intervenção realizada no Palácio de Justiça de Bogotá, 2002.

Acción de Duelo, intervenção coletiva realizada na Praça de Bolívar em Bogotá, 2007.

Sumando Ausencias, intervenção coletiva realizada na Praça de Bolívar em Bogotá, 2016.

Fragmentos – Espacio de Arte y Memoria, espaço de arte e memória em Bogotá, 2018.

Quebrantos, intervenção coletiva realizada na Praça de Bolívar em Bogotá, 2019.

Projetos das obras

SALCEDO, Doris. Proposal for a Project for the Palace of Justice, Bogotá, 2002. in: BORCHARDT-HUME, Achim.(org.). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Publishing, 2007a.

SALCEDO, Doris. Proposal for a Project for the Plaza de Bolívar, Bogotá, 2007. in: BORCHARDT-HUME, Achim.(org.). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Publishing, 2007b.

SALCEDO, Doris. Proposal for Shibolleth, Bogotá, 2007. in: BORCHARDT-HUME, Achim.(org.). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Publishing, 2007c.

Documentário

FRAGMENTOS [documentário]. Direção executiva: Doris Salcedo. Direção e roteiro: Mayle Carrasco. Museo Nacional de Colombia, 2020 (23min).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2OoJV8&t=810s> (acesso em 8 dez. 2022).

Entrevistas escritas com Doris Salcedo

SALCEDO, Doris. An Interview with Doris Salcedo. In: *Unland: Doris Salcedo*. Entrevista concedida a Charles Merewether em 1999. São Francisco: New York/San Francisco Museum of Modern Art, 1999.

SALCEDO, Doris. Conversa com Hans-Michael Herzog. in: HERZOG, Hans-Michael (org.). *Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

Entrevistas e declarações em formato de vídeo com Doris Salcedo

SALCEDO, Doris. in: FRAGMENTOS [documentário]. Direção executiva: Doris Salcedo. Direção e roteiro: Mayle Carrasco. Museo Nacional de Colombia, 2020 (23min).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2OoJV8&t=1117s> (acesso 8 dez. 2022).

SALCEDO, Doris. *Así es “Fragmentos”, el “contramonumento” que Doris Salcedo construyó con las armas de las FARC*. Arcadia, 2019a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SZk_Aq2DbK4&t=10s (acesso 23 set. 2023).

SALCEDO, Doris. *Doris Salcedo on A Flor De Piel and Plegaria Muda*. White Cube, Londres, 2012. Entrevista concedida a Tim Marlow em 2012.

Disponível em: https://whitecube.com/channel/channel/doris_salcedo_on_a_flor_de_piel_and_plegaria_muda (acesso 21 ago. 2022).

SALCEDO, Doris. Entrevista ao jornal El Espectador. 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dFGgv5CXPEc> (acesso 23 set. 2023)

SALCEDO, Doris. *Utopía y distopía en la obra de Doris Salcedo*. Festival Eñe. Conversa com Juan Gabriel Vásquez em 2021.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xpuojIUZbU> (acesso 25 ago. 2022)

Informes, Relatórios e Acordos

ACORDO DE PAZ. *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2018.

CHCV. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. 2015.

CNMH. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

CNMH. *El caso de la Asamblea del Valle: tragedia y reconciliación*. Bogotá: CNMH, 2018.

GALLEGO, Jorge Aníbal Gómez; PINILLA, Nilson Pinilla; VERGARA, José Roberto Herrera. *Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010.

2. Bibliografía

ACORDO DE PAZ. *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2018.

ACOSTA, María del Rosario (org.). *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.

AGUDELO, Marvin; BEDOYA, Francisco. Justicia transicional: noción de la justicia en la transición colombiana. *Opinión Jurídica*, Medellín, vol. 16, n. 32, p. 245-266, jul-diez 2017.

ALELUIA, Catarina Casca. *A poética do site specific: de Bachelard às artes visuais*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2012.

ÁLVAREZ, Jairo Estrada. Presentación. in: ÁLVAREZ, Jairo Estrada (coord.) *El Acuerdo de paz en Colombia: entre la perfidia y la potencia transformadora*. Buenos Aires: CLACSO; Bogotá: Gentes del común; Bogotá: Centro de Pensamiento y Diálogo Político-CEDIPO, 2019a.

