



## **A arte memorialística de Óscar Muñoz e Doris Salcedo: reescrita de narrativas outras em espaços públicos**

### ***The Memorialistic Art of Óscar Muñoz and Doris Salcedo: Rewriting other Narratives in Eublic Spaces***

Angela Guida

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil

angelaguida.ufms@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>

Miguel Angel Ariza Benavides

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil

miguelariza\_577@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6782-3250>

**Resumo:** Pretende-se engendrar uma discussão acerca dos espaços públicos, como espaços potentes para reescrever as narrativas de um povo por intermédio de produções artístico-culturais. O espaço público não se dá apenas nas ruas, assim, considera-se aqui o espaço museológico como também pertencente ao espaço público. Por mais de meio século, a Colômbia viveu sob intensa violência, em decorrência das atividades de grupos de guerrilha e essa violência vem sendo narrada por artistas contemporâneos. Desse modo, a leitura que se pretende acontece a partir do diálogo com obras dos artistas Óscar Muñoz e Doris Salcedo, que são expostas em diferentes espaços públicos da Colômbia, tais como ruas, museus e galerias, uma vez que suas produções artísticas possibilitam um vigoroso trabalho de reflexão acerca da memória e do testemunho de vítimas da violência urbana, social, política e econômica.

**Palavras-chave:** Óscar Muñoz; Doris Salcedo; violência; memória; espaço público.

**Abstract:** It is intended to engender a reflection on public spaces, as powerful spaces to rewrite the narratives of a people through artistic-cultural productions. The public

space is not just in the streets, thus, the museum space is considered here as well as belonging to the public space. For more than half a century, Colombia has lived under intense violence as a result of the activities of guerrilla groups and this violence has been narrated by contemporary artists. Thus, the intended reading takes place from the dialogue with works by artists Óscar Muñoz and Doris Salcedo, which are exhibited in different public spaces in Colombia, such as streets, museums and galleries, since their artistic productions enable a vigorous reflection work on the memory and testimony of victims of urban, social, political and economic violence.

**Keywords:** Óscar Muñoz; Doris Salcedo; violence; memory; space public.

*Esses lugares, que a maioria de nós nunca ouviu falar, merecem arte. Na verdade, acho que é onde a arte é mais necessária.*

Doris Salcedo

*Com a roupa encharcada e a alma  
Repleta de chão  
Todo artista tem de ir aonde o povo está.*

Milton Nascimento

## O que nos dizem os espaços...

No início de 2020, com a chegada da pandemia de COVID-19, os espaços públicos que, costumeiramente, abrigavam as mais distintas manifestações artísticas saíram de cena. Sem performances artísticas pela alma encantadora das ruas e sem possibilidade de estar com a arte dos museus, das casas de cultura e afins um vazio se instaurou e, por mais que as atividades artísticas exibidas nas plataformas digitais tenham sido (e ainda são) um alento para difíceis dias de confinamento, é nos espaços públicos que a arte ganha vida em sua interação com os corpos errantes de uma cidade. Ou pelo menos era assim antes que um vírus atravessasse nosso caminho...

Santos (2005) argumenta que cada época e cultura estabelecem uma relação diferente com o espaço e essa relação diferenciada é determinante na maneira como o espaço é representado e, tendo em vista os espaços públicos, diríamos na maneira como os espaços são ocupados. Uma cartografia do espaço (e aqui pensamos no espaço público) envolve questões de ordem social, política e econômica. Apesar de o senso comum ligar espaço público à rua, nem todo espaço público é aberto ou está nas ruas, assim, os museus, com projetos arquitetônicos fechados podem ser

pensados como espaços públicos. Existem os chamados museus “a céu aberto”, como é o caso do Inhotim, considerado o maior museu da América Latina (uns dizem que é o maior do mundo) nesse estilo, com um grande acervo de arte contemporânea. Há os espaços públicos urbanos e esses, sim, encontram-se ligados às ruas das cidades, onde acontecem inúmeras intervenções artísticas, sendo as performances, excelentes exemplos de apropriação desses espaços. A performer Berna Reale se interessa por realizar suas performances nas ruas (performances também podem ser realizadas em museus), pois acredita na potencialidade desses espaços, sobretudo, pelo viés democrático, uma vez que nas ruas as obras, em certa medida, pertencem e/ou são acessíveis a todos/as que cruzam com ela.

Não faço a mínima questão de o meu trabalho ser intelectualizado, dele falar de algo com códigos extremamente sofisticados ou específicos que só uma parte da sociedade entende. [...] O trabalho que eu faço parte da rua, da cidade, de onde as pessoas comuns estão. Não me interessa fazer apresentações dentro do museu (REALE *apud* ROSSI, 2017, s./p.)

“Pessoas comuns”, como diz Berna, que passam pelas ruas de Belém, em algum momento, vão encontrar com a artista compondo o tecido urbano da cidade por meio de suas performances, que tematizam, entre outras questões, a violência cotidiana e o apagamento dela por parte do poder público, como na performance *Ordinário* (2013), em que Berna Reale, vestida de preto, empurra um carinho de mão com ossos de 40 pessoas assassinadas, e não identificadas. Ao fazer o fúnebre cortejo das vítimas da violência pelos espaços públicos de Belém, a artista tenta trazer à memória da cidade histórias de pessoas que o mal de arquivo apaga.

