

Esculpir o invisível: poéticas da ausência em artistas latino-americanos contemporâneos

Sculpting the Invisible: Poetics of Absence in Contemporary Latin American Artists

Esculpir lo invisible: poéticas de la ausencia en artistas latinoamericanos contemporâneos

Ramsés Albertoni Barbosa

Universidade Federal Fluminense

E-mail: ramalbertoni@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5852-9105>

RESUMO

Este artigo explora como os artistas latino-americanos contemporâneos Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar e Alice Miceli utilizam poéticas da ausência, como silêncio, opacidade e fragmentação, para representar experiências-limite e resistir simbolicamente à violência histórica. Examina-se de que maneira essas práticas artísticas subvertem os regimes hegemônicos de visibilidade e representação, propondo modos alternativos de inscrição da memória. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e crítica, com análise formal e conceitual das obras em diálogo com teorias da arte e da memória. Os resultados indicam que essas práticas funcionam como contra-arquivos, desafiando narrativas hegemônicas. Conclui-se que tais poéticas reconfiguram modos de lembrar, apesar de limitações como o risco de estetização e a recepção institucional.

Palavras-chave: *colapso das representações; experiências-limite; poéticas da ausência; violência; trauma.*

ABSTRACT

This paper explores how contemporary Latin American artists Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar, and Alice Miceli use poetics of absence, such as silence, opacity, and fragmentation, to represent limit-experiences and symbolically resist historical violence.

Barbosa, Ramsés Albertoni. Esculpir o invisível: poéticas da ausência em artistas latino-americanos contemporâneos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59348> >

It examines how these artistic practices subvert hegemonic regimes of visibility and representation, proposing alternative modes of memory inscription. The research adopts a qualitative and critical approach, with formal and conceptual analysis of the artworks in dialogue with theories of art and memory. The results indicate that these practices function as counter-archives, challenging dominant narratives. It concludes that such poetics reconfigure ways of remembering, despite limitations such as the risk of aestheticization and institutional reception.

Keywords: *collapse of representations; limit experiences; poetics of absence; violence; trauma.*

RESUMEN

Este artículo explora cómo los artistas latinoamericanos contemporáneos Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar y Alice Miceli emplean poéticas de la ausencia, como el silencio, la opacidad y la fragmentación, para representar experiencias límite y resistir simbólicamente a la violencia histórica. Se examina cómo estas prácticas artísticas subvierten los regímenes hegemónicos de visibilidad y representación, proponiendo modos alternativos de inscripción de la memoria. La investigación adopta un enfoque cualitativo y crítico, con análisis formal y conceptual de las obras en diálogo con teorías del arte y de la memoria. Los resultados indican que estas prácticas funcionan como contra-archivos, desafiando narrativas hegemónicas. Se concluye que dichas poéticas reconfiguran las formas de recordar, a pesar de limitaciones como el riesgo de estetización y la recepción institucional.

Palabras clave: *colapso de representaciones; experiencias límite; poéticas de la ausencia; violencia; trauma.*

Desafios da representação diante da violência histórica

A questão que orienta este artigo diz respeito aos limites da representação estética diante de experiências de violência extrema e à eficácia da arte contemporânea para articular formas críticas de memória frente ao apagamento e ao silenciamento. As estratégias estéticas da ausência, mobilizadas por artistas latino-americanos contemporâneos como Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar e Alice Miceli, constituem formas de resistência simbólica e crítica política, ao subverterem os regimes hegemônicos de visibilidade e representação. Ao recusarem a figuração direta de traumas históricos e “experiências-limite”, essas poéticas instauram novas linguagens capazes de reinscrever a memória coletiva por meio do silêncio, da opacidade, da fragmentação e do vazio.

A recusa da representação direta da violência e do trauma é uma estratégia estética e ética usada por muitos artistas contemporâneos, especialmente aqueles que lidam com eventos extremos, históricos ou coletivamente traumáticos, para evitar a reprodução do choque, da dor e da violência de forma literal, espetacular ou sensacionalista. Em vez de mostrar a violência “como ela foi” (com imagens explícitas, feridas, cadáveres ou sofrimento), esses artistas preferem sugeri-la indiretamente. Longe de se tratar de eventos genéricos, essas experiências envolvem configurações históricas e políticas específicas, como ditaduras, genocídios, catástrofes tecnopolíticas e conflitos armados.

Este artigo parte do pressuposto de que essas estratégias estéticas não são meramente formais, mas profundamente implicadas em disputas históricas e políticas sobre a memória. Os dispositivos artísticos latino-americanos muitas vezes assumem o lugar de “contra-arquivos” e “contra-memórias”, operando em tensão com os discursos institucionais e os apagamentos promovidos por diferentes formas de poder. Nesse sentido, o conceito “colapso das representações” é aqui proposto

a partir dos contextos do Sul global, nos quais a violência não é exceção, mas estrutura persistente. Como pontuam Mamdani (2001) e Sarlo (2012), é preciso pensar essas formas de trauma como históricas, situadas e politicamente determinadas.

Dessa maneira, o texto tem três objetivos principais: analisar as estratégias estéticas e materiais desenvolvidas por esses quatro artistas para tratar experiências de violência e trauma; examinar como tais práticas reconfiguram os modos de inscrição da memória coletiva diante de contextos específicos de apagamento, censura e silenciamento; refletir sobre a eficácia política dessas poéticas como formas de resistência simbólica frente a regimes de verdade e visualidade hegemônicos.

A metodologia adotada articula três eixos: análise formal e conceitual, contextualização histórico-política crítica e diálogo teórico interdisciplinar. Essa abordagem visa compreender como essas obras, enraizadas em realidades específicas da América Latina, da África e do Leste Europeu, expandem os limites da arte contemporânea como linguagem crítica e espaço de memória.

Cartografias críticas da arte

Nas últimas décadas, o campo da arte contemporânea tem sido atravessado por intensos debates em torno das possibilidades e dos limites da representação de experiências traumáticas, especialmente aquelas marcadas pela violência histórica, repressão política e catástrofes sociais. Do final do século XX em diante, com a consolidação de discursos sobre memória, trauma e testemunho, observa-se uma ampliação das discussões sobre o que se convencionou chamar de “irrepresentável”, eventos que desafiam os modos tradicionais de inscrição simbólica, como o Holocausto, os genocídios, as ditaduras, os desastres nucleares e os conflitos armados.

Didi-Huberman (2012), Agamben (2008) e Rancière (2000) contribuíram significativamente para a teorização do problema da representação em contextos de trauma. Didi-Huberman, por exemplo, defende a potência crítica da imagem fragmentária como vestígio e não como evidência. Já Agamben propõe que o verdadeiro testemunho do trauma é aquele que revela sua própria impos-

sibilidade, e Rancière aponta que o irrepresentável está menos fora da arte e mais na perturbação dos regimes do sensível. Essas abordagens colocam em xeque a transparência e a linearidade narrativa.

No contexto latino-americano, entretanto, Richard (2007), Longoni (2010), Giunta (2020), Escobar (2021) e Martín-Barbero (2009) criticam a excessiva dependência de paradigmas eurocêtricos e sugerem uma reorientação epistemológica voltada para as especificidades locais. Tais autores sublinham que a violência no Sul global muitas vezes não é um evento excepcional, mas uma condição estrutural e contínua, e que a memória nesses contextos é sempre atravessada por disputas simbólicas, censuras e apagamentos.

Nesse cenário, o conceito de colapso das representações é uma ferramenta crítica que não indica o fim da arte ou da linguagem, mas sim seu esgotamento diante de eventos que excedem sua capacidade de mediação. Esse colapso torna-se produtivo quando impulsiona os artistas a elaborarem novas formas de inscrição estética da memória e do trauma, não como reconstituições literais, mas como gestos poéticos e políticos que tensionam os limites do visível e do dizível.

As práticas dos artistas analisados neste artigo exemplificam esse movimento ao recusarem a espetacularização da dor e ao adotarem estratégias de fragmentação, opacidade, silêncio e ausência como formas críticas de testemunho. Seus trabalhos não pretendem representar diretamente a violência, e sim provocar o espectador por meio de lacunas, ruídos e ausências, propondo uma relação ética e sensível com o passado traumático. Essas obras funcionam como contra-arquivos e contra-memórias que desafiam as narrativas oficiais e os regimes hegemônicos de visibilidade.