ÁLVAREZ, Jairo Estrada. Elementos para una análisis político de los efectos del Acuerdo de paz y del estado general de la implementación. in: ÁLVAREZ, Jairo Estrada (coord.) *El Acuerdo de paz en Colombia: entre la perfidia y la potencia transformadora*. Buenos Aires: CLACSO; Bogotá: Gentes del común; Bogotá: Centro de Pensamiento y Diálogo Político-CEDIPO, 2019b.

AMELINE, Jean-Paul (org.). *Face à l'Histoire (1933-1996) - L'artiste moderne devant l'événement historique: engagement, témoignage, vision* [catálogo de exposición] Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

- 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*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2017.
- APONTE-CARDONA, Alejandro. Colombia: un caso sui generis en el marco de la Justicia de Transición. *Law: Revista Colombiana de Derecho Internacional*. Bogotá, nº 12, p. 395-433, 2008.
- ARIZA, Carolina. *Une mémoire à l'oeuvre: résurgences artistiques de la "petite histoire" en Colombie*. Paris, 2018. Tese de doutorado. Université Paris 1 Panthéon – Sorbone. 2018.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BAL, Mieke. *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2007.
- BEDOYA, Carol Pertuz; HERRERA, Martha Cecilia. Narrativa testimonial y memoria pública em el contexto de la violencia política em Colombia. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Valencia, nº 6, p. 913-940, dez. 2015.
- BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinitas*, ano 6, vol. 1, n. 8, jul. 2005.
- BERRÍO, María Jimena. Los embates por la paz: historia de los diálogos de paz durante el gobierno de Belisario Betancur con los grupos guerrilleros, Colombia. *Forum. Revista Departamento Ciencia Política*. n.10-11, jun. 2017.
- BLEJMAR, J.; FORTUNY, N.; GARCÍA, L.I. *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y America Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- BOHÓRQUEZ, Tania Correa. Arte, Violencia e Identidad Nacional en Colombia. *II Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales*. México, 2010.
- BORCHARDT-HUME, Achim. Sculpting Critical Space. in: BORCHARDT-HUME, Achim.(org.). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Publishing, 2007.

BORDA, Orlando Fals; CAMPOS, Germán Guzmán; LUNA, Eduardo Umaña. *La Violencia en Colombia – Estudio de un proceso social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CANO, Gilberto Loaiza. Historias posibles en un país difícil (la historiografía colombiana entre 2010 y 2020). *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol.. LV, n. 101, 2012.

CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 163-182, jan.-jun. 2010.

CHCV. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. 2015.

CNMH. *iBasta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

CNMH. *El caso de la Asamblea del Valle: tragedia y reconciliación*. Bogotá: CNMH, 2018.

CNMH. *El Centro – Contexto*. Bogotá, 2014. Disponível em: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/contexto/> (acesso 23 jun. 2020).

CNMH. *Observatorio de Memoria y Conflicto do Centro Nacional de Memoria Histórica*. Bogotá, 2023.

Disponível em: <https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/> (acesso em 15 jul. 2023).

COMISIÓN DE LA VERDAD: “¿Qué es la Comisión de la Verdad?”. Disponível em: <https://comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad> (acesso em: 25 fev. 2022).

COMISIÓN DE LA VERDAD: *Se crea Consejo Asesor de la Comisión de la Verdad*, 2018.

Disponível em: <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/se-crea-consejo-asesor-de-la-comision-de-la-verdad> (acesso em 9 nov. 2021).

CORREIA, Sílvia. O monumento para uma história da guerra moderna. in: RODRIGUES, R. (org.) *Possibilidades de Pesquisa em História*. São Paulo: Contexto, 2017.

- DANTO, Arthur. *Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DANZIGER, Leila. Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação. *Arte & Ensaíos*, n. 21, dezembro de 2010.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. *Concinnitas*, vol. 2, n. 15, p. 174-183, dez. 2009.
- ESCHE, Charles. Prefácio à segunda edição: de 2007 a 2020. in: BRADLEY, W.; ESCHE, C.; MESQUITA, A. (org.) *Arte e Ativismo – Antologia*. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2021.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil. *Tempo e Argumento*. Florianópolis, vol. 10, n. 23, p. 80 – 108, jan-mar. 2018.
- FISCÓ, Sonia. Atroces realidades: la violencia sexual contra la mujer em el conflicto armado colombiano. *Papel político*, nº 17, junho de 2005.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha – vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GALLEGO, Jorge Aníbal Gómez; PINILLA, Nilson Pinilla; VERGARA, José Roberto Herrera. *Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010.
- GARCÍA, Angélica María Nieto; VILLANUEVA, Camila Orjuela. Clase 5 – La memoria como acción dinamizadora de espacialidades para la paz y la re-existencia. [Material de aula]. *Seminario Espacio y Memoria: aproximaciones a los pasados de violencia política en América latina*, CLACSO, 2021.
- GARCÍA, Laura Valbuena. *Literaturas de la Toma del Palacio de Justicia – la tragedia entre la historia y la literatura*. Dissertação de Mestrado. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2015.
- 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.