Quando se trata de intervenções em espaços públicos, muitas variantes são tidas em conta. No caso de Berna Reale, a artista vislumbra uma interação maior entre as obras e as “pessoas comuns” quando vai para as ruas e se amálgama no tecido urbano das cidades por um determinado período. Não obstante, há intervenções que alteram de forma efetiva a paisagem das cidades, que são as intervenções artístico-arquitetônicas, como é o caso de monumentos e memoriais. O *Memorial do Holocausto*, em Berlim, representa esse tipo de intervenção. Apesar da importância da obra para a memória coletiva de um povo, ela não pôde ser construída apenas com base na vontade e interesse de artistas e arquitetos, uma vez que se tratava de uma intervenção direta e permanente na paisagem da cidade. A ideia nasceu em 1988 e a aprovação para sua construção só foi concedida em 1999, ou seja, mais de dez anos depois. A inauguração

aconteceu em maio de 2005 e, desde então, recebe turistas do mundo todo, garantindo um retorno financeiro para o investimento feito. O *Memorial do Holocausto*, pelo que representa enquanto um bem cultural disposto num espaço público, configura-se como um exemplo de capital simbólico e cultural. A cultura e arte urbana aliada ao desenvolvimento urbano, como aponta Júlia Lossau (2009, p. 39):

Com a introdução do “fator cultural” e falando nos termos colocados por Bourdieu (1987), capital cultural deve ser transformado em capital político e econômico, de modo a valorizar as cidades, numa espécie de guerra interurbana por oportunidades. Os investimentos devem valer à pena em termos materiais, de uma forma que retornem, mesmo que indiretamente, às localidades que investem, aumentando sua capacidade de concorrência frente a outras localidades.

O *Memorial do Holocausto* parece atender ao que Júlia Lossau discute, isto é, ao mesmo tempo que tenta, de alguma forma, reparar esse trágico e traumático evento histórico com a ocupação de um espaço público com a construção de uma obra que rende homenagens às vítimas da violência do regime nazista, com a função de fazer com que o mundo não se esqueça desse episódio triste e lamentável em nossa história recente, assegura retorno econômico para a cidade: hospedagem, restaurantes, comércio de rua, lojas etc... e também projetos políticos de manutenção da cidade, políticas públicas, enfim, há um ganho de todos os lados com o capital cultural sendo transformado em capital político e econômico. A violência é convertida em memória, que, por sua vez, é monetarizada, logo, projetos artístico-arquitetônicos como o do *Memorial do Holocausto* cumprem funções que vão para além das artístico-culturais, mas que não deixam de ser legítimas no que dizem respeito ao desarquivamento de memórias traumáticas, a fim de evitar que tais eventos sejam apagados dos arquivos, condenando a humanidade a um mal de arquivo e a uma pulsão de morte, como observa Jacques Derrida (2001), afinal, nos é possível pensar que construções dessa natureza nos espaços públicos, como capital simbólico, econômico e político são “questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 60).

Discutimos até aqui algumas possibilidades mais gerais de usos artístico-culturais dos espaços públicos. A partir de agora, nossa discussão continua pelos espaços públicos, entretanto, de forma mais pontual, pois

nos interessa refletir acerca das relações de memória que são construídas nos espaços públicos colombianos pelas mãos dos artistas visuais Doris Salcedo e Óscar Muñoz. Mas antes recuemos um pouco para entendermos o espaço-tempo que alimentou as narrativas que serviram de estímulo para as produções de Salcedo e Muñoz.

### **O que pode a arte memorialística contra a violência?**

Pensar e refletir acerca da cultura de um país indica compreender os modos como se constroem suas relações sociais e econômicas, bem como suas estruturas institucionais, normas políticas, expressões artísticas e isso implica pensar as relações que são construídas *com* e *nos* espaços públicos, sobretudo, por meio das intervenções artísticas. Assim, nos perguntamos o que um país como a Colômbia pode nos dizer?

A relação do povo colombiano com as lutas armadas vem de longa data... Alguns conflitos internos e guerras como a “guerra dos mil dias” (1898/1902) ou a revolução que levou à separação do Canal do Panamá, em 1903, são alguns exemplos dessa trajetória de lutas. No entanto, talvez o conflito mais longo tenha acontecido entre os conservadores e os liberais, originando a chamada “Era da violência”, que teve seu marco em 1948 com o assassinato de Jorge Eliécer Gaitán, na época candidato liberal à presidência. Gaitán ocupou importantes cargos públicos, entre eles, Ministro da Educação. Os ânimos políticos, na Colômbia, já vinham alterados há alguns anos e o assassinato de Gaitán, no dia 9 de abril de 1948, foi o estopim para o período de intensa violência que viria. Seu assassino, Juan Roa Sierra, foi linchado por uma multidão enfurecida e, a partir de então, os/as colombianos/as entraram em um novo tempo. Começava a chamada “Era da violência” e os reinados das guerrilhas, entre elas a mundialmente conhecida FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), o maior grupo guerrilheiro do país e da América Latina.

Em 2016, a possibilidade de paz com as FARC ocorreu com a assinatura de um acordo com o governo, em que, entre outras coisas, foi acertada a entrega total das armas e o julgamento dos delitos do grupo por meio da “Jurisdição Especial de Paz” (JEP). Assim, um conflito que completaria 68 anos em 2016 foi oficialmente finalizado, no entanto, as consequências políticas, sociais e econômicas deste conflito e daqueles que ainda atuam com outras guerrilhas permanecem pulsantes na sociedade colombiana, porque mesmo que esse episódio tenha sinalizado um importante passo para a escrita de narrativas outras, não foi suficiente para cicatrizar as inúmeras histórias de dor que fizeram tantas vítimas e, por que não dizer, ainda o fazem, pois ninguém sai incólume de uma

experiência dessa natureza, uma vez que as cicatrizes se constituem como retratos de memórias de tempos difíceis e, vez ou outra, transformam-se em feridas abertas ou cicatrizes em constante movimento (BARROS, 2008). É diante desse cenário que muitos/as artistas contemporâneos/as colombianos/as vêm reescrevendo narrativas outras, num processo artístico arqueológico de pensar/criar as memórias da violência, no sentido proposto por Didi-Huberman, conforme discutiremos mais adiante. “A arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67).

Interessa-nos pensar de que forma essas obras de arte que ocupam os espaços públicos colombianos se constituem como elementos de identidade daquele país e, por conseguinte, acionam memórias individuais e coletivas, afinal, como argumenta Stuart Hall (1999, p. 71), “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos”. O que representam esses espaços públicos, com suas obras de arte, por exemplo, na história de um país marcado por tantos episódios de violência em virtude do longo período do conflito armado?

