

**Arte e cultura na América Latina: cartografias do esquecimento.
Art and culture in Latino America: cartographies of missing**

Denise Trindade
Dra em Comunicação e Cultura/ ECO/UFRJ
Prof. Teoria da Imagem CINEMA/ UNESA
Pesquisadora em Poéticas Visuais /FAPERJ. Brasil
denisetrindade4@gmail.com

Resumo: Neste artigo reunimos obras de diferentes artistas contemporâneos latino americanos que, a partir dos anos 90, possuem como temática os “desaparecidos” na América Latina, verificando a importância do fotográfico e do fílmico na construção de suas poéticas visuais, principalmente no que estas propõem relações entre estética e política. Ao conferir vida, pelo uso destes dispositivos, a imagens destinadas ao desaparecimento, como fotos de jornais, álbuns fotográficos, fotos e vídeos forenses, entre outras, percebe-se que estes acentuam a intermitência entre memória e esquecimento em suas produções artísticas como um ato de sobrevivência das imagens.

Abstract: This research aims to gather and analyze works from different Latin American contemporary artists from the 90s, that have as a theme “missing in Latin America”, verifying the importance of photographic and filmic in building visual poetics, especially in these proposed relations between aesthetics and politics. By giving life, the use of these devices, the images destined to disappear, such as newspaper photos, photo albums, photos and forensic videos, among others, it is clear that these accentuate the intermittence between memory and forgetfulness in their artistic productions as an act survival of images.

Palavras chave: memória, arte, desaparecidos, America Latina, fotográfico.

Words –key: memory, art, missing, Latin America, photographic.

Memória, arte e política na contemporaneidade

Ao refletir sobre as consequências da globalização na contemporaneidade, Andreas HUYSSSEN (2014) observa que o discurso da memória que se estabeleceu nos estudos políticos e culturais nos anos 1980, os quais privilegiam as relações entre história e memória onde o Holocausto e o Terceiro Reich aparecem como referências, migra, nos anos 90, para outros contextos políticos, como o dos desaparecidos na América Latina, transformando-se em debates públicos transnacionais.

Para o autor, discussões como a dos desaparecidos na Argentina ou a das Comissões da Verdade que multiplicaram-se mundo afora influenciaram a política, assim como a literatura e as artes visuais de modo geral. Apesar de algumas radicalizações que surgem ao se evocar lembranças traumáticas, essas considerações nos permitem aqui refletir sobre o enfoque de alguns artistas latino americanos que, ao utilizarem como pensamento a fotografia, colocam em cena, por meio de suas propriedades de fazer aparecer e também apagar, uma aproximação entre poética e política.

O colombiano Oscar Munõz , a brasileira Rosangela Rennó e a mexicana Teresa Margolles reconciliam através do fotográfico o que há de trágico no ato de lembrar e de esquecer, ressaltando sua intermitência. As séries fotográficas do chileno Christian Kirby propõem repensar os modos de criar imagens do desaparecimento por meio de figuras como marcas, colocando em relação fotos de rostos de desaparecidos com os espaços urbanos em que foram seqüestrados. Marcelo Brodsky, argentino que pertence a memory art, “uma arte que faz memória” evidencia através da ausência a melancolia que há na própria passagem do tempo.

Intermitências, rastros e dissoluções ¹

Ao comentar a importância da fotografia em seu trabalho, Oscar Munõz, artista colombiano de Cali, ressalta que inicialmente era o elemento fotográfico que oferecia uma suposta carga de documentalidade e de verdade ao desenho, convertendo-se posteriormente em um instrumento de reflexão. Em sua série *Cortinas de Banho* (1985), a relação entre imagem e ilusão coloca o espectador em dúvida sobre o que está por trás da imagem, através da sua própria dissolução. O ato da imagem se dissolver se encontra presente também em seus desenhos em carvão, o qual possui como propriedade a pulverização. O encontro entre o carvão e o processo fotográfico está presente em diversas séries realizadas pelo artista, como em *Tiznados* (1991), na qual ele utiliza cópias de fotos antigas de cadáveres

