

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

MAYARA SOEIRO DE LIMA

**OBJETIFICAÇÃO DO TESTEMUNHO E DESMATERIALIZAÇÃO CORPÓREA:
A ARTE DE TERESA MARGOLLES**

RIO DE JANEIRO

2018

MAYARA SOEIRO DE LIMA

**OBJETIFICAÇÃO DO TESTEMUNHO E DESMATERIALIZAÇÃO CORPÓREA:
A ARTE DE TERESA MARGOLLES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes de Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal de Azevedo Corrêa

RIO DE JANEIRO

2018

RESUMO

SOEIRO, Mayara. **Objetificação do Testemunho e Desmaterialização Corpórea: A Arte de Teresa Margolles**. Rio de Janeiro, 2018. Trabalho de conclusão de curso (Curso de História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente pesquisa é um estudo sobre arte e violência, aprofundado nos conceitos de testemunho, objetificação do testemunho, desmaterialização corpórea e memória. O estudo se concentra em algumas obras da artista contemporânea mexicana Teresa Margolles e na Ciudad de Juárez, no México, local usado como laboratório da artista para a construção dos trabalhos aqui apresentados. Margolles é uma das artistas contemporâneas mais importantes do México, de alcance e relevância internacionais, reconhecida por seu trabalho e convidada a participar da 53ª Bienal de Veneza, em 2009, sendo assim de extrema importância estudá-la para a compreensão desse tema, que só surge enquanto campo de estudo acadêmico na História da Arte na contemporaneidade. A pesquisa tem como foco entender o processo de materialização ao qual se submete o conceito de testemunho nos objetos artísticos criados por Margolles e compreender como a desmaterialização corpórea de minorias políticas, em especial de mulheres, faz parte da construção dessas obras, passando por conceitos como memória, lembrança e esquecimento para essa análise. O tema do testemunho trazido através de seu trabalho é aqui teorizado a partir das reflexões de Márcio Seligmann-Silva e analisado em suas obras através do olhar de María Inés Rodríguez e Juan A. Gaitán. Ainda participando da discussão teórica em relação à violência, à memória e à corporeidade, os pensadores Henri Bergson, Maurice Halbwachs e Paul Ricoeur são algumas das referências para se criar o diálogo entre esses conceitos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, em especial meus pais, por todo suporte emocional e logístico para a conclusão de minha graduação. O apoio aos meus anseios e desejos foi muito importante para que se mantivesse o ânimo e me fizesse acreditar naquilo que estava estudando e na carreira que havia decidido por seguir.

Aos meus professores da graduação, pelas trocas e vivências nos últimos anos, estimulando o desejo pela pesquisa e conhecimento, em especial a Patricia Corrêa que por fim se tornaria minha orientadora, mas que foi uma inspiração durante toda a graduação, comprometida com a dinâmica de sala de aula e uma referência como pesquisadora.

Aos meus amigos de graduação, que estiveram ao meu lado durante toda essa jornada, compartilhando de anseios e alegrias e tornando as trocas em sala de aula ainda mais prazerosas. Em especial: Bruno Ribeiro, Daniella Silva, Isabela Alves, Juliana Nobre, Maria Van Camp, Vitor Brito e Yrvin Duarte. E aos amigos da vida: Fernanda Stabile, Filipe Torres, Hebert de Paz, Helen Polycarpo, Julia Jucá, João de Albuquerque, Juliana Freitas, Layla Waltemberg, Pedro Montenegro e Roberta Pignatari, por estarem ao meu lado durante todo esse processo, contribuindo com trocas e afeto, e a todos aqueles que passaram pela minha trajetória.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. NECROTÉRIO, VIOLÊNCIA E MEMÓRIA.....	9
2.1 SEMEFO.....	9
2.2 MEMÓRIA E VIOLÊNCIA.....	13
3. TESTEMUNHO, MEMÓRIA E IMAGEM.....	21
3.1. TESTEMUNHO E IMAGEM.....	21
3.2. EL TESTIGO.....	23
3.3. LA PROMESSA.....	27
4. ESPETACULARIZAÇÃO DA MORTE E AUSÊNCIA.....	32
4.1. CIUDAD DE JUÁREZ.....	32
4.2. PM 2010.....	34
4.3. AUSÊNCIA E MATERIALIDADE.....	38
4.4. SONIDOS DE LA MUERTE.....	40
5. CONCLUSÃO.....	44
6. REFERÊNCIAS.....	46

A arte é a forma mais pacifista de manifestação que eu conheço. Censurá-la, oprimi-la ou ocultá-la é negar ao ser humano o que poderia ser sua única oportunidade de dizer e ser o que realmente é, sem corromper a liberdade dos demais.

Mariana Palova

1. INTRODUÇÃO

O interesse em estudar as obras de Teresa Margolles, em específico, surge primeiro da vontade de estudar o tema da arte e violência no contexto da produção contemporânea. Tema recorrente nas artes visuais, a violência torna-se objeto de estudo somente na contemporaneidade para a História da Arte, sendo estudada através de temas como a memória e a história. A artista trabalha esse tema a partir de conceitos como: memória, testemunho e desmaterialização corpórea, suscitando no olhar do espectador a leitura interseccional desses temas. Margolles imerge na estrutura social mexicana e nas relações de poder presentes no território para a elaboração de suas obras, usando como estudo de caso a Ciudad de Juárez, extremamente atingida pela violência, fruto do confronto entre a polícia e os narcotraficantes, além da problemática da fronteira da cidade com o estado norte-americano do Texas.

Diante dos números exorbitantes de mortes, principalmente de mulheres, o conceito de testemunho tornou-se importante para o entendimento das obras da artista. Buscando soluções práticas de ajuda às vítimas, aliada à formação de médica-forense, os relatos e vivências daqueles que habitam ou habitavam a cidade tornaram-se fundamentais para o amadurecimento da artista e, conseqüentemente, de seus trabalhos. Com o abandono em massa dos habitantes da cidade, as construções e o entorno delas foram os sobreviventes da violência e testemunhos do que estava acontecendo no local. Dessa forma, tornou-se necessário compreender a importância da desmaterialização corpórea e a resistência das construções e do entorno como forma de memorização de uma história. O testemunho, transformado por Margolles em objeto, é a forma como a vítima continua a resistir, mesmo depois de sua desmaterialização.

O testemunho tornou-se objeto de estudo a partir do contato com as obras da artista. Esse conceito, para países latinoamericanos, é bastante presente na produção de artistas que aqui estudam e resistem, como, por exemplo, a colombiana Doris Salcedo, contemporânea de Margolles e importante para o estudo e amadurecimento dessa pesquisa no período de pré-escrita. Através dessa investigação, foi notória a necessidade de expandir essa área de estudo dentro da academia, dando voz e visibilidade para essas artistas e também para esse tema, ainda pouco estudado.

Sendo uma artista pouco conhecida no Brasil, o primeiro capítulo foi destinado à apresentação da trajetória artística de Margolles e a apresentação de conceitos