A violência como tema da arte contemporânea colombiana, ao longo de sua história, é um exemplo de como as palavras, os discursos, as teorias mais objetivas, às vezes, não conseguem dar conta de falar da dor que a violência deixa, assim, a arte imagética entra em cena e questiona, interpreta, produz memória. Através da arte, em grande medida, tenta-se desvendar a estrutura na qual a violência se enraíza e ganha corpo. Alguns dos/as artistas citados/as expuseram suas obras em espaços convencionais como museus ou galerias, outros usaram formatos como livros para publicar suas fotos e outros, além de espaços convencionais, realizaram trabalhos artísticos em espaços públicos urbanos. Em última análise, eles e elas parecem querer, cada vez menos, os limites entre o trabalho artístico e o público quando se trata de levantar suas vozes em questões como violência e memória, para atingir um público maior, como disse a performer brasileira Berna Reale. A necessidade de tornar visível a realidade que cerca algumas populações parece ir além das fronteiras institucionais e, em tempos de pandemia, como a COVID-19, as formas de criação, exibição e divulgação tem se tornado cada vez mais variadas e menos restritas, o que permite alcançar um número muito maior de pessoas, logo, não há como ignorar essa nova reconfiguração artística que parece ter alterado não só os modos de produção, mas também de divulgação dos saberes artísticos, criando, assim, novas possibilidades de interações das artes com os espaços públicos.

Quando pensamos em interação com os espaços públicos, não há como não lembrar de Georges Didi-Huberman e suas experiências de visita aos museus criados nos antigos espaços onde, outrora, funcionaram campos de concentração. Essas visitas são verdadeiros trabalhos de arqueologia, uma vez que o filósofo e historiador da arte parece ver o que os olhos comuns não veem. Ao longo de sua vasta obra, o pesquisador tenta narrar as memórias do holocausto, faz uso de outras linguagens que vão além das palavras, como é o caso das imagens. Na leitura de Didi-Huberman, as imagens são tão potentes quanto qualquer outra forma de linguagem e, a depender do evento, a imagem, às vezes, consegue ser mais incisiva que as palavras. Que tipo de mensagem podemos encontrar nas imagens e nos objetos que lemos? O que as obras de Didi-Huberman fazem, em certa medida, é tentar revelar o que não foi dito. Aliás, mais do que isso: mostrar a incompletude que, diante de determinados eventos, habita o reino das palavras. Didi-Huberman tornou-se conhecido no meio acadêmico e artístico por pesquisar as narrativas produzidas nos campos de concentração nazistas, dando especial atenção às narrativas imagéticas. Como é o caso das obras *Imagens apesar de tudo* (2003), *A imagem sobrevivente* (2013), *Quando as imagens tomam uma posição* (2016) e *Cascas* (2017).

O que as imagens dizem acerca dos espaços de dor (como os vários campos de concentração) que as palavras não podem ou não conseguem dar conta de dizer? O que há de tão particular nos modos de ver de Didi-Huberman? Por que ele parece ver o que não vemos? Em primeiro lugar, o filósofo faz um árduo trabalho de arqueologia e escavação, seja pela leitura ou pelo deslocamento, uma vez que Didi-Huberman se locomove até os lugares onde funcionaram os campos de concentração e mergulha na geografia e arquitetura dos lugares para identificar detalhes e pistas sobre o que, de fato, poderia ter acontecido, enfim, algo que escapa das grandes narrativas históricas e, de repente, é numa casca de árvore que ele consegue ver o que deixamos escapar. Ao contrário das grandes narrativas, Didi-Huberman também vê potência nos resíduos. Um bom exemplo disso é o relato de uma visita que fez ao museu Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em 2011. Uma história de memória se constrói a partir de seu encontro com pequenas cascas de bétulas. Na obra *Cascas*, estão os fragmentos dessa experiência singular e poética vivida por Didi-Huberman (2017, p. 65-67).

Antes de ir embora, fotografei o chão do crematório V. O cimento continua firme, apenas fissurado, rachado em certos lugares. Musgos ou líquens invadiram o local... os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são casca da história.

[...]

A arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente.

[...]

Daí não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as camadas de tempo que terei de atravessar antes de alcançá-lo. E para que ele venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento – à inquietude – de meu próprio presente.

A arqueologia que Didi-Huberman engendra nos espaços públicos criados para ressignificar as narrativas do holocausto é uma ode à memória daqueles e daquelas que não sobreviveram para contar suas próprias histórias. De certa maneira, é o que também fazem os artistas colombianos Óscar Muñoz e Doris Salcedo com as narrativas de violência experienciadas na Colômbia ao produzirem obras que colocam em questão a polaridade presença/ausência suscitada pelo discurso memorialístico, bem como pela relação com a imagem e o que está ausente. “Não se pode falar do contato entre imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 5). As imagens trazidas pelas obras de Salcedo e Muñoz nos espaços públicos da Colômbia se tornam lugares de memória, porque, a exemplo do que diz Didi-Huberman (2011), o espaço público é definido como um local de visibilidade da palavra e da ação. As vítimas ausentes se tornam presentes, aparecem pela força da ação das obras de memória de Doris Salcedo e Óscar Muñoz expostas nos espaços públicos da Colômbia, conforme veremos a seguir.

### **Os ditos e os não ditos das memórias escavadas por Doris Salcedo**

Doris Salcedo nasceu em Bogotá, no ano de 1958. Há quase três décadas, essa artista plástica colombiana, de renome internacional, vem produzindo obras, cujo epicentro de reflexão é a memória e sua



relação com a violência política. Salcedo explora, de forma visceral, as consequências da violência ocasionadas pelo conflito armado na Colômbia, uma violência que fez (e ainda faz) inúmeras vítimas pelo país. O número ao certo, dificilmente se saberá, uma vez que há muitas dessas pessoas que ainda estão desaparecidas, o que revela outro lado cruel da violência, pois as famílias das vítimas se movem na vã esperança de que elas e eles possam, algum dia, ser encontrados/as, passam anos e anos numa busca constante por notícias de seus entes. Assim, a obra de Salcedo, que tensiona memória individual e memória coletiva, violência física e violência política, tem sido a voz dessas inúmeras vítimas abandonadas pelo poder público. Como argumenta Assmann (2011, p. 264) “[...] o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória”. Se o corpo é memória, como diz Assmann, como falar da memória de corpos desaparecidos? É o que Salcedo tenta, em certa medida, fazer com suas produções artísticas. Salcedo reclama por esses corpos, convoca-os à memória coletiva, tira-os do silêncio a que a história os submeteu.