O estudo se insere, portanto, no campo ampliado de discussões sobre arte, trauma e memória, com ênfase na produção latino-americana e na potência política das “poéticas da ausência”. Ao articular autores do Norte e do Sul global, a pesquisa busca compreender as estratégias estéticas utilizadas por esses artistas e contribuir para uma reflexão decolonizante sobre os modos de narrar e elaborar o irrepresentável na arte contemporânea.

Conceitos operatórios

Em tempos de “pós-verdade” (McIntyre, 2018 p. 14) e de revisionismos históricos, torna-se cada vez mais urgente pensar como a arte pode resistir à normalização da barbárie, não apenas revelando fatos ocultos, mas desestabilizando os dispositivos que regem o que pode ou não ser visto, sentido e lembrado. O termo pós-verdade descreve um regime discursivo em que a manipulação emocional e ideológica se sobrepõe à facticidade, resultando em disputas radicais de narrativas. A pós-verdade não é o colapso da verdade, mas sua instrumentalização.

As obras aqui discutidas confrontam esse cenário ao questionar os dispositivos que produzem a verdade histórica, abrindo espaços para formas de saber minoritárias e afetivas, em vez de os substituir por novas verdades absolutas. Assim, atuam contra os regimes de verdade (Foucault, 1969) que normalizam o apagamento histórico. Neste sentido, as poéticas da ausência não constituem uma fuga da realidade, mas um modo radical de enfrentá-la por meio da recusa à transparência, da convocação do silêncio e da produção de zonas de indeterminação que desafiam o espectador a participar ativamente do trabalho da memória.

A arte contemporânea tem enfrentado o desafio de criar linguagens capazes de abordar experiências de violência política e social que marcaram profundamente o século XX e início do século XXI. Diante de acontecimentos históricos traumáticos, diversos artistas têm desenvolvido estratégias estéticas que questionam os limites da representação convencional, explorando o que conceituamos como o colapso das representações frente a experiências-limite.

O conceito de colapso das representações se refere a uma crise dos sistemas convencionais de significação perante acontecimentos que excedem as possibilidades de sua tradução em imagens, narrativas ou discursos. Esta noção, que se inspira em debates sobre a irrepresentabilidade do Holocausto (Adorno, 1955; Didi-Huberman, 2012; Agamben, 2008), aponta para momentos em que os regimes estabelecidos de visibilidade e dizibilidade se mostram insuficientes ou inadequados para dar conta de experiências extremas.

Contudo, ao mobilizar tais conceitos a partir de referenciais teóricos majoritariamente europeus, é necessário problematizar sua universalidade e refletir sobre sua aplicabilidade em contextos como o latino-americano, o genocídio de Ruanda ou o desastre tecnopolítico de Chernobyl. Ainda que conceitos como colapso das representações e irrepresentabilidade encontrem respaldo em debates sobre o pós-Holocausto, é necessário reconhecer que as formas de violência e apagamento operam de maneira diversa em contextos históricos, políticos e culturais distintos. Como enfatiza Richard (2007), pensar a arte latino-americana exclusivamente do ponto de vista de referenciais teóricos eurocêntricos pode invisibilizar as especificidades dos regimes de verdade, dos dispositivos de censura e das disputas por memória nas ditaduras do Cone Sul.

A partir dessa crítica, Longoni (2010) e Escobar (2021) propõem abordagens que reconhecem a agência estética como campo de conflito simbólico, enraizado em histórias coloniais, processos de resistência popular e políticas locais da memória. Esses autores destacam que o trauma na América Latina não emerge apenas de eventos excepcionais, mas de formas contínuas de violência institucionalizada, muitas vezes silenciadas pela própria lógica da transição democrática.

Nesse sentido, as obras aqui analisadas problematizam a irrepresentabilidade da violência e inscrevem-se em estratégias de produção de memória contra-hegemônicas, muitas vezes ligadas à luta pelos direitos humanos, ao feminismo e à crítica decolonial. Como sugere Sarlo (2012), o testemunho artístico latino-americano carrega uma tensão entre o sensível e o político, entre a imagem que convoca o afeto e a que constrange o olhar histórico.

Assim, se o paradigma europeu do colapso da representação enfatiza a ruptura epistêmica provocada por traumas como o Holocausto, a proposta aqui é deslocar essa discussão para incluir as especificidades do Sul global, em que a memória opera não como ausência absoluta, mas como campo em disputa contínua. Essa ampliação teórica permite tensionar as categorias trabalhadas neste artigo e pensar em uma ética da “memória situada”, como sugerem Martín-Barbero (2009) e Mbembe (2011), em diálogo com epistemologias do Sul e críticas à colonialidade do ver.

O conceito de irrepresentável tem sido central nas discussões estéticas contemporâneas, particularmente após as catástrofes históricas do século XX e início do século XXI, como o genocídio do povo palestino perpetrado por Israel. A ideia de irrepresentabilidade, frequentemente evocada no

campo da estética da violência, não se refere a uma impossibilidade total, mas a uma crise na relação entre imagem, linguagem e experiência. Didi-Huberman (2012, p. 216) recusa a noção de que o trauma deva ser silenciado ou preservado em silêncio absoluto. Para o autor, trata-se de buscar formas para o informe, imagens para o apagamento, linguagem para o que se cala. Já em Agamben (2008, p. 48), a referência ao irrepresentável, especialmente no contexto dos campos de concentração do regime nazista, propõe que o testemunho radical é aquele que “testemunha por sua impossibilidade”. Dessa maneira, as obras e os artistas aqui examinados dialogam com esse horizonte, mas não o reproduzem acriticamente, transformando o silêncio em gesto ativo e tensionando os limites da linguagem e da visibilidade.

O problema não é a impossibilidade absoluta de representação, mas o reconhecimento dos limites e insuficiências dos modos convencionais de representação diante de experiências-limite. A imagem, nesse contexto, deixa de ser evidência e passa a operar como ruína, vestígio ou indício. Uma imagem que sabe de sua precariedade e que aposta justamente nessa fragilidade como forma crítica.

Nancy (2004) coloca que o sentido não é algo dado ou comunicável em plenitude, mas aquilo que se “expõe” na ausência de fechamento, na abertura ao fora de sentido. Nesse viés, a arte que se confronta com a violência opera por uma lógica de exposição, não de esclarecimento ou revelação total, mas de fratura. Ela mostra o que falta, o que escapa, o que excede a linguagem. A recusa à literalidade torna-se, assim, uma ética da representação.

Essa ideia encontra eco em Agamben (2008), ao discutir o testemunho dos sobreviventes dos campos de extermínio. Para ele, o verdadeiro testemunho é o do “*muselmann*”, aquele que não pôde falar, que foi reduzido à condição de inumano. Dessa forma, o sobrevivente fala não apenas do evento traumático, mas também da impossibilidade de dizê-lo. A arte que lida com a memória traumática se aproxima dessa tensão, porquanto ela representa o irrepresentável não ao tentar completá-lo, mas ao fazer aparecer seu vazio constitutivo.

Complementarmente, Rancière (2000) argumenta que o irrepresentável é aquilo que perturba e redistribui os regimes do sensível, em lugar do que está fora da arte, exigindo novas formas de escuta, visibilidade e presença. Nessa direção, as poéticas da ausência não renunciam à represen-

tação em sentido absoluto, mas forjam regimes alternativos de visibilidade, capazes de articular a violência e o trauma como campo de indeterminação, silêncio e interpelação, e não como imagens totalizantes.

Na arte contemporânea que lida com a violência e o trauma, a obra frequentemente não representa o evento de modo mimético, mas o “performa”, ou seja, reinscreve seus efeitos através de formas estéticas que operam sobre o corpo e a percepção do espectador (Bennett, 2005). Trata-se de deslocar o foco da figuração para a experiência estética como forma de conhecimento afetivo e político. Assim, a crise das representações, longe de significar o fim da arte, instaura um novo regime formal no qual a fragmentação, o silêncio e a incompletude tornam-se elementos estruturantes.

O colapso das representações manifesta-se quando artistas confrontam eventos de extrema violência que desafiam os modos tradicionais de significação. Não é o caso apenas de uma impossibilidade técnica ou formal de representar o horror, mas de uma crise epistemológica e ética que exige novas estratégias estéticas e políticas. Diferentemente da noção de irrepresentável como interdito absoluto, o colapso das representações é entendido aqui como uma condição produtiva que impulsiona a busca por outras formas de inscrição do real. É precisamente na tensão entre a necessidade de testemunhar e a impossibilidade de representar diretamente que se situa o trabalho dos artistas analisados.