GERZ, Jochen. Site do artista. 1997. Disponível em: <https://jochengerz.eu> (acesso em 20 set. 2023).

GILROY, Paul. Brokenness, Division and the Moral Topography of Post-colonial Worlds. In: BORCHARDT-HUME, Achim.(org.). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Publishing, 2007.

GONZÁLEZ, Julián Sánchez. El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la contención política: tensiones entre la definición de lo político en el arte y la (des)articulación de la movilización social. in: FIDALGO, Diego Salcedo (org.). *Horizontes culturales de la Historia del Arte: aportes para una acción compartida en Colombia*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2018.

GRANADA GARCÉS. Site do escritório. Disponível em: <http://granada-garces.com/> (acesso 20 set. 2023).

GRYNSZTEJN, Madaleine; WIDHOLM, Julie. *Doris Salcedo*. Chicago: Museum of Contemporary Art / The University of Chicago Press, 2015.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo (1920-2010): genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

GUGLIELMUCCI, Ana; LÓPEZ, Loreto. Restituir lo político: los lugares de memoria en Argentina, Chile y Colombia. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n. 13, p. 31-57, 2019.

HERRERA, Martha Cecilia. Narrativa testimonial, políticas de la memoria y subjetividad en América Latina. Perspectivas teórico-metodológicas. In: ECHANDÍA, C.; GÓMEZ, Á.; VOMMARO, P. (org.). *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Clacso, 2013.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente – modernidade, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HUYSEN, Andreas. *Present Pasts – Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

JAIMES, Ginneth Esmeralda Narváez. *La Guerra Revolucionaria del M-19 (1974 – 1989)*. 223p. Dissertação de Mestrado. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012. Disponível em <http://www.bdigital.unal.edu.co/9917/1/468440.2012.pdf> (acesso 26 jul. 2019).

JELIN, Elizabeth. Introducción. in: JELIN, Elizabeth (comp.). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 2002.

JELIN, Elizabeth; LANGLAND, Victoria. 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.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*. Nova York, vol.3, pp. 68-81, primavera de 1977a.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America – Part 2. *October*. Nova York, vol.4, pp. 58-67, outono de 1977b.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios* n.17, 2009.

LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.

LEONGÓMEZ, Eduardo Pizarro. *Las FARC (1949-1966) - De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1991.

LEONGÓMEZ, Eduardo Pizarro. Una lectura múltiple y pluralista de la historia. in: CHCV. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. 2015.

LONGONI, Ana. El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP. *Lucha Armada en la Argentina*, Buenos Aires, n.4, p. 20-33, nov. 2005.

MAHLKE, Kirsten. El modo fantástico y las narrativas del terror. in: MAHLKE, Kirsten; REINSTÄDLER, Janett; SPILLER, Roland (org.). *Trauma y Memoria Cultural: Hispanoamérica y España*. Berlín: 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.

MALAGÓN-KURKA, María Margarita. Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, v. 31, dez. 2008.

MEDINA, Álvaro. *Arte y violencia en Colombia desde 1948* [catálogo de exposición]. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999.

MEDINA, Medófilo. El proceso de paz de La Habana en la historia y en la actualidad. in: ALVARADO, S.; GENTILI, P.; RUEDA, E. *Paz en Colombia: perspectivas, desafíos, opciones*. Buenos Aires: CLACSO, 2016.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual – balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36. 2003.

MOLANO, Alfredo. *A lomo de mula: viajes al corazón de las FARC*. Bogotá: Aguilar, 2016.

MONDZAIN, Marie-José. Hoje, o que ver e o que mostrar frente ao terror? - reflexões acerca da criação e da difusão das imagens relacionadas ao terror, ao gozo e à morte. *Devires*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 16-33, jan-jun. 2016.

MONTAÑA, Darío. El Punto Agrario del Acuerdo de paz: una larga historia. ÁLVAREZ, Jairo Estrada (coord.) *El Acuerdo de paz en Colombia: entre la perfidia y la potencia transformadora*. Buenos Aires: CLACSO; Bogotá: Gentes del común; Bogotá: Centro de Pensamiento y Diálogo Político-CEDIPO, 2019.