A obra politizada de Doris Salcedo é vasta, sendo a maioria constituída por instalações ou intervenções no cotidiano das pessoas, porque suas obras são inspiradas nos testemunhos e nas histórias de rostos comuns da Colômbia. *Flor da pele* (2012), um manto feito de pétalas de rosas tratadas e costuradas à mão, por exemplo, teria sido inspirada na história da enfermeira María Cristina Cobo Mahecha que, em 2004, aos 29 anos, desapareceu. Ela foi torturada e assassinada e, mesmo após a confissão de tal atrocidade, seu corpo nunca foi encontrado. Salcedo deu ao corpo de María a sua mortalha em forma de arte. *Fragments* (2018), obra apresentada pelo Museu da Memória como um contra-monumento, foi a primeira obra a ocupar um dos espaços públicos de manutenção da memória, que foi construído na Colômbia, após o acordo de paz assinado com as FARC. As trinta e sete toneladas de armas entregues pela famosa e temida guerrilha foram a inspiração para Salcedo, que aproveitou o material da fundição desse símbolo máximo da violência para tentar escrever outra narrativa. A artista convidou mulheres colombianas que haviam sido vítimas de abuso sexual no conflito armado, a fim de que elas pudessem fazer placas para se juntar à instalação que ocupa um espaço público em Bogotá, espaço esse que foi transformado num centro de arte e memória. Como lembra Santiago Torrado (2019, s./p., tradução nossa) “as 1.300 placas de metal marteladas por mulheres que sofreram abusos sexuais no contexto do conflito armado são agora o piso desse espaço de

arte e memória”<sup>1</sup>. Um espaço que agora é ocupado, em certa medida, por quem viveu, na pele, a violência do tempo de terror imposto pelo conflito armado. Salcedo redimensiona o espaço público cultural, sem dúvida. A obra *6 e 7 de novembro* (Figura 1), de 2002, é constituída por 280 cadeiras que descem lentamente pelas paredes do Palácio da Justiça, em Bogotá, numa alusão às vítimas que estavam no referido prédio quando ele foi ocupado por guerrilheiros do M-19, nos dias 6 e 7 de novembro do ano de 1985. Mais de trezentas pessoas foram feitas reféns, mas a ação de retomada do prédio, por parte do governo, foi desastrosa e é considerada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos como um massacre (CIDH). Sobre 6 e 7 de novembro diz Salcedo (2013, p. 28):

Queria trabalhar em torno do próprio edifício, *in situ*. [...] Sobre os dois muros da fachada, deslizei cadeiras vazias, nos momentos em que, segundo os dados que tinha, as pessoas haviam morrido. Não avisei nem a imprensa, nem as pessoas, as cadeiras simplesmente começaram a cair.

As cadeiras se apresentam de forma simbólica para fazer presentes as ausências de corpos que foram caindo pela guerra, presentes no ambiente político e social do país. Ainda que o/a espectador/a, em um primeiro momento, talvez não faça a relação direta, a obra o/a questiona o/a persegue. Nas palavras de Didi-Huberman (1998, p. 33):

[...] cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que [...] por uma simples associação de ideias ou de um jogo de linguagem-, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.

Talvez seja por isso que Salcedo tenha decidido fazer a obra em espaço aberto e público, pois questiona pedestres e políticos que frequentam o lugar mas, também o país inteiro, de forma pública, para todos/as. As cadeiras questionam, perseguem o olhar, perguntam sobre os corpos ausentes e sobre a violência que pode continuar levando ainda mais vidas inocentes.

---

<sup>1</sup> Las 1.300 placas metálicas intervenidas a martillazos por mujeres que sufrieron abusos sexuales en el marco del conflicto armado ahora son el piso de ese espacio de arte y memoria.

Figura 1 – 6 e 7 de novembro, de Doris Salcedo



Fonte: RELEMBRE..., 2021.

*A túnica do órfão* (2007) é outra obra visceral, em que Salcedo questiona o vazio provocado pela ausência dos/das desaparecidos/as, a partir de objetos simples do cotidiano, como é o caso dessa obra em que há duas mesas unidas e cobertas por um véu branco, que parece costurado por fios de cabelo humano. Doris Salcedo leva sua obra reflexiva e constestativa para fora das fronteiras colombianas. A artista “rachou” o chão do famoso museu londrino – *Tate Modern* – com a instalação *Shibboleth* (2007), uma fenda de 167 metros pelo piso da galeria, na qual questiona as fronteiras que fomentam a segregação racial, da qual ela mesma é vítima, tendo em vista que sua origem colombiana a coloca num espaço de desconfiança em função de sua nacionalidade.

No caso de “*Shibboleth*”, me interessava mudar a perspectiva tradicional, que é a triunfalista europeia. [...] Trato de não trabalhar a experiência pessoal em meus trabalhos. Mas, como cidadã colombiana, eu necessito de visto para ir a 172 países. É um absurdo. (SALCEDO *apud* GIOIA, 2008, s./p.)

Em 2008, o Inhotim dedicou um pavilhão inteiro para que Doris Salcedo inaugurasse uma obra no Brasil. Falamos de *Neither*, obra que Salcedo idealizou após uma visita ao campo de concentração de Auschwitz. Sobre essa obra, diz Salcedo (*apud* GIOIA, 2008, s./p.):

Quando comecei a trabalhar nessa obra, me perguntava como podemos viver com o horror. Como, na década de 30 e 40, conhecíamos a existência dos campos de concentração, mas vivíamos uma vida normal e considerávamos que os campos de concentração não existiam. Nós estamos vivendo uma época igual. Sabemos da sua presença, eles se transformaram, mas não desapareceram. Convivemos com eles. Então, a ideia é pôr em um espaço branco, que é um espaço que remete à nossa intimidade, à nossa casa, que nos protege, justapor a ideia de extrema exterioridade, que é a grade.