Esse conceito é compreendido como a falência dos sistemas tradicionais de significação – sejam eles visuais, narrativos ou simbólicos – diante de experiências-limite que excedem a capacidade de serem plenamente representados. Uma condição em que a linguagem, a imagem e os discursos hegemônicos não conseguem dar conta da complexidade do real. O conceito é mobilizado como uma ferramenta analítica transversal que permite articular práticas artísticas distintas em torno de uma mesma tensão: como representar o que desafia a representação?

O colapso das representações permite problematizar uma zona crítica em que a imagem não mais representa o real, mas o encena como ausência, lacuna ou ruído. É nesse espaço de esgotamento que a arte contemporânea se reinscreve como prática política e poética, recusando o espetáculo da violência e do trauma em favor de uma ética do sensível, que convida o espectador à escuta e à

reconstrução ativa da memória. Ao examinar as obras de Jarpa, Salcedo, Jaar e Miceli, a pesquisa mostra como cada artista constrói dispositivos estéticos que não buscam explicar ou ilustrar o trauma, mas inserir o público em sua opacidade, ativando experiências de estranhamento, silêncio e desconforto. O colapso, assim, não é apenas teórico, mas formal, sensível e político.

O conceito experiência-limite, por sua vez, designa situações históricas caracterizadas pela ruptura radical das condições de humanidade, pela suspensão de direitos fundamentais e pela instauração de estados de exceção, como as ditaduras, os conflitos armados e as catástrofes ambientais que deixaram profundas marcas na memória coletiva e no tecido social. Dessa forma, as experiências-limite são eventos violentos que, por sua intensidade traumática, resistem à simbolização e à integração nas narrativas históricas oficiais. Marcadas frequentemente pelo silenciamento e pelo apagamento sistemático de seus rastros, exigem modalidades específicas de rememoração e de elaboração estética.

Esse conceito é uma chave teórica para esta pesquisa, haja vista que articula o inominável, o irretratável e o inassimilável, elementos centrais na análise das obras dos artistas investigados. A experiência-limite pode ser entendida como aquela que coloca em suspensão as categorias habituais da linguagem, da ética e da representação, expondo o sujeito a uma zona de indiscernibilidade entre vida e morte, sujeito e objeto, presente e ausência. Trata-se de uma vivência que rompe o contínuo da experiência histórica, um ponto de fratura na memória coletiva e individual, podendo abranger ditaduras e regimes totalitários que operam a partir do apagamento sistemático do outro; desaparecimentos forçados que instauram uma memória em suspensão; violência de Estado, tortura e repressão como formas de aniquilação simbólica; acidentes nucleares como formas de violência tecnopolítica, invisível e persistente. A experiência-limite aparece não necessariamente como tema explícito, mas como forma, ausência, ruína, silêncio, opacidade; é um ponto de ruptura da inteligibilidade histórica e estética, se manifestando em situações que desafiam a linguagem, o testemunho e a própria possibilidade da imagem. As obras analisadas não buscam representar diretamente esses eventos, mas instaurar uma “poética do abismo”, operando com o silêncio, o vazio, o excesso ou a fragmentação como estratégias críticas para reinscrever aquilo que o sistema de poder quis apagar.

Essas situações-limite produzem não apenas sofrimento físico e psíquico, mas também uma destruturação da narrativa histórica e dos mecanismos de transmissão simbólica da memória, pois o tempo histórico perde sua linearidade progressiva e se fragmenta em ruínas de sentido, exigindo novas formas de organização da memória. A arte, nesse campo, opera como um espaço em que essas ruínas são reativadas e recombinadas em formas críticas e sensíveis.

A esse cenário se soma o conceito de “pós-memória” de Hirsch (2012), que designa a experiência das gerações seguintes ao trauma, cujas vidas são moldadas por narrativas, imagens e afetos herdados, mesmo que não tenham vivido diretamente os eventos traumáticos. Essa memória de segunda geração é mediada, mas profundamente incorporada, tornando-se um campo fértil para práticas artísticas que tentam dar forma ao que foi silenciado, deslocado ou esquecido. É preciso enfatizar que a memória é um campo de disputa simbólica, e não uma reconstituição objetiva do passado. Nesse contexto, mais do que dar visibilidade ao que foi ocultado, trata-se de interrogar criticamente os próprios dispositivos de produção do visível e do legível. A memória não é só o que se recorda, mas também aquilo que se disputa, se silencia ou se impõe como verdade.

Na arte contemporânea, especialmente nas práticas analisadas nesta pesquisa, a experiência-limite não é tematizada apenas como conteúdo, mas constitui uma dimensão formal e ética dos próprios trabalhos. Dessa perspectiva, a experiência-limite é pensada como dispositivo de resistência simbólica frente aos apagamentos históricos promovidos pelos sistemas de poder de várias naturezas. Esses sistemas não atuam somente pela violência física, mas com controle dos arquivos, da memória coletiva e das formas de visibilidade pública. Nesse cenário, as obras tornam-se espaços críticos que interrompem os regimes narrativos hegemônicos, compreendidos como formas dominantes de contar e organizar narrativas – principalmente sobre fatos históricos, identidades coletivas, ou eventos traumáticos – que impõem um ponto de vista único, oficial ou institucionalizado, muitas vezes em detrimento de outras vozes, memórias ou versões dos acontecimentos. Assim, os artistas analisados reinscrevem no espaço público os rastros do que foi suprimido e produzem novas formas de memória que assumem a lacuna e o irrepresentável como constitutivos, pois representar a experiência-limite não é traduzir o horror, mas criar formas que façam ressoar a sua irredutibilidade. Portanto, no âmbito deste artigo, a arte contemporânea que lida com a experiência-limite é compreendida como uma forma de insurgência simbólica, uma prática que desafia

os dispositivos de esquecimento e constrói zonas alternativas de memória, sensibilidade e resistência. Trata-se, em última instância, de reativar o potencial crítico da arte como aquilo que, mesmo diante da “falência do real”, como pontua Baudrillard (1981, p. 56), ainda insiste em dar forma ao inominável e devolver existência àquilo que foi condenado ao desaparecimento. Para o autor, vivemos num mundo tão inundado por imagens, simulações e narrativas midiáticas que o “real” se dissolve e, dessa maneira, o que experimentamos já não é o mundo em si, mas uma cópia de uma cópia, uma “realidade fabricada”.

Entre a forma e a história

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, crítica e comparativa, estruturada em três eixos interdependentes: análise formal e conceitual, contextualização histórico-política crítica e diálogo teórico interdisciplinar. Essa estrutura visa sustentar uma leitura das obras de Jarpa, Salcedo, Jaar e Miceli a partir de seus dispositivos estéticos e de seus modos de inscrição simbólica da violência, do trauma e da memória, articulando forma, contexto e teoria.

O eixo “análise formal e conceitual” se concentra na investigação dos elementos materiais, visuais e sensoriais das obras selecionadas, buscando compreender como ausência, silêncio, fragmentação e opacidade operam no plano estético como formas críticas de articulação da memória, não apenas descrevendo os recursos formais, mas analisando como estes constituem modos de pensar e sentir o irrepresentável, desestabilizando regimes tradicionais de visibilidade e de linguagem.

O eixo “contextualização histórico-política crítica” situa as obras em seus contextos históricos, políticos e epistemológicos específicos, enfatizando as formas de violência, censura e silenciamento que marcaram a produção, circulação e recepção das imagens. O artigo adota uma perspectiva crítica da história, em diálogo com a historiografia, os estudos da memória e as epistemologias do Sul, recusando a ideia de um contexto como mero pano de fundo e tratando-o como elemento constitutivo da forma estética.

O eixo “diálogo teórico interdisciplinar” é embasado por um corpo teórico interdisciplinar que articula referências da crítica de arte, dos estudos da memória, da estética da violência e das teorias da representação, incorporando tanto autores europeus quanto pensadoras e pensadores latino-americanos, além de autores de contextos africanos e pós-coloniais.

Esse diálogo visa questionar a universalidade dos paradigmas eurocêntricos de representação do trauma, propondo uma reflexão situada sobre como os dispositivos artísticos respondem a formas diversas de violência, censura e apagamento histórico, especialmente no Sul global.