¹ Parte deste trabalho foi apresentada por mim na XVIII SOCINE na sessão Cinema e Artes.
[http://www.socine.org.br/anais/2014/AnaisDeTextosCompleto\(XVIII\).pdf](http://www.socine.org.br/anais/2014/AnaisDeTextosCompleto(XVIII).pdf)

impressas em jornais de Cali durante a década de 1980, onde as imagens das pessoas aparecem difusas, pela maneira com que eram reveladas através do uso da “frottagem” pelo próprio, ele as preenche com carvão. Como metáfora da própria vida, da criação e da morte, as imagens que ali se formam através do pó escapam ao controle do artista e do retrato como expressão de captação e fixação de um momento adquire ressonância na fotografia, por seu caráter indexal (o momento em que se faz contato com a realidade). Assim, por meio do fotográfico, o artista torna presente pessoas ausentes, intervindo no processo de lembrança e construção da memória na Colômbia. Diferentemente de eventos traumáticos como o Holocausto ou o 11 de setembro, que demarcam acontecimentos, a guerra ininterrupta da Colômbia, com sua tenebrosa máquina de fazer desaparecer, se repete cotidianamente.

Munõz se apropria da ideia de Roland Barthes de que a fotografia se cumpre quando o referente desaparece e a foto adquire força e valor. Em *Biografias* (fig.I) as fotos de pessoas em obituários de jornais (meio que tem como características a lembrança e o esquecimento), significam para o artista um presente congelado, de onde se parte para constituir um antes e um depois. Utilizando os mesmos materiais anteriores, o pó sobre a água, a imagem aparece e torna-se novamente pó, como a própria vida. No movimento da água, surgem rostos enquanto ouve-se o som de uma descarga de vaso sanitário e, em seguida, a água escorre pela pia, juntamente com a imagem. Quando a imagem se esvai pelo ralo, há um som gutural entrando na terra.

A força poética deste trabalho está na própria efemeridade que, ao se relacionar com o instante, provoca uma experiência que transforma o espectador.

Gosto da ideia de que uma coisa que funciona geralmente com o efêmero, com o temporal, com o instante, possa ter um efeito duradouro, como uma experiência emotiva intensa que transcenda a duração da experiência com a obra. Nesse sentido, a obra poderia ter um nível que esteja acima do caráter do discurso político. Acho que usar o meio artístico como um elemento dissuasivo ou um elemento político não tem muito sentido. Geralmente o público tem um certo nível de conhecimento político. Em compensação, o valor poético de uma obra, sim, tem a possibilidade de transformar a pessoa, o espectador, até certo ponto.(HERZOG,H. Mitchel; 2013, p. 160).



fig.I.Oscar Munõz. *Biografias*.2002.

Essas transformações se constituem como experiências estéticas e políticas, ao encarnarem pelas imagens o próprio ato do desaparecimento.

Rosângela Rennó desenvolve, desde 1992, um projeto chamado *Arquivo Universal* no qual, recorrendo ao uso do fotográfico, ela organiza diferentes séries. Em *Apagamentos* (fig.V) a artista se apropria de fotografias feitas pela polícia legista australiana e, com intervenções como cortes, ampliações e sequências, propõe novas leituras das imagens reunidas em um fotolivro. Rennó assegura que realiza um documento de amnésia com o uso de fotos que por pouco não foram apagadas. Feitas por fotógrafos policiais para preservar a cena do crime, visando compor o processo de acusação, elas possuem uma temporalidade definida, destinadas ao anonimato e ao esquecimento. Para SCHOLLHAMMER (2013), o valor desse arquivo, além de compor uma arqueologia disciplinária, adquire uma existência entre a memória forense e o processo amnésico da sociedade.

Parece que as fotos estão aí para parar e congelar o tempo numa stasis entre a vida e a morte. Inserem-se na descontinuidade e adiam o processamento biológico e também histórico dos fatos para criar a possibilidade investigativa e processual num estado de exceção, demarcado e exclusivo, que logo será restituído ao uso comum. Assim, é possível identificar esse processo com uma compreensão da história e da memória histórica ligada ao crime e ao desastre; na leitura dessa obra de Rennó, a “cena de crime” irrompe como uma figura chave, fundamental para a compreensão com o real e com a história. (SCHOLLHAMMER; 2013,p.18)

Os *Apagamentos* de Rennó são enumerados em séries - 1, 2, 3, 4 - evocando uma suposta organização, porém, as imagens se misturam em diferentes combinações, permitindo associações diversas. Suas leituras são interrompidas por espaços em branco. Em todas as séries, percebemos provocações à imaginação do observador.