*Quebrantos/Quebrados*, de 2019, é mais uma obra de luto e ausência, em que Salcedo questiona a forma como o Governo esquece as vítimas do conflito armado, condenando essas pessoas a uma segunda morte, a morte pelo esquecimento ou, na leitura de Derrida (2001), um mal de arquivo. As vozes que foram silenciadas pela violência do conflito armado precisam ser nomeadas, pois isso garante alguma presença (e certa justiça) daqueles e daquelas que partiram.

*Quebrantos* se dá no contexto histórico da implementação do acordo de paz feito entre a guerrilha das FARC e o governo da Colômbia, em 2016, em que foi acordada a criação da Jurisdição Especial para a Paz ou Justiça Especial para a Paz, uma espécie de comissão da verdade, para garantir justiça às vítimas do conflito armado, dando uma resposta à sociedade acerca das vidas que se foram até 2016. No entanto, os termos do acordo não têm sido implantados com eficiência, uma vez que líderes sociais e comunitários são perseguidos e assassinados por diferentes grupos armados, alguns, se intitulando como dissidentes das FARC. Ao trazer, literalmente, os nomes dessas vítimas para as ruas da cidade de Bogotá, como faz em *Quebrantos* (Figura 2), Salcedo procura rememoralá-las e, de certa forma, torná-las presentes. Uma espécie de presença da ausência. Como diz Didi-Huberman (1998, p. 96), “a ausência dá conteúdo ao objeto ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito.”

Com *Quebrantos*, Salcedo engendra uma verdadeira apropriação do espaço público a partir de sua arte, uma vez que convoca um grande número de voluntários para auxiliá-la a escrever, na praça Bolívar, em pedaços de vidros quebrados, os nomes de, pelos menos 165 vítimas da violência, na Colômbia. A obra é uma homenagem aos mais de quatrocentos líderes sociais, ativistas, defensores dos direitos humanos

que foram assassinados, após a assinatura do acordo de paz com as FARC e a criação do JEP (Justiça Especial para a Paz). Sobre *Quebrantos*, argumenta Salcedo (*apud* TORRADO, 2019, s./p., tradução nossa).

O vidro, como a vida, é frágil e, uma vez quebrado, não pode ser restaurado. [...] Essas pessoas já foram assassinadas, se a gente esquece a gente assassina duas vezes. Esse tipo de ato visa manter essas pessoas vivas por meio da invocação contínua de seus nomes. [...] Ao quebrar o vidro estamos quebrando o silêncio, se conseguirmos quebrar o silêncio em torno dessas mortes dolorosas a gente vai fazer parar de repente.<sup>2</sup>

A artista também leva sua obra para fora dos espaços institucionais como os museus e galerias e, com isso, alcança um público mais amplo, para, com ela, reclamar a memória das vítimas, criando, desse modo, um cenário para a produção de memórias coletivas. *Quebrantos* ganha vida no espaço público da praça, mas não é uma praça qualquer. É a praça Bolívar, em Bogotá, onde estão localizados, entre outros, o Congresso da República e o Palácio de Justiça, ou seja, o “coração político” do país, enviando, desse modo, uma mensagem clara e direta ao governo colombiano, afinal, como diz Didi-Huberman (2011, p. 53) “a política nasce no espaço-que-está-entre os homens, logo em algo fundamentalmente exterior ao homem.” Sobre a escolha do espaço, observa Salcedo (*apud* TORRADO, 2019, s./p., tradução nossa) “o que eu quero é deixar que os ausentes se manifestem aí, nesse centro de poder, que é exclusivo dos vivos.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> El vidrio al igual que la vida es frágil, y una vez se rompe no se puede restaurar. [...] Estas personas ya fueron asesinadas, si las olvidamos las asesinamos dos veces. Este tipo de acto pretende que estas personas se mantengan vivas a través de la invocación continua de sus nombres. [...] Al romper vidrio estamos rompiendo el silencio, si logramos romper el silencio alrededor de estas muertes desgarradoras de pronto lograremos que paren.

<sup>3</sup> “Lo que yo quiero es permitir que los ausentes se manifiesten ahí, en ese centro de poder que es exclusivo para los vivos”.

Figura 2 – Quebramos, de Doris Salcedo



Fonte: Diana Rey Melo, 2021.

Em 2019, Doris Salcedo foi a primeira ganhadora de um importante prêmio internacional – *Nomura Art Award* – uma premiação japonesa criada, em 2019, para contemplar um/uma artista que tenha produzido um conjunto de obras artísticas com acentuado valor cultural. O prêmio no valor de 1 milhão de dólares tem apenas uma restrição: o dinheiro deve ser gasto na produção de novas obras artísticas, o que para Salcedo, não é problema, pois como ela mesma afirma, suas produções artísticas, em sua maioria, não são comerciais, logo, ela tem liberdade para produzir obras que se encontram fora do mercado de arte tradicional. E para um/uma artista engajado/engajada em causas sociais e políticas, como é o caso de Doris Salcedo, a liberdade para criar é um bem verdadeiramente precioso. Assim, diz Salcedo (DORIS..., 2019, s./p.):

Cerca de metade do trabalho da minha vida não foi comercial. São peças efêmeras, políticas, site-specifics, time-based. Prêmios como esse me dão a liberdade de fazer um trabalho como esses, que são únicos e muito importantes para mim.

Com esse interesse na criação de obras sociais e políticas, Salcedo questiona com a própria materialidade das obras e os espaços onde são expostas e/ou criadas, a noção de memória, corpo e tempo, convertendo-se em imagens que questionam a violência nas suas diversas

expressões. Fazendo um chamado ao ato do não esquecimento e com este a possibilidade de criar outras narrativas no presente, a fim de garantir a existência de um futuro, afinal “o arquivista produz o arquivo e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88). Salcedo é a artista-arquivista que garante o não apagamento das memórias de tantas vítimas que um dia se foram...