Estratégias estético-políticas

A produção da artista visual chilena Voluspa Jarpa (Rancagua, 1971-) se insere em um contexto marcado pela tensão entre memória oficial e memória insurgente após o fim da ditadura Pinochet, em 1990. Os pactos de silêncio firmados na transição democrática e a desclassificação parcial de documentos da CIA evidenciam uma política de apagamento institucionalizado. Como discute Richard (2007), a transição chilena não foi acompanhada por uma desconstrução crítica da narrativa autoritária, o que deslocou para o campo da arte a tarefa de tensionar os dispositivos de visibilidade e verdade.

Nesse espectro, a obra de Jarpa trabalha os arquivos como zonas de opacidade e ruído, denunciando não apenas o conteúdo censurado, mas o próprio gesto de censura como forma ativa de produção de esquecimento. Stern (2006) enfatiza que os arquivos das ditaduras latino-americanas operam como campos de batalha simbólica, em que se disputa não apenas o passado, mas os sentidos do presente. Jarpa se apropria desses documentos não tanto para restaurar sua inteireza, mas para amplificar o trauma do silenciamento e performar a ausência como crítica visual e política.

Grande parte da obra da artista se configura como uma investigação crítica dos arquivos históricos relacionados às ingerências dos Estados Unidos em diversos países na América Latina durante a Guerra Fria, particularmente os documentos desclassificados pela CIA sobre operações secretas no Chile. A artista trabalha com documentos oficiais parcialmente censurados, transformando as marcas da censura em elementos estruturantes de sua poética.

As “estratégias de visibilização” de Jarpa, segundo Barbosa (2024), consistem precisamente em tornar legível não o conteúdo dos documentos, mas os mecanismos de ocultamento que organizam a memória oficial. A artista opera, assim, no paradoxo de revelar o invisível enquanto invisível, materializando as lacunas da história através de dispositivos que evidenciam os processos de apagamento e de censura.

Em 2012, Jarpa apresentou *Minimal Secret*, na Galería Isabel Aninat, em Madrid, na Espanha. Esta é uma instalação composta por três partes, em que a primeira corresponde aos arquivos cortados a laser em feltro que dão forma a um volume suspenso no centro do espaço expositivo; a segunda parte é uma grande mancha que contém uma degradação dos elementos visuais, textuais e gráficos que fazem parte dos arquivos; a terceira é constituída pela exposição de 200 livros, empilhados sobre uma base retroiluminada, pertencentes a trabalhos anteriores.



Figura 1. Voluspa Jarpa, *Minimal Secret*, 2012. Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/minimal-secret/>.

En nuestra pequeña región de por acá, de 2016, exposta no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Argentina, Jarpa exibiu 12 peças que incluíam pinturas, objetos, instalações, vídeos, gravações de som e documentos históricos, que se referiam a dois eixos complementares

de sua pesquisa, quais sejam, o estudo dos documentos desclassificados em conjunto com o minimalismo norte-americano, e o trabalho comemorativo sobre um grupo de líderes latino-americanos vítimas de assassinatos ou crimes não resolvidos durante o período da Guerra Fria.

O que se vê, portanto, na obra da artista, não é o arquivo completo, mas sua natureza fragmentária, seus silêncios e interditos. A transparência dos volumes, em contraste com a opacidade dos documentos censurados, materializa visualmente o que podemos chamar de uma dialética entre revelação e ocultamento que caracteriza as políticas da memória. Jarpa desestabiliza a noção de arquivo como repositório neutro de verdades e o aproxima do “arquivo-acontecimento” (Rolnik, 2011), ou seja, um corpo pulsante de forças, afetos e disputas que exige ativação sensível. O arquivo-acontecimento rompe com a ideia do arquivo como algo fixo, passivo e neutro. Em vez disso, o arquivo é compreendido como algo vivo, sensível e performativo, que afeta o presente e pode reativar capacidades de transformação política e subjetiva. Ao ampliar os documentos e espacializá-los, a artista transforma a leitura em experiência corporal, implicando o espectador num percurso labiríntico que remete à opacidade dos próprios regimes de poder. Ao converter os documentos secretos e borrados em obras que denunciam o silenciamento institucionalizado, a artista encena uma crítica decolonial do arquivo, questionando quem tem o poder de narrar a história e o que é legitimado como memória, como pontua Quijano (2007). Nesse sentido, o apagamento torna-se evidência e a ausência, uma forma ativa de denúncia. Ao invés de restaurar a totalidade do conteúdo censurado, a artista mantém e amplifica o buraco, o silêncio e a lacuna, desestabilizando o desejo moderno de transparência e de completude. A obra performa o trauma da história latino-americana como fragmento, como espectro que recusa ser pacificado.

A obra exemplifica o colapso das representações no campo documental, pois, ao trabalhar com arquivos que deveriam funcionar como repositórios de verdades históricas, mas que se apresentam mutilados pela censura, a artista questiona a autoridade do documento como evidência. O que resta são apenas vestígios, marcas de uma história que se constitui tanto pelo que revela quanto pelo que oculta.

É importante considerar, contudo, se a visualidade sofisticada de suas instalações não corre o risco de estetizar o próprio gesto de censura que pretende denunciar. Como argumenta Rolnik (2011), há sempre o risco de reificação do arquivo como fetiche estético, especialmente quando os gestos

de deslocamento simbólico não se traduzem em tensões políticas reais. A legibilidade ambígua das instalações de Jarpa – entre o segredo e o espetáculo – convida à crítica, mas também pode ser absorvida pela lógica da arte globalizada.

A poética de Doris Salcedo (Bogotá, Colômbia, 1958-), por sua vez, emerge no interior de um contexto colombiano atravessado por mais de cinco décadas de conflito armado interno, marcado por desaparecimentos forçados, violência paramilitar e deslocamentos massivos. Como aponta Wills (1999), o Estado colombiano historicamente oscilou entre a omissão e a instrumentalização da memória das vítimas. A ausência de políticas públicas de reparação simbólica transformou o espaço da arte em um dos poucos lugares de luto público. A artista desenvolve sua poética centrada na materialização da ausência e do trauma coletivo através de objetos cotidianos transformados.

Salcedo responde a essa realidade com gestos de materialização do vazio e da ferida histórica. Os sapatos velados de *Atrabiliarios* (1992), por exemplo, não apenas evocam os corpos desaparecidos, mas confrontam a invisibilização da dor com uma estética da escuta e da demora. A obra não tematiza um episódio isolado, mas atua dentro de uma longa duração do trauma colombiano, uma história sem fim da violência naturalizada e banalizada.

Nessa obra, sapatos pertencentes a mulheres colombianas desaparecidas são exibidos em nichos escavados na parede e cobertos por uma membrana translúcida de fibra animal suturada à parede com fio cirúrgico. Os objetos, assim velados, tornam-se simultaneamente visíveis e inacessíveis, evocando a condição liminar dos desaparecidos. A membrana que recobre os nichos funciona como uma metáfora visual da memória traumática, porque permite ver, mas somente de maneira turva, embaçada, incompleta. É construída semelhantemente a uma constelação em que a memória individual se funde ao tempo histórico no “luto público” como espaço político, como pontua Butler (2010).

Shibboleth (2007) é uma instalação que Salcedo desenvolveu para o Turbine Hall da Tate Modern, em Londres. A obra consistiu em uma rachadura de aproximadamente 167 metros que se estendia ao longo do piso de concreto do museu, criando uma fenda que rasgava o espaço arquitetônico, forçando o espectador a confrontar a própria presença no local e a navegar pelo espaço de forma cuidadosa.

A palavra “*shibboleth*” tem origens bíblicas e foi usada para distinguir grupos sociais ou étnicos pela pronúncia de palavras específicas: quem não conseguia pronunciar corretamente era identificado como inimigo e executado. A artista se apropriou desse termo, uma senha, para refletir sobre exclusão, segregação e fronteiras invisíveis que definem quem pertence e quem é marginalizado. Profundamente marcada pela história política de seu país e pela violência estatal, Salcedo expande essa palavra para abordar questões globais de imigração, racismo e desigualdade social. A rachadura simboliza a separação entre aqueles que estão dentro dos sistemas de poder e aqueles que são sistematicamente excluídos, representando os “invisíveis” do mundo contemporâneo, imigrantes, refugiados e vítimas de violência estrutural.