Em *Apagamento 1*, portas, janelas, escadas, são elementos visuais que o olhar percorre para construir uma narrativa. Além da fragmentação dos elementos, a artista insere filtros que acentuam a opacidade das imagens, tornando-as ainda mais apagadas, dificultando a leitura.

Ao olhar, finalmente, o apagamento a olho nu, o que perguntamos não é como aconteceu, mas como será agora sem as pessoas desses mundos. Não há respostas: nem a cena-do-crime, nem as cenas-do-cenário-do-crime podem ser reconstituídas porque naquele exato momento, que no entanto não se pode precisar, a história acabou. O que reaparece: as casas sem seus donos, os mundos sem suas pessoas - o apagamento - não; e, de novo, dolorosamente, nós o provamos. (PENNA, Alícia Duarte; 2005).



Fig.II Rosangela Rennó. *Apagamentos*.2005.

As imagens assim destinadas ao desaparecimento adquirem força plástica, expondo fraturas. *DIDI-HUBERMAN* (2011), ao refletir sobre a sobrevivência das imagens, questiona, a partir de uma hipótese levantada por Nietzsche, a memória e a sensação como o material de todas as coisas. Para o autor, este material passível de metamorfoses, evidenciaria seus apagamentos. *A sobrevivência falou-nos da indestrutibilidade dos traços; a metamorfose nos falará de seu respectivo apagamento, de suas perpétuas transformações.*(HUBERMAN;2011,139).

A memória adquire grande importância nesta busca de entendimento do ato de tornar visível o próprio processo de metamorfose. Ao pesquisar sobre as imagens da história da arte vista por Warburg, principalmente em seu projeto de montagem *Mnemosyne* (2013), Huberman aponta que *Mnemosyne* é uma

disposição fotográfica que forma quadros com fotografias, principalmente no sentido combinatório. Ao criar um conjunto de imagens relacionando-as entre si, o autor colocaria em questão a idéia de uma memória viva, ultrapassando os códigos da história e da iconografia. O historiador Warburg tornou presente fendas temporais entre as imagens na disposição das fotos e em suas relações diversas. Como constelações, elas adquirem caráter permutáveis em um incessante deslocamento combinatório, questionando um tipo de narrativa única, construindo um pensamento movente, irreduzível à ordem discurso. Esse tipo de pensamento nos permite

Desafiando o discurso, os fortíssimos trabalhos visuais da mexicana Teresa Margolles, deixam ver por meio do fotográfico imagens de corpos desaparecidos através do apagamento, fazendo alusões ao crime. Utilizando fotos e técnicas de serviço médico forense, desde seus trabalhos dos anos 90 com o colectivo SEMEFO (Servicio Médico Forense)², até os trabalhos atuais, percebe-se aproximações entre arte e memória. É importante destacar que a artista formou-se em medicina de estudos forenses. Acreditamos que, dessa maneira, ela tenha se aproximado mais de seus temas tendo a própria experiência como referência para outros trabalhos. Por ter nascido em Culiacán, uma cidade ligada ao crime organizado, na qual segundo ela, tropeçava com animais mortos pela estrada. As imagens dos mortos estampadas nas capas do periódico gratuito *PM* da Ciudad Juárez, recolhidas pela artista durante o ano de 2010 revelam mais ou menos 3.700 assassinatos. Assim a série “Autoretratos en la Morgue”, mostra fotografias de cadáveres que foram abandonados, como indigentes em um dos quais Margolles carrega o corpo de uma menina, entre oito e dez anos, que já havia passado pela autópsia. As marcas da infância de Margolles estão presentes em suas relações entre arte e morte.