### **Óscar Muñoz: uma poética da memória líquida**

Óscar Muñoz nasceu em Popayán, no ano de 1951. Formou-se em artes plásticas na cidade de Cali, onde cresceu. Muito da experiência de Muñoz pelos espaços da cidade de Cali se faz presente em suas produções, conforme se pode ver em obras como *Ambulatório* (1994) e *Projeto para um Memorial* (2004-2005), apesar de ele argumentar, e com razão, que uma obra de arte não se sustenta apenas na matéria do vivido.

Inegavelmente o facto de ter vivido e crescido em Cali, na Colômbia, um país com numerosos, complexos e difíceis conflitos, contribuiu para uma certa perspectiva, uma motivação, talvez, uma necessidade de explorar isto até certo ponto no meu trabalho. Porém, sempre considereei que uma obra de arte requer desenvolvimento e não pode ser sustentada apenas por isto. O desenvolvimento desta realidade, destas experiências, elevando-as a um nível poético, a um nível universal e a um nível que se relaciona com a linguagem artística, é mais ou menos o que venho a explorar no meu trabalho. (MUÑOZ *apud* ROCHA, 2017, p. 25)

Sua produção artística, em boa parte, foto-instalação, mudou a relação do/a espectador/a com a fotografia e, em 2018, ganhou um dos mais importantes prêmios da área, mesmo não se considerando fotógrafo, o Hasselblad, que, desde 1979, elege os mais significativos nomes da fotografia mundial. Em sua primeira exposição, realizada na Casa Cultural *Ciudad Solar*, em Cali, apresentou ao público desenhos de corpos amorfos sobre madeira – *Dibujos morbosos* (1971) – já dando uma ideia dos caminhos por onde percorreria com sua obra. Uma característica acentuada na produção artística de Muñoz é a exploração de outros tipos de materiais não convencionais ou que obedecem a uma estrita ordem de técnicas clássicas. Entre os materiais incomuns usados por Muñoz para compor suas produções artísticas, há borras de café, cubos de açúcar e água. Muñoz, a exemplo de Salcedo, teve sua obra reconhecida internacionalmente. Há mais de trinta anos produzindo, Muñoz, conhecido como “o fotógrafo da morte”, tem trazido para suas

obras as inquietações relacionadas ao conflito armado na Colômbia, por meio da fugacidade da memória de rostos desenhados que se apagam “num piscar de olhos”, os tantos rostos desaparecidos e consumidos pela violência, de alguma forma, ganham vida na poética efêmera de Muñoz.

Óscar Muñoz cresceu em uma cidade que, entre as décadas de 70 e 90 do século passado ficou conhecida pela intensa disputa de território entre os cartéis de drogas, logo, também conhecida por grandes episódios de violência. Muñoz se apropriou de um desses episódios e se inspirou para compor a obra *Ambulatório* (1994). Levou para um espaço público um pouco do que as ruas de Cali enquanto espaço público escreveram em seu corpo. O lamentável episódio foi um bombardeio em Cali e, após a explosão da bomba, o artista caminhou pelas ruas da cidade, sentindo sob seus pés os estilhaços dos vidros. Assim nasceu *Ambulatório* (1994), obra que consiste em uma fotografia área da cidade de Cali, impressa numa folha de vidro especial. À medida que os/as visitantes caminham sobre a fotografia da cidade, ouvem o som de vidros estilhaçados. Como observa Sara Mejía (2020, s./p., tradução nossa) “os espectadores caminham sobre as fotos e ao fazê-lo se partem e se criam treliças que dialogam com o tecido da cidade”<sup>4</sup>.

A poética de Muñoz, no sentido de evocar a memória e de evitar o mal de arquivo, de que fala Derrida (2001), é grandiosa e potente, sobretudo, nos espaços públicos como é o caso da vídeo-instalação *Projeto para um Memorial* (2005). O artista se apropria da rua como espaço público e nos apresenta vídeos com desenhos de rostos de pessoas que foram feitos sobre pedras das ruas da cidade de Cali, lugar onde cresceu e vive ainda hoje. Os retratos são apagados antes mesmo de serem concluídos, reforçando a liquidez da vida e a dubiedade da memória que caminha *pari passu* com o esquecimento. Os rostos fenecem com a água, rostos de desaparecidos que foram vítimas da violência da guerra civil na Colômbia ou de outras tantas violências urbanas.

composta por cinco ecrãs mostrando uma mão que desenha um rosto atrás de outro, com um pincel molhado em água, sobre uma superfície de pedra cinzenta e quente, das ruas de Cali. Terminado o desenho, a água começa a evaporar e o rosto desaparece gradualmente, até nada restar. Começa em seguida o desenho de uma nova face, igualmente destinada a desaparecer. São, uma vez mais, rostos de pessoas desaparecidas nos conflitos armados na Colômbia; poderiam ser os desaparecidos ou os

<sup>4</sup> “Los espectadores caminan sobre las fotografías y al hacerlo el vidrio se quiebra y se crean entramados que dialogan con los entramados de la ciudad”.



mortos de qualquer guerra em qualquer lugar. São retratos frontais, como em documentos de identificação, como se essa fosse a derradeira forma de reconhecimento possível perante os sistemas governamentais, que se revelam incapazes de minimizar as mortes em conflitos sociais, e de lembrar as memórias dos participantes da nossa história. (ROCHA, 2017, p. 25)

No mito grego largamente conhecido, Narciso, ao contemplar sua própria imagem, é levado pela água. Muñoz, em diversas ocasiões, engendra sua própria interpretação do mito, fazendo um autorretrato com pó de carvão sobre a água, que se dilui até que a imagem desapareça com a evaporação ou fluxo da água. Os desenhos e imagens produzidos por Muñoz são efêmeros, passageiros e, o uso da água como elemento de composição de algumas obras, corrobora essa efemeridade. A obra *Narciso* confronta o/a observador/a diante da instantaneidade e transitoriedade da imagem que se desmancha com a água. O/a espectador/a pode questionar não só a imagem que é apresentada a ele, a ela, como pode também questionar a sua própria imagem, como se a obra fosse seu próprio reflexo. Essa imagem que desaparece na água nos leva a pensar nos rostos das vítimas de mortes violentas ou do/as desaparecidos/as na Colômbia, pois não é apenas a oportunidade de ver os rostos daquele/a outro/a ausente, mas de se colocar em seu lugar, uma vez que o/a observador/a poderia ser aquele/a quem observa. Como bem destaca o artista visual português, Rogério Paul Baptista da Silva (2016, p. 153), *Narciso* reflete:

Este processo de instabilidade e de carácter efêmero dado através da metamorfose da matéria líquida, coloca-nos diante da questão da imaterialidade da memória, não só como forma estabilizadora que poderá estar fixa mentalmente em determinadas circunstância, como refere Bergson, quando são “aprisionadas” pela repetição tornam-se mais importantes e lembramo-nos delas (Bergson, 1999), mas também destruidora da representação de si própria, facto assente através do desaparecimento da água no lavatório, levando atrás de si um rosto desintegrado, qual forma abstracta.