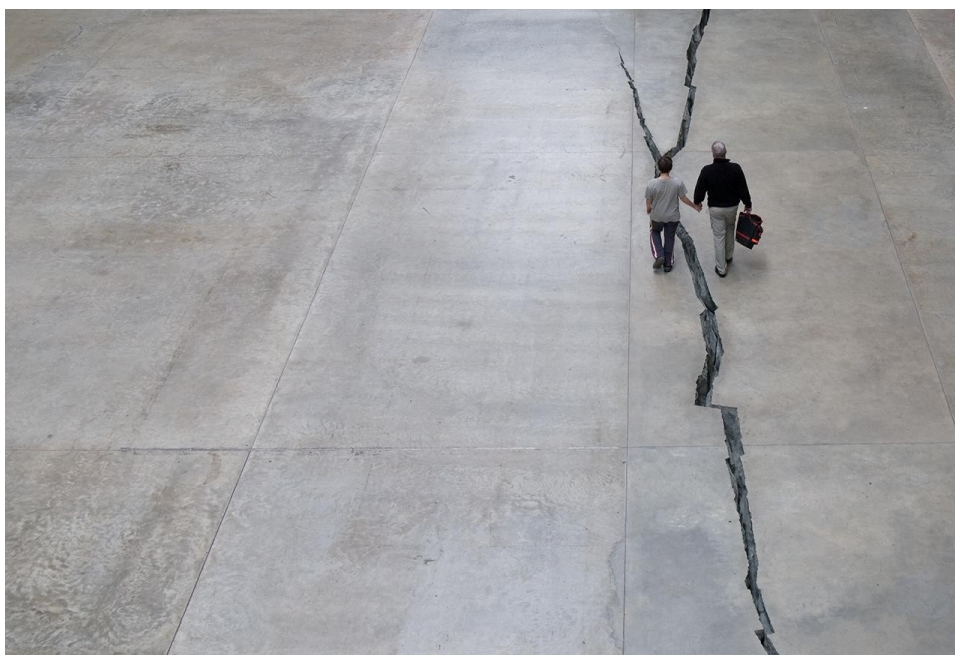


Figura 2. *Shibboleth*, Doris Salcedo (2007). Fonte: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/>.

A intervenção de Salcedo foi ao mesmo tempo minimalista e monumental, pois a fenda parecia partir o espaço em dois, criando uma ruptura que se expandia e se estreitava ao longo do trajeto, com bordas irregulares que evocavam a sensação de algo abrupto e violento. Dentro da rachadura, a artista inseriu uma malha metálica semelhante à utilizada em cercas de fronteira, revelando camadas ocultas de repressão e de controle. A presença desse elemento quase invisível reforça a ideia de que as divisões sociais e culturais são muitas vezes imperceptíveis, mas estão profundamente enraizadas nas estruturas de poder. A materialidade do concreto quebrado remete à brutalidade do tempo e à fragilidade da arquitetura como símbolo de estabilidade.

A obra é uma crítica ao esgotamento das representações tradicionais frente a eventos traumáticos e da exclusão social, é um vazio que atravessa o espaço e força o espectador a se posicionar diante dele, sendo confrontado com a impossibilidade de apreender a totalidade da violência e levado a refletir sobre as fronteiras invisíveis que permeiam nossas sociedades. A obra é um vazio no espaço, uma ausência materializada, cuja rachadura não é apenas um corte no concreto, mas um corte no tecido social, um gesto radical de memória e de crítica.

A rachadura não é só uma metáfora abstrata, ela age no corpo do espectador, alterando sua percepção do espaço e exigindo um movimento atento e cuidadoso. Esse deslocamento físico reflete a necessidade de reconhecimento e empatia perante o outro, transformando a experiência estética em um ato político.

Quando a obra foi desmontada, a rachadura foi preenchida com concreto, mas suas marcas permaneceram visíveis como uma cicatriz que se recusa a ser esquecida, um lembrete duradouro de que as feridas do passado nunca desaparecem completamente. Salcedo criou, dessa maneira, um “antimonumento”, que em vez de glorificar a memória, a inscreve no próprio solo. O termo antimonumento surge em reação à lógica tradicional da monumentalidade estatal, que cristaliza o passado em formas de celebração ou pacificação. O antimonumento desafia essa lógica por meio da fragmentação, da descontinuidade e da recusa da permanência, do heroísmo e da espetacularização. Mais do que substituir o monumento, o antimonumento performa a ferida e preserva a memória como campo aberto de disputa. Trata-se, portanto, de uma prática crítica do espaço e da memória.

O trabalho de Salcedo ilustra com particular intensidade a poética da ausência, haja vista que, confrontada com a violência extrema das experiências-limite, a artista recusa tanto o mutismo quanto a representação literal, optando por uma linguagem que transforma o vazio em presença tangível, o silêncio em testemunho.

Entretanto, é necessário refletir criticamente sobre as tensões que esse gesto carrega, pois até que ponto a estetização da ausência pode, paradoxalmente, gerar um efeito de pacificação do trauma? Como discute Bishop (2012), o envolvimento do espectador em ações simbólicas de luto nem sempre produz uma ativação crítica, já que pode também funcionar como um ritual de reconciliação simbólica que neutraliza o conflito. Em Salcedo, o risco da “monumentalização da ausência” permanece latente, mesmo quando sua estratégia se recusa ao espetáculo explícito.

Partindo para a obra de Alfredo Jaar (Santiago, Chile, 1956-), esta se articula em torno da problematização dos regimes de visibilidade que organizam a percepção de eventos traumáticos, questionando tanto a saturação quanto a ausência de imagens em contextos de violência extrema.

Entre 1994 e 2000, Jaar desenvolveu o *Rwanda Project*, uma série de trabalhos que refletem sobre o genocídio ocorrido em Rwanda, em 1994, e a resposta, ou falta dela, da comunidade internacional. Nessa data, Rwanda foi palco de um genocídio devastador. A comunidade internacional foi amplamente criticada por sua inação durante tal crise humanitária. O artista, ao tomar conhecimento dos acontecimentos, viajou ao país da África para testemunhar e documentar as consequências do massacre. O projeto consiste em diversas instalações e intervenções que buscam conscientizar o público sobre a tragédia e questionar a representação do sofrimento humano na mídia.

Rwanda Rwanda (1994) é uma intervenção pública realizada em Malmö, Suécia, onde Jaar preencheu cartazes em espaços públicos com a palavra Rwanda repetida oito vezes, sem imagens, sem contexto, sem explicações. Essa repetição serviu como um lembrete insistente da tragédia, buscando romper a indiferença e provocar a reflexão.



Figura 3. Alfredo Jaar, *Rwanda Rwanda*, 1994. Fonte: <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/rwanda-rwanda/>.

Essa economia de linguagem é a chave conceitual da obra do artista e propõe um gesto de interrupção no cotidiano urbano, rompendo com a lógica publicitária e com o ruído visual das cidades europeias. A simples presença insistente de “Rwanda” nos espaços públicos suecos transformou a palavra em um signo de estranhamento, porque chama atenção pela repetição e pelo silêncio que produz, não oferecendo informação, apenas convocação. O artista trabalha com o incômodo da não compreensão imediata. Ao invés de fornecer dados, Jaar oferece o afeto interrompido da linguagem, transformando o espaço público em palco de memória e de denúncia.

Do ponto de vista dos estudos da memória, *Rwanda Rwanda* opera como um marcador de ausência, uma vez que não há corpo, não há imagem, não há sangue, mas existe apenas uma palavra, um nome, e esse nome é o corpo ausente de um memorial efêmero e fragmentado. É um

antimonumento que não celebra, não explica, não monumentaliza, só inquieta. Em vez de se apropriar da dor do outro, Jaar cria um dispositivo de interrupção simbólica, pois não mostra o sofrimento, nomeia-o, e nomeá-lo em silêncio é um ato poderoso.

A obra *The Silence of Nduwayezu* (1997) aborda diretamente as consequências psicológicas e emocionais do massacre em Rwanda, explorando a violência, a impossibilidade da representação do horror e a responsabilidade ética do espectador diante da violência extrema. O artista visitou Rwanda logo após o genocídio e passou meses coletando relatos e imagens dos sobreviventes. Uma das histórias que mais o impactou foi a de Nduwayezu, um menino de cinco anos de idade que testemunhou o assassinato brutal de seus pais. Após o massacre, ele ficou em estado de choque profundo, incapaz de falar, um testemunho vivo da dor e do trauma causados pelo genocídio. Diante da incapacidade de Nduwayezu de narrar o que havia vivido, o artista criou uma obra que rejeita o espetáculo da violência e, no lugar de exibir imagens explícitas da tragédia, focou no olhar da criança como uma metáfora da impossibilidade da linguagem frente ao horror.