MUÑOZ, Oscar. Conversa com Hans-Michael Herzog. in: HERZOG, Hans-Michael (org.). *Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul-dez 1993.

ORTEGÓN, Luisa Fernanda Ordóñez. El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Revista Nómadas*. n. 38. abr. 2013.

PÉCAUT, Daniel. Las FARC: fuentes de su longevidad y de la conservación de su cohesión. *Análisis Político*. vol. 21, n. 63, 2008.

PINI, Ivonne. *En busca de lo propio – inicios de la modernidad en Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.

PINI, Ivonne. *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2001.

PINI, Ivonne. Luis Rengifo – grabador. *Revista Escala / Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bogotá, año 1, jan. 1986.

PLAZAS-DÍAZ, Fabián A. Historia reciente y enseñanza del conflicto armado reciente y actual de Colombia en colegios y universidades del país. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, Manizales, n. 13, jan-jun de 2017.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRADA, Diego Fernando Silva. Acerca de la relación entre territorio, memoria y resistencia. Una reflexión conceptual derivada de la experiencia. *Análisis político*, n. 18, p. 19-31, 2014.

RAMÍREZ, Liliana. Sumando Ausencias. *Revista Transas – Letras y Artes de América Latina*. Escuela de Humanidades – Universidad Nacional de San Martín. 2016. Disponible em: <https://www.revistatransas.com/2016/11/03/sumando-ausencias/> (acceso 08 mar. 2023).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. *Questões de limites: Arte, política e ética hoje*. Lisboa: KKYM, 2019.

RICO, Diego González. *Plaza de Bolívar de Bogotá: formas y comportamientos del pasado y del presente*. Tese de Doutorado. Universidad Politécnica de Cataluña, 2010.

RICO, Margarita Rosa Cadavid. Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia. *Analecta Política*. vol. 4. n° 7, julho de 2014.

RIGNEY, Ann. Remembering Hope: transnational activism beyond the traumatic. *Memory Studies*, v. 11. p. 368-380. 2018.

- ROUSSO, Henry. *A última catástrofe*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.
- SAFFON, María Paula; URPIIMNY, Rodrigo. Usos y abusos de la Justicia Transicional en Colombia. *Anuario de Derechos Humanos*, p. 165-195, 2008.
- SALCEDO, Doris. From the artist. in: ENRIQUEZ, Mary Schneider (org.) *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*. Cambridge: Havard Art Museums, 2017.
- SÁNCHEZ, Gonzalo. *Caminos de guerra, utopías de paz (Colombia: 1948-2020)*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2021.
- SANDOVAL, Rosemberg. Conversa com Hans-Michael Herzog. in: HERZOG, Hans-Michael (org.). *Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- SANTIAGO JR, Francisco. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 27, p. 1-51, 2019.
- SCHINDEL, Estela. Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, n.31, p. 65-85, primavera 2009.
- SCHUSTER, Sven. Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos*, n. 37-38, p. 35-40. 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STURKEN, Marita. O labor da memória como “intervenção radical” e “reparação”. Entrevista concedida a Inês Barreiros. *Buala*, out. 2021. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/o-labor-da-memoria-como-intervencao-radical-e-reparacao-entrevista-com-marita-sturken> (acesso em 20 abr. 2022).
- STURKEN, Marita. *Tangled Memories – The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Londres: University of California Press, 1997.
- STURKEN, Marita. The aesthetics of absence: rebuilding Ground Zero. *American Ethnologist*. vol. 31, n. 3. p. 311-325, 2004.
- URIBE, María Victoria. *Hilando fino: voces femininas en La Violencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2015.
- URIBE, María Victoria. Introducción – montajes y fantasmas. in: PARRINI, Rodrigo;

URIBE, María Victoria (org.). *La Violencia y su Sombra: aproximaciones desde Colombia y México*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2020.

VALENCIA, Gina Beltrán. Doris Salcedo: creadora de memoria. *Nómadas*. n.42. Bogotá, jan-jun. 2015.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman. *Revista de História*, São Paulo, n. 153, dez. 2005.

VASCONCELLOS, C; ROSAS, W. Museu e memória em tempos de guerra na Colômbia. in: PRADO, Maria Ligia (org.). *Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura*. São Paulo: Contexto, 2021.

VIANNA, Rodrigo Brito. *A democracia e as armas – a trajetória do grupo guerrilheiro colombiano M-19*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2015.