*Linhas do destino* (2006) é outra obra na qual Muñoz faz uso da água como matéria-prima de sua produção artística e que podemos dizer ser a obra em que a noção de efemeridade se encontra mais pulsante. Na palma da mão do próprio artista, há uma pequena poça de água onde aparece o reflexo do seu rosto que, em segundos, se vai com a água que escorre por entre os dedos, ficando apenas o registro do fugidio momento na foto-instalação. Já na obra *Aliento/Respiração* (Figura 3), produzida

entre os anos de 1995 e 2002, o espelho não é de água, mas a ideia de transitoriedade se mantém.

Figura 3 – *Aliento* (1995), de Óscar Muñoz



Fonte: MACLENNAN, 2018.

*Aliento* é uma obra que, por excelência, desconcerta completamente o/a espectador/a que deseja encontrar sua imagem. Em geral, quando olhamos para um espelho, esperamos ver nele nossa face e é esse o convite que *Aliento* nos faz, pelo menos, de início. A obra é constituída por sete espelhos circulares, com aproximadamente 20 cm de diâmetro cada um. Esses sete círculos podem refletir a imagem do/a espectador/a, no entanto, quando as pessoas se aproximam e sopram a respiração diante dos círculos espelhados, esse gesto faz com que surja, no círculo, a fotografia de um/uma desaparecido/a vítima da violência na Colômbia. As fotos, retiradas de obituários de jornais colombianos, por alguns instantes, assumem o protagonismo da história. É uma experiência singular. Por alguns momentos, o/a espectador/a, com sua respiração, dá vida novamente às vítimas desaparecidas na fumaça do esquecimento. A respiração é um indício de vida, logo, é ela que dá vida às fotografias extraídas dos obituários. Há o encontro entre uma imagem do passado, já desaparecida, com corpos do presente. A triangulação na enunciação

como acontecimento entre eu, tu e o agora (tempo / espaço) a que se refere Leonor Arfuch (2018, p. 59-60, tradução nossa).

Nesta definição de “subjetividade na linguagem” (que é verdadeiramente uma intersubjetividade), a instância da enunciação é também o momento em que a multiplicidade do sujeito se articula fugazmente em uma unidade imaginária cujo suporte não é o abismo da interioridade, mas sim uma marca gramatical: “É o Ego quem diz ego,” nos lembra Benveniste, e nesse ato ele dá testemunho de sua identidade.<sup>5</sup>

A instantaneidade do aparecimento da imagem alheia só é possível pelo sopro de um corpo presente que lhe dá presença na sua própria temporalidade. Os rostos que aparecem reclamam um espaço, pois só são possíveis quando outras pessoas os trazem de volta com seus sopros de vida. Muñoz engendra, sem dúvida, um potente jogo de reflexões e evocações com os rostos dessas pessoas desaparecidas por circunstâncias diversas e, com isso, confere à obra um caráter mais político e verdadeiramente significativo no espaço público onde ela só existe na interação com o/a espectador/a. A identidade dos/das outros/as pode ser a identidade do/a próprio/a observador/a. No entanto, essa experiência especular é assinalada também pelo signo da impossibilidade, pois como bem observa Susana Rocha (2017, p. 25)

O artista [Óscar Muñoz] cria deste modo uma relação de dependência entre a vontade de lembrar os mortos, na acção de expirar e necessidade de continuar a viver, na acção de inspirar – sendo que no espelho, retratado e observador nunca podem existir em simultâneo.

Assim, na poética de Óscar Muñoz, suas imagens fluidas, às vezes, com ares fantasmagóricos, como é o caso da instalação *Cortinas de banho* (1985-1986) problematizam o esquecimento pela via de uma memória líquida e, ao trazer rostos entre sopros de respiração e água,

---

<sup>5</sup> En esa definición de la “subjetividad en el lenguaje” –que es en verdad una intersubjetividad–, la instancia de la enunciación es también el momento en el cual la multiplicidad del sujeto se articula fugazmente en una unidad imaginaria cuyo soporte no es el abismo de la interioridad sino una marca gramatical: “Es Ego quien dice ego” nos recuerda Benveniste, y en ese acto da testimonio de su identidad.

ainda que por momentos fugazes, o artista dá vida a esses rostos vitimados duplamente: pela violência e pelo esquecimento.

### **Ainda mais algumas palavras...**

As manifestações artísticas, em geral, são engendradas com o intuito de afetar nossas sensibilidades. As obras de Doris Salcedo e de Óscar Muñoz nos afetam porque suas produções testemunham vidas, testemunham mortes, tornando-se, desse modo, mais próximas de quem tem contato com elas. São obras que falam de corpos ausentes em espaços públicos onde há corpos presentes, na esperança de fazer com que essas ausências, por meio desses espaços de exposição, tornem-se um pouco menores, mais suportáveis...

De acordo com Le Goff (1990, p. 411) “devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” As reflexões de Le Goff são valiosas, porque sinalizam para o perigo possível quando se trabalha com produções artístico-culturais ligadas a eventos traumáticos: prender-se ao passado. É evidente que os espectros dos tempos mais sombrios ligados aos movimentos de guerrilha na Colômbia estão entranhados na pele e no corpo de quem viveu direta ou indiretamente a violência, no entanto, esses espectros não podem e não devem paralisar o presente, mas servirem de força motriz para a construção de narrativas outras. Nesse sentido, as produções artísticas de Doris Salcedo e Óscar Muñoz têm cumprido um importante papel, uma vez que buscam trazer vozes outrora silenciadas, como os mais de cem nomes de desaparecidos políticos escritos na praça Bolívar, em *Quebrantos*, ou as fotos de obituários que surgem nos instantes de respiração na obra *Aliento*.