A obra consiste em uma sala escura, iluminada de forma sutil, onde o espectador se depara com milhares de fotografias do olhar de Nduwayezu, todas impressas em pequenos slides de 35 mm espalhados pelo chão. A quantidade de imagens faz referência direta ao número de vítimas do genocídio. Os visitantes são convidados a se aproximar, ajoelhar-se e segurar as imagens, forçando um envolvimento físico e emocional com a obra. A imagem repetida é um close-up dos olhos do menino, arregalados e fixos, carregados de uma angústia silenciosa. O artista utiliza essa repetição para enfatizar a presença do trauma, que se multiplica incessantemente, lembrando que a dor do genocídio não se restringe a um único indivíduo, mas a uma nação inteira. Essa abordagem rejeita a ideia da “pornografia da violência”, a exibição explícita da brutalidade, deslocando a experiência para o olhar da vítima. É um comentário sobre a fragilidade da memória, a falência da linguagem perante a violência e o papel da arte como testemunho do que não pode ser dito.

A resposta do artista ao genocídio de Ruanda não se restringe à crítica da hipervisualidade, mas articula uma denúncia da invisibilização seletiva promovida pelos regimes midiáticos e diplomáticos globais. Como analisa Mamdani (2001), o genocídio ruandês deve ser compreendido à luz do legado colonial belga, que racializou a população e institucionalizou hierarquias étnicas como forma de dominação. Esse histórico de violência estrutural é frequentemente eclipsado por narra-

tivas humanitárias despolitizadas. Ao optar por estratégias como a repetição silenciosa da palavra Rwanda ou o olhar congelado de Nduwayezu, Jaar questiona o direito à imagem e a hierarquia de empatia que estrutura o olhar ocidental sobre o sofrimento. A sua obra não representa o genocídio, mas reencena o fracasso ético e geopolítico de representá-lo, implicando o espectador nesse colapso da representação.

Em *Lamento de las imágenes* (2002), Jaar aborda a violência da repressão política, cuja instalação se baseia em uma sala quase vazia, na qual imagens são projetadas brevemente, apenas para serem apagadas imediatamente. Criada em um momento pós-11 de setembro nos Estados Unidos, a obra dialoga com um cenário global de crescente censura, manipulação midiática e repressão estatal, temas centrais no trabalho do artista. Também ressoa a trajetória do artista chileno, formado durante a ditadura Pinochet, instaurada em um outro 11 de setembro, e com sua preocupação constante com os mecanismos de poder e de representação.

Ao entrar no espaço criado pela instalação, o espectador se depara com uma sala escura, minimalista, imersiva, em que no centro há um painel de luz branca muito intensa que se acende brevemente. Antes disso, o público lê uma sequência de frases projetadas em branco sobre preto nas paredes, formando uma espécie de narrativa fragmentada, carregada de tensão e de crítica política. Algumas frases são: “Un presidente compra todos los negativos de unas fotografías comprometedoras”; “Un general retira todas las fotografías de un archivo”; “Un dictador elimina todas las imágenes de sus víctimas”; “Un lamento”.

Após essa sequência textual, uma luz branca ofuscante é acesa – único momento de imagem da instalação –, porém, ela cega em vez de mostrar. Não há imagem figurativa, apenas a luz crua, um excesso que, paradoxalmente, impede a visão. O que a obra propõe é uma reflexão sobre o apagamento das imagens, sobretudo aquelas que testemunham violências históricas, repressões e injustiças sociais e políticas. Jaar denuncia como o poder manipula o imaginário coletivo, “não mostrando”, pois o que deveria ser documentado e lembrado é deliberadamente ocultado, censurado, comprado, destruído. A aparição/desaparecimento das imagens ilustram o processo psíquico de se tentar lembrar, mas sendo constantemente bloqueado, como no caso de traumas relacionados à violência do Estado e ao controle da memória pública.

Ao rejeitar a imagem visível e apostar em um “não mostrar”, o lamento das imagens atua no limiar entre o político, o ético e o estético, convidando o espectador para uma experiência ativa de consciência, de ausência, de crítica, e de escuta. O lamento é, aqui, não uma desistência, mas uma forma de resistência contra o esquecimento, o silêncio imposto e a falsa neutralidade da imagem contemporânea.

Virilio (1988), ao discutir o “bombardeio de imagens”, demonstra que a aceleração da visualidade provoca uma forma de cegueira do olhar, um colapso da percepção diante da sobrecarga. Jaar inverte a lógica documental e traduz isso em um gesto performativo, o excesso de luz impossibilita a visão, criando uma estética da obliteração. A luz que cega denuncia a lógica espetacular que transforma o sofrimento em consumo visual. O artista opera com uma forma de “hipervisibilidade crítica”, exacerbando os mecanismos de visibilidade a ponto de implodirem, revelando seu esgotamento. O trabalho de Jaar exemplifica o que podemos denominar de uma “política da invisibilidade”, porquanto, frente à impossibilidade ética de representar diretamente o horror, o artista opta por estratégias de ocultamento e subtração que paradoxalmente tornam mais aguda nossa consciência sobre os regimes de visibilidade que organizam nossa relação com eventos traumáticos.

Ainda assim, é preciso ressaltar que existe uma tensão ética incontornável em torno da representação da dor do outro, especialmente quando esse outro é uma criança africana e o artista um observador estrangeiro. Foster (1996) alerta para os riscos de uma empatia esteticamente mediada, que pode obscurecer a assimetria entre quem sofre e quem interpreta. O silêncio de Nduwayezu é respeitado ou reencenado? A obra nos convoca à escuta, mas também pode ser lida como mais um ato de mediação do trauma alheio para o olhar global.

Por fim, Alice Miceli (Rio de Janeiro, Brasil, 1980-) explora em sua obra os limites da visibilidade e os rastros invisíveis de catástrofes históricas e ambientais. No *Projeto Chernobyl* (2006-2010), a artista desenvolveu uma técnica inovadora para tornar visível a contaminação por radiação gama, que é invisível ao olho nu e aos métodos fotográficos tradicionais. A série de 30 radiografias documentou os efeitos persistentes do desastre nuclear de Chernobyl, ocorrido em 26 de abril de 1986, na Ucrânia. Nesse dia, o reator 4 da Usina Nuclear de Chernobyl explodiu durante um teste de segurança, liberando uma quantidade massiva de material radioativo na atmosfera. Esse acidente é

considerado o pior desastre nuclear da história, resultando na evacuação de milhares de pessoas e na criação de uma zona de exclusão de aproximadamente 30 quilômetros ao redor do local. Décadas depois, a área permanece contaminada e praticamente desabitada.

Dessa forma, Miceli criou uma técnica que envolve a colocação de filmes radiográficos em contato direto com superfícies contaminadas na Zona de Exclusão de Chernobyl por meses, permitindo que a radiação impressionasse diretamente o filme. Esse método resultou em imagens que revelam a presença da radiação de forma direta, sem a intermediação de lentes ou sensores tradicionais. A artista capturou “paisagens impenetráveis”, imagens que não mostram a catástrofe em si, mas seu rastro invisível, sua presença espectral que continua a afetar o território décadas após o evento. As chapas radiográficas, marcadas pelos padrões irregulares da radiação, materializam o invisível, tornando perceptível o que escapa à visão.