Em suas obras *Vaporización (2000)* e *Air (2002)*, ela torna vapor a água utilizada para lavar os corpos em autopsia de necrotérios do México, impregnando a roupa e a pele do público com o cheiro de pessoas geralmente rejeitadas pela sociedade que resulta em mortes violentas como na maioria dos países da América Latina. Esse tipo de impressão corresponde de alguma maneira com aquilo que DUBOIS

² "SEMEFO comenzó como un grupo de cuatro amigos que nos reuníamos para hablar de música, cine, para hacer lecturas... Artistas de diversas disciplinas que realizábamos instalaciones, vídeos, performances, música y objetos. Nunca fue un grupo activista. Se formó en 1990 en un espacio alternativo llamado La Quiñonera. Con una estética bizarra en sus inicios, exploramos la violencia, el erotismo, el morbo y las implicaciones sociales de la muerte. El grupo se disolvió en 1999. Desde entonces mi trabajo continúa profundizando sobre esos temas. Me interesan los proyectos largos y cómo se van uniendo en el transcurso del tiempo". (in <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Teresa-Margolles-Apuesto-por-un-arte-vivo-y-critico/5922>). (Acesso em 29/04/2016).

(1993) considera como fotográfico, no qual a obra de arte adquire valor de traço na contemporaneidade onde as impressões, as marcas, que como sinais e sintomas permitem traços de um “ter estado aí”.



(Fig.III) Teresa Margolles. Vaporização.(2000) e Air (2002).

Na mostra *Encobijados* (2009), a artista exibiu cobertores com os quais se envolveram os corpos de execuções no México. As impressões nos tecidos se assemelham ao Sudário, pedaço de pano considerado como a primeira foto de crime. Tais imagens em seu caráter fantasmático, através de seus vestígios são capazes de enunciar um tipo de olhar.

“A história do Sudário nesse sentido é exatamente a história de um advento ao olhar pela força de ver. Trata-se, de tanto ver, de acreditar. Toda a lógica do Sudário é a seguinte: não “só acredito no que vejo”, mas ao contrário, “só vejo o que acredito ver”. (DUBOIS.P; 1993.p.224).

Essas marcas se configuram em rastros e nos desafiam a sentir o que vemos para compreender as mudanças estéticas e políticas da contemporaneidade, seja através de suas origens nas cidades, nos corpos e no próprio ar que respiramos.

Mapeamentos da ausência

As fotografias do chileno Christian Kirby propõem repensar os modos de criar imagens do desaparecimento. Através de séries como *Lugares de desaparecimento* que produzem uma cartografia dos lugares em que pessoas foram dadas como desaparecidas pelo DINA, ou em ‘119’, onde o artista coloca em relação fotos de rostos de desaparecidos com os espaços urbanos em que foram seqüestrados pela máquina repressiva do Estado militar projetando fragmentos do mapa de Santiago, percebemos a importância do ato de lembrar e esquecer que o fotográfico suscita. A indiferença decorrente da aceleração das cidades é apreendida pelo artista, que produz pela sensação de ausência, uma cartografia do esquecimento.

Ao propor um pensamento para além da oposição irreconciliável entre memória e esquecimento, onde aquela é sempre positiva e este negativo, Andreas HUYSSSEN (2014) reivindica atenção para o que se apresenta como silêncio, apagamento e desgaste. Assim, podemos relacionar o abstrato da representação cartográfica de Kirby com os rostos concretos dos desaparecidos verificando a tensão das linhas retas do mapa de Santiago com a superfície porosa e desgastada das fotos dos desaparecidos. Para o artista, inventar um território por meio de um mapeamento destas 119 pessoas é estar vinculado ao que vivemos hoje em dia, pois não se trata apenas de exterminar pessoas de esquerda, mas corresponde a instauração do modelo político e econômico de hoje.

Para DIDI-HUBERMAN ³, a obra 119 é como um álbum objetual constituído de pequenas caixas independentes e abertas, para ser lido coletivamente, onde os retratos indexados a um mapa imaginário ocultam uma leitura de dados íntimos e dolorosos e episódios específicos fabulando através

³ In Mano Adaro Curadora. <http://www.maneadaro.cl/2014/03/07/119-de-cristian-kirby/>. Acesso em 11/05/2015.

da memória de seus rostos uma narrativa composta de planos como um álbum de mapeamento . Torna-se assim uma resposta para lidar com o esquecimento da história, através de retratos de mapas familiares e conhecidos , como pequenos pedaços de quem éramos e somos.