Salcedo interfere mais diretamente no tecido urbano das cidades, com suas performances em espaços públicos estrategicamente localizados, como a praça Bolívar e prédios do governo, conforme vimos as obras *Quebrantos* e *6 e 7 de Novembro*; Muñoz, de dentro dos espaços museológicos também busca dar vida a corpos ausentes vitimados pela violência, como vislumbramos em *Aliento*. Desse modo, Óscar Muñoz e Doris Salcedo, ainda que se utilizem de espaços diferenciados para expor ao público suas produções, guiam-se pelos mesmos princípios de comprometimento com questões sociais, humanitárias e fazem com que suas produções artísticas sejam, antes de tudo, políticas quando

decidem representar ausências de corpos e de vozes que foram vítimas (e continuam sendo) de violência. São obras que questionam os espaços e lugares que ocupam a memória do país e de cada espectador/a, podendo sempre dialogar com outras obras mais contemporâneas e com a realidade histórica e social do país. Salcedo e Muñoz, procuraram o melhor espaço, lugar e possibilidades dos materiais com os quais o/a espectador/a possa fazer o trabalho de arqueologia que propõe Huberman, mergulhando e procurando os possíveis sentidos das imagens e objetos artísticos com a sua própria presença no mundo, uma presença que olha para o passado, mas “não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88). No caso específico de Muñoz essa abertura para o futuro se encontra materializada desde 2006, época em que fundou, em Cali, o centro cultural *Lugar a dudas*, um espaço múltiplo, que acolhe projetos de artistas de Cali, bem como de outras cidades da Colômbia. Além de ser um espaço para exposições, performances, teatro, músicas, *Lugar a dudas* ainda se oferece como um espaço para discussões sobre arte, política, diversidade, enfim, um espaço onde se buscam possibilidades de reescritas de narrativas outras...

## Referências

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, 2018.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BARROS, José Eduardo. Paul Celan: a poética do *cicatricement*. *Revista Confraria*, [S. l.], n. 20, maio/jun. 2008. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero20/ensaio03.htm>. Acesso em: 06 set. 2021. ISSN: 1808-6276.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: DIDI-HUBERMAN, G.; RANCIERE, J.; MONDZAIN, M.

J.; STIEGER, B. *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p. 41-70.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 5 jun. 2021.

DORIS Salcedo é a primeira vencedora do Nomura Art Award, com prêmio de US\$ 1 milhão. *Touch of Class*, [S. l.], 31 out. 2019. Artistas. Disponível em: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2019/10/31/doris-salcedo-e-a-primeira-vencedora-do-nomura-art-award-com-premio-us-1-milhao/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

GIOIA, Mario. “Convivemos bem com o horror”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2008. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200814.htm>. Acesso em: 01 jun. 2021.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LOSSAU, Júlia. Arte no espaço público: sobre as relações entre as perspectivas artísticas e as expectativas das políticas de desenvolvimento urbano. *GeoTextos: Revista da Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, v. 5, n. 1, jul. 2009, p. 37-57. DOI: <https://doi.org/10.9771/1984-5537geo.v5i1.3568>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/3568>. Acesso em: 20 maio 2021.

MACLENNAN, Gloria Crespo. Óscar Muñoz: “Toca vivir seleccionando imágenes”. *El país*, [S. l.], 20 abr. 2018. Babelia. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422\\_803600.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422_803600.html). Acesso em: 02 nov. 2021.

MEJÍA, Sara. Óscar Muñoz y la fragilidad del recuerdo. *El pulpo*, [S. l.], 18 ago. 2020. Editorial. Disponível em: <https://elpulpofoto.com.br/es/oscar-munoz-conservador-la-fragilidad-del-recuerdo/>. Acesso em: 06 set 2021.

MELO, Diana Rey. “*Quebrantos*”: la expresión artística em contra del asesinato de líderes sociales. *Semana*, [S.l. 202-?]. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://www.semana.com/galerias/galeria/quebrantos-la-obra-de-doris-salcedo-en-contra-del-asesinato-de-lideres-sociales/619195/>. Acesso em: 02 nov. 2021. RELEMBRE 6 mulheres da arte contemporânea, de Anna Bella Geiger a Doris Salcedo. *Crio Art*, [S. l.], 08 mar. 2021. Disponível em: <https://www.crio.art/relembre-6-mulheres-da-arte-contemporanea-de-anna-bella-geiger-a-doris-salcedo/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

ROCHA, Susana. Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos quotidianos na América Latina: Berna Reale, Teresa Margolles e Oscar Muñoz. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [S. l.], v. 6, n. 2, 2017, p. 19-30. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1262>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1262>. Acesso em: 21 maio 2021.

ROSSI, Marina. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “não sou de museu, gosto da rua”. *El país*, São Paulo, 14 jul. 2017. Performance. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146\\_171656.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html). Acesso em: 21 maio 2021.

SALCEDO, Doris. *Plegaria Muda*. São Paulo: Pinacoteca, 2013. Folder da exposição.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, v. 14, n. 19, p. 115-133, 2005. ISSN: 0104-3927.

SILVA, Rogério Paulo Baptista Pinho da. A memória fugitiva na obra de Oscar Muñoz. *Revista Croma*, Lisboa, v. 4, n. 8, p. 146-155. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35766/2/ULFBA\\_C\\_v4\\_iss8\\_p146-155.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35766/2/ULFBA_C_v4_iss8_p146-155.pdf). Acesso em: 01 jun. 2021.

TORRADO, Santiago. ‘Quebrantos, el luto colectivo de Colombia por sus líderes asesinados. *El país*, Bogotá, 11 jun. 2019. Internacional. Disponível em: [https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000\\_126427.html](https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html). Acesso em: 01 jun. 2021.

Recebido em: 9 de junho de 2021.

Aprovado em: 27 de agosto de 2021.