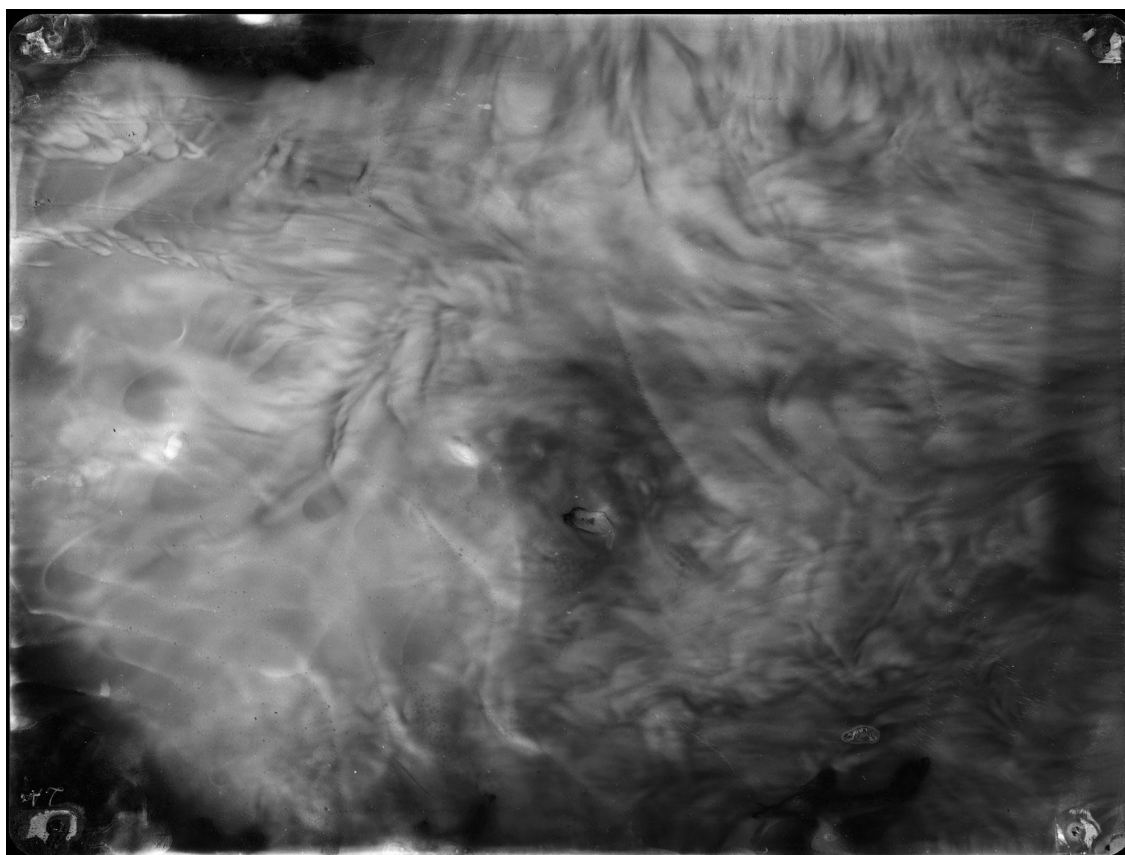


Figura 4. Alice Miceli, *Fragmento de um campo III*. 9.120 μ Sv, negativo radiográfico, 30cm x 40cm, 07.05.09 e 21.07.09. Fonte: <https://www.alicemiceli.com/negatives?itemId=j1iv53qp8anl8agqs4lbpjmunpui1>.

A numeração 9.120 μSv (microsieverts) na fotografia se refere à medida de radiação ionizante acumulada no local específico onde a imagem foi registrada. μSv é também a unidade usada para medir a dose de radiação absorvida por um corpo humano. Para comparação, uma tomografia computadorizada de tórax pode emitir cerca de 7 μSv , e a dose anual limite recomendada para o público em geral é de 1 μSv (excluindo exposição natural). Portanto, o valor 9.120 μSv é relativamente alto para exposição ambiental contínua, revelando a persistência do risco radiológico mesmo décadas após o acidente. Dessa maneira, cada fotografia é, na verdade, uma impressão da radiação acumulada no filme, evidenciada após a revelação. Ao inscrever essa numeração no título de seu trabalho, Miceli visibiliza o invisível, revelando como a radiação continua impregnando o território, transformando uma medida técnica em dado poético e político, denunciando o trauma ecológico e humano deixado pelo Estado e pela tecnologia nuclear, e dialogando com a ideia de “paisagem contaminada” como uma memória material de catástrofes negligenciadas.

As radiografias produzidas por Miceli mostram padrões abstratos e texturas que variam conforme a intensidade e a distribuição da radiação nas superfícies examinadas. A ausência de representações figurativas tradicionais desafia o espectador a confrontar a realidade invisível da contaminação. A instalação das obras em caixas de luz, em um ambiente escurecido, intensifica a experiência imersiva, destacando os contrastes e detalhes das imagens.

O trabalho da artista se sobressai por sua abordagem investigativa e experimental, explorando como a radiação continua a afetar a paisagem e a vida na região décadas após o acidente. Ao revelar o invisível, o projeto convida à reflexão sobre as consequências duradouras de desastres nucleares e a relação entre tecnologia, meio-ambiente e sociedade.

Ao romper com o paradigma fotográfico clássico, a prática artística de Miceli se aproxima das práticas científicas e forenses. Haraway (1988), ao discutir os regimes tecnocientíficos de visibilidade, afirma que toda visão é situada e encarnada. Assim, a artista insere seu próprio corpo no processo técnico, tornando-se coautora da imagem e sujeita à contaminação que ela torna visível. A experiência do risco torna-se parte constitutiva da obra. Além disso, a artista opera dentro da lógica da “violência lenta”, como pontua Nixon (2013), isto é, uma forma de destruição que se manifesta ao longo do tempo, de maneira quase imperceptível, mas devastadora. A radiação, invisível

aos sentidos e persistente no tempo, figura como metáfora da violência contemporânea que se infiltra silenciosamente nos corpos e territórios. São presenças que assombram o presente, que não pertencem mais ao agora, mas tampouco desapareceram, espectros que convocam o espectador a reconhecer o que não se mostra e a ouvir o que permanece em suspensão.

O *Projeto Chernobyl* se articula com o legado soviético de opacidade estatal e controle da informação. Após o desastre de 1986, o regime soviético promoveu uma política deliberada de encobrimento, desinformação e manipulação da percepção pública. Petryna (2002) argumenta que o corpo humano se tornou o principal indicador de contaminação em um contexto em que os dados oficiais eram constantemente manipulados, dando origem ao que chamou de “cidadania biológica”. A autora utiliza ferramentas antropológicas para nos levar a um mundo cujas realidades sociais são muito mais imediatas e cruas do que aquelas descritas por formuladores de políticas e cientistas, ilustrando como o evento e suas consequências não apenas moldaram o curso de uma nação independente, mas também tornaram a saúde um domínio negociado de direitos.

As imagens radiográficas de Miceli funcionam como contravisualidade, porque, ao tornarem visível o que o Estado tentou tornar inaudível, elas performam a sombra da radiação como memória material e política. Como observa Brown (2020), Chernobyl permanece como uma paisagem contaminada e esquecida, onde o trauma não é apenas histórico, mas bioquímico, territorial e intergeracional. A obra de Miceli se inscreve como gesto forense e poético, que resiste à lógica da obliteração.

In Depth (Minefields) (2014) é uma série fotográfica de Miceli que explora os perigos persistentes das minas terrestres em regiões pós-conflito, especificamente em Angola, na Colômbia, Bósnia e no Camboja. Iniciado em 2014, o projeto documenta meticulosamente paisagens ainda assombradas por essas ameaças invisíveis, muito tempo após o fim das hostilidades. A artista desenvolve o que podemos chamar de uma “estética da invisibilidade”, preocupada não com o que se manifesta imediatamente ao olhar, mas com o que persiste como presença ausente, como ameaça latente.

As fotografias não retratam as minas diretamente, mas sim as paisagens que elas habitam silenciosamente. Cada imagem representa um território contaminado, convidando o espectador a confrontar a contradição entre a beleza natural e a ameaça invisível que se esconde sob a super-

fície. As imagens são compostas com um rigor formal que conduz o olhar do espectador para a profundidade do cenário, muitas vezes utilizando linhas de horizonte baixas ou trilhas estreitas, criando a sensação de avanço cauteloso. A ausência de figuras humanas intensifica a sensação de abandono e de perigo. O espectador se torna, então, o explorador desses territórios, sentindo a tensão de cada passo em potencialmente pisar no perigo.

O trabalho de Miceli ilustra como o colapso das representações pode ser produtivo, impulsionando a criação de novas metodologias visuais capazes de registrar o que escapa aos regimes convencionais de visibilidade. Diante de catástrofes que deixam rastros invisíveis, a artista concebe dispositivos que expandem os limites do visível, tornando perceptível o que, de outro modo, permaneceria inacessível à experiência sensível.