Christian Kirby. 2014. (fig. IV)

Marcelo Brodsky , segundo HUYSSSEN⁴ pertence a *memory art*, uma arte que faz memória. Ao fazer uso do fotográfico e do fílmico como meios de acentuar o ato de aparecer/desaparecer, o artista ultrapassa os limites entre instalação, monumento e memorial. A fotografia, como uma tentativa vã de deter o tempo, adquire em seus trabalhos outras conotações, evocando sentimentos de ausência e tristeza pela visualização do tempo como passagem. HUYSSSEN (2011) nos diz que a fotografia é sempre cruel pela sua impotência, já que não se é possível reviver aquele tempo. Para o autor, os rostos que Brodsky reproduz, confrontados com os de hoje nos mostram o passar do tempo, onde o que passou é uma época que contribui para se viver o hoje.

Desde seu trabalho *Buena Memória*, no qual, a partir de uma foto antiga de colégio, Brodsky procura reunir os colegas que estavam na fotografia e constata a ausência de uns que “desapareceram”,

⁴ Huyssen, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en: *Nexo. Un Ensayo Fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires, la marca editora, 2001. pp. 7-11. Acesso em 15/05/2015.

até as *Correspondencias Visuais*, onde dialoga com outros artistas a partir de uma troca de imagens, o artista traça mapas de ausência onde a memória e o esquecimento permitem construir através de imagens, uma identidade pessoal e coletiva.



Buena Memoria. Marcelo Brodsky. 2007. (fig.IV).

Para GONZÁLEZ (2001)⁵, as obras de Brodsky tratam do tempo, sugerindo outros olhares sobre a fotografia, no que esta eterniza o o passageiro e o vão do tempo, produzindo dramas de distancia. Neste trabalho, as flechas e os círculos que envolvem e apontam alguns dos colegas, adquirem contundencia e dramatismo, contrastando a exiguidade do método de intervenção com a invocação ao destino que está em jogo. Imaginamos que a fotografia guarda um segredo, que nela está guardada uma vida por meio de imagens .

Conclusão

Porosas e quase apagadas , fixas e em movimento, estas obras em seu passar constituem mapas efêmeros de uma América Latina em seu porvir aproximando estética e política. Ao alternarem memória e esquecimento por meio do fotográfico , os artistas nos aproximam do próprio devir da contemporaneidade em seus fluxos e metamorfoses. Por meio de impressões, eles nos convidam a

⁵ In Mármol, Imagem e martírio. artigo do critico Horacio González na revista -ensaio Nexo (Brodsky) .

repensar os lugares da arte em sua força fantasmática anunciando lugares de desaparecimento onde imagens queimam.

Bibliografia:

- BELTING, H. Antropologia de la Imagen.. Buenos Aires. Katz Editores.2007.
- BENJAMIN, W. Pequena História da Fotografia. In Flavio Kothe (org.). SP. EdÁtica. 1985.
- BELLOUR, R. "Entre-Imagens - Foto, Cinema, Video", São Paulo,Ed. Papyrus, Brasil, 1997.
- BRODSKY, Marcelo. Nexo. Buenos Aires., La maracá Editora. Argentina. 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. Devant l'image.Ed.Minuit.Paris.1990.
- Sobrevivência dos Vagalumes. UFMG. 2011.
- DUBOIS,P. O ato fotográfico.SP.Papyrus.1993.

HUYSEN, A. Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Contraponto. RJ. 2014.

KRAUSS, R. O Fotográfico. Ed. Gustavo Gili. Portugal. 2002.

MALRAUX, A. O Museu Imaginário. Edições 70. PT. 2013.

MARTIN-BARBERO, J. Ofício de Cartógrafo. Loyola. SP. 2004.

MICHAUD, P.A. Aby Warburg e a Imagem Movimento. RJ. Contraponto. 2013.

RICOUER, P. A memória, a história, o esquecimento. SP. Ed. UNICAMP. 2007.