VILLAMIZAR, Darío. *Aquel 19 Será: Una historia del M-19, de sus hombres y sus gestas, un relato entre la guerra, la negociación y la paz*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1995.

VILLAMIZAR, Darío. *Las Guerrillas en Colombia: una historia desde los orígenes hasta los confines*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.

VILLAMIZAR, Juan Carlos. Elementos para periodizar la violencia en Colombia: dimensiones causales e interpretaciones historiográficas. *Ciencia política*, 13 (25), p. 173-198. 2018.

YOUNG, James E. Memory and Counter-Memory. *Havard Design Magazine*. n. 9. Outono de 1999.

3. Audiovisual

Documentário

Réquiem NN [documentário]. Juan Manuel Echavarría. Produção: Ximena Araújo e Jaime Buraglia. Produção executiva: Margarita Vega-Hurtado. Direção executiva: María Claudia Garavito. Lulo Films Ltda, 2013 (67min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0o7swhLbjLs&t=127s> (acesso 23 set. 2023).

Entrevistas e declarações

ECHAVARRÍA, Juan Manuel. *Juan Manuel Echavarría en Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad*. Comisión de la Verdad, 2020 (59min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oCB_ajs_2YY&t=2615s (acesso 23 set. 2023).

GELVER, Freddy. in: FRAGMENTOS [documentário]. Direção executiva: Doris Salcedo. Direção e roteiro: Mayle Carrasco. Museo Nacional de Colombia, 2020 (23min).

MALAYER, Alvaro Pico. in: FRAGMENTOS [documentário]. Direção executiva: Doris Salcedo. Direção e roteiro: Mayle Carrasco. Museo Nacional de Colombia, 2020 (23min).

RUFINO, José. *Arte e autoritarismo*. História da Ditadura, 2019 (54min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uc1NqjUbFgM> (acesso 23 set. 2023).

Videoaulas

MAHLKE, Kirsten. [Material de aula em vídeo]. *Seminario Desapariciones: una categoría latinoamericana transnacionalizada*, CLACSO, 2021.

ROBIN, Valérie. [Material de aula em vídeo]. *Seminario Desapariciones: una categoría latinoamericana transnacionalizada*, CLACSO (2021).

4. Referências que podem ser consultadas para a visualização das imagens

Catálogos e livros

FONDATION CARTIER. *América Latina 1960-2013 – photographies* [catálogo de exposição]. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Museo Amparo, 2013.

HERZOG, Hans-Michael (org.). *Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

Museus, memoriais, galerias e instituições de arte

- 9/11 Memorial & Museum* – <https://911memorial.org>
- Alexander and Bonin* – <https://alexanderandbonin.com>
- Art Museum of the Americas* – <http://museum.oas.org>
- Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia* – <https://badac.uniandes.edu.co>
- Banrepcultural* – <https://banrepcultural.org>
- Daros Latinoamerica Collection* – <https://daros-latinamerica.net>
- Fondation Cartier pour l'art contemporain* – <https://fondationcartier.com>
- Galerie Lelong & Co* – <https://galerielelong.com>
- Kunsthalle Mannheim* – <https://kuma.art>
- mor charpentier* – <https://mor-charpentier.com>
- Musée d'art contemporain de Montréal* – <https://macm.org>
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)* – <https://malba.org.ar>
- Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)* – <https://mambogota.com>
- Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)* – <https://elmamm.org>
- Museo de Memoria de Colombia* – <https://museodememoria.gov.co>
- Museo de la Independencia / Casa del Florero* – <https://museoindependencia.gov.co>
- Museo Nacional de Colombia* – <https://museonacional.gov.co>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* – <https://museoreinasofia.es>
- Museo Nacional del Prado* – <https://museodelprado.es>
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)* – <https://macba.cat>
- Museum of Contemporary Art Chicago (MCA)* – <https://mcachicago.org>
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* –
<https://realacademiabellasartessanfernando.com>
- The Jewish Museum* – <https://thejewishmuseum.org>
- Tate Modern* – <https://tate.org.uk>
- The Metropolitan Museum (MET)* – <https://metmuseum.org>
- The Museum of Modern Art (MoMA)* – <https://moma.org>

White Cube London – <https://whitecube.com>

Sites de artistas

Andreas Knitz e Horst Hoheisel – <https://knitz.net>

Jochen Gerz – <https://jochengerz.eu>

Rosemberg Sandoval – <https://rosebergsandoval.com>