No entanto, pode-se questionar em que medida essa técnica híbrida entre ciência e arte não corre o risco de neutralizar politicamente o evento que denuncia, ao transformá-lo em uma abstração visual altamente estetizada. A frieza formal dos negativos pode diluir os afetos mobilizados pelo trauma. Além disso, a própria atuação em zonas contaminadas levanta debates sobre o lugar do artista como observador-exposto, já que toda imagem carrega um ponto de vista situado e a suposta neutralidade técnica também é um posicionamento político.

Convergências e singularidades poéticas

As práticas artísticas de Jarpa, Salcedo, Jaar e Miceli, embora distintas em suas materialidades, contextos e estratégias, convergem em uma concepção compartilhada da arte como espaço de resistência simbólica e crítica política. Suas obras não se limitam a representar eventos traumáticos ou episódios históricos de violência, elas reconfiguram a própria possibilidade de inscrição simbólica do trauma, recusando a lógica da transparência, da espetacularização e da narrativa reconciliatória. Nesse processo, mobilizam uma poética da ausência que não busca ilustrar o sofrimento, mas torná-lo sensível pela via da lacuna, da opacidade, do silêncio e da fragmentação.

Essas singularidades não enfraquecem o campo comum de atuação desses artistas. Ao contrário, evidenciam a força da arte como espaço plural de elaboração crítica da memória. É nesse ponto que suas obras passam a operar como contra-arquivos e contra-memórias, pois não são meras anti-

teses dos arquivos oficiais, mas práticas estéticas que revelam os mecanismos de censura, omissão e seletividade histórica. Jarpa não busca restaurar os documentos censurados em sua totalidade, mas expor o gesto de censura como forma ativa de apagamento institucional. Salcedo transforma a ausência em matéria afetiva do luto coletivo, propondo dispositivos de memória que recusam o heroísmo e a monumentalidade estatal. Jaar desmonta o regime imagético contemporâneo, no qual a abundância de imagens convive com a invisibilidade política, e propõe uma ética do olhar baseada na escassez, no intervalo e no lamento. Miceli reinscreve o corpo na paisagem contaminada, transformando dados técnicos em imagens que revelam a violência lenta e persistente do trauma ecológico.

Do ponto de vista ético e político, essas obras não sugerem um retorno à transparência da representação, mas o desafio da escuta e da coparticipação do espectador. Ao recusarem o didatismo e a completude, essas práticas instauram modos de relação com o passado que são abertos, inquietos e situados. Elas operam em uma zona de fricção entre visibilidade e apagamento, entre memória e silêncio, entre presença e ausência. Em vez de oferecer soluções ou narrativas fechadas, colocam perguntas, tensões e zonas de indeterminação, ativando a memória como campo de disputa viva.

Contudo, é necessário reconhecer que essas poéticas não estão isentas de ambivalências, uma vez que há riscos éticos e políticos relevantes que devem ser enfrentados como a estetização da dor, a neutralização institucional da crítica e a ausência de uma abordagem interseccional que considere como raça, classe e gênero moldam as experiências de violência e silenciamento. Esses fatores impõem a necessidade de uma crítica que vá além da celebração das estratégias formais e que investigue os modos como essas obras circulam, são recebidas e interpretadas no sistema global da arte.

Portanto, este estudo não busca uma valorização incondicional da estética da ausência, mas defende que ela só realiza sua eficácia política e ética quando acompanhada de uma autocrítica rigorosa quanto a seus efeitos simbólicos, seus contextos de recepção e suas implicações epistemológicas. Representar o irrepresentável não significa apenas reconhecer os limites da linguagem ou da imagem, mas também criar condições para que outras formas de memória e de subjetividade possam emergir.

As práticas analisadas oferecem caminhos sensíveis para reimaginar a relação entre arte, trauma e história. Ao convocar o espectador à escuta ativa e à responsabilidade afetiva, essas obras insistem na memória não como reiteração do passado, mas como prática presente de resistência, convocação e reconfiguração do real. Nesse gesto, a arte deixa de ser apenas uma representação da dor e se torna, ela mesma, um campo de disputa simbólica, um território onde lembrar é sempre também um modo de lutar.

Considerações finais

O artigo partiu da investigação sobre como as poéticas da ausência, mobilizadas por artistas latino-americanos contemporâneos como Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar e Alice Miceli, se transformam em formas de resistência simbólica e histórica frente ao colapso das representações e das experiências-limite. Procurou-se compreender de que maneira tais práticas estéticas subvertem os regimes tradicionais de visibilidade, recusando a representação direta da violência e do trauma, instaurando outras formas de inscrição sensível da memória.

Através da análise formal e conceitual das obras, em diálogo com referenciais teóricos de campos como estética, crítica da representação e estudos da memória, constatou-se que essas práticas compartilham uma linguagem comum baseada no silêncio, na opacidade, no vazio e na fragmentação. Tais estratégias, longe de indicarem um esvaziamento político, configuram-se como dispositivos críticos que tensionam a narrativa oficial, instaurando espaços de escuta, interrupção e fricção simbólica. Nesse sentido, essas poéticas não apenas resistem à estetização da violência, mas atuam como contra-arquivos alternativos de memória que questionam os limites da representação e desestabilizam os discursos hegemônicos sobre o passado.

Ao mesmo tempo, a análise crítica realizada evidenciou que essas práticas não estão isentas de tensões e limites. Questões como o risco de estetização da dor, a recepção institucional das obras e a ausência de abordagens interseccionais mais consistentes revelam desafios importantes para a leitura dessas produções como plenamente disruptivas. Reconhecer essas limitações é fundamental para que a arte crítica não seja absorvida por circuitos legitimadores que esvaziem sua força política.

As implicações desta pesquisa para o campo das artes visuais e dos estudos da memória são relevantes, porque, ao trazer uma perspectiva crítica e situada sobre as formas estéticas de lidar com o irrepresentável, o trabalho contribui para o debate sobre os limites e possibilidades da arte contemporânea como meio de enfrentamento simbólico de traumas sociais. Ademais, reforça a importância de incorporar perspectivas latino-americanas e decolonizantes na análise de práticas artísticas, deslocando o olhar dos paradigmas europeus universalizantes.

Conclui-se, portanto, que a arte contemporânea latino-americana, ao trabalhar com a ausência, o silêncio e o colapso das representações, revela-se não como uma renúncia à memória, mas como uma forma radical de reinscrevê-la. Ao tensionar os limites da linguagem e da imagem, essas poéticas nos desafiam a repensar os modos de lembrar, ver e sentir, abrindo espaço para uma escuta ativa e crítica do passado, condição para qualquer projeto ético de futuro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Prismen**: Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1955.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BARBOSA, Ramsés Albertoni. **Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras**: os dispositivos da Histeria e da História na po(ética) de Voluspa Jarpa. 2024. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris: Galilée, 1981.
- BENNETT, Jill. **Empathic Vision**: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso, 2012.
- BROWN, Kate. **Manual for Survival**: A Chernobyl Guide to the Future. New York: W. W. Norton, 2020.
- BUTLER, Judith. **Frames of War**: When is Life Grievable? London: New Left Books, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- ESCOBAR, Ticio. **Aura latente**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.
- GIUNTA, Andrea. **Contra el canon**. El arte contemporáneo en un mundo sin centro. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.
- HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.
- LONGONI, Ana. **Del Di Tella a Tucumán Arde**: vanguardias artísticas y política en el '68 argentino. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2010.
- MAMDANI, Mahmood. **When Victims Become Killers**: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda. Princeton: Princeton University Press, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

McINTYRE, Lee. **Post-Truth**. Cambridge: MIT Press, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvrée**. Paris: Christian Bourgois, 2004.

NIXON, Rob. **Slow Violence and the Environmentalism of the Poor**. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

PETRYNA, Adriana. **Life Exposed**: Biological Citizens After Chernobyl. Princeton: Princeton University Press, 2002.

QUIJANO, Anibal. Coloniality and Modernity/Rationality. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 22-32, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible** : esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria**: arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

ROLNIK, Suely. **Arquivo para uma obra-acontecimento**. 2011. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik_suely_arquivo_para_uma_obra.pdf. Acesso em: 23 abr. 2025.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

STERN, Steve. **Battling for Hearts and Minds**: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973-1988. Durham: Duke University Press, 2006.

VIRILIO, Paul. **La machine de vision**. Paris: Galilee, 1988.

WILLS, María Emma. Feminismo y democracia: más allá de las viejas fronteras. **Análisis político**, n. 37, p. 18-36, maio 1999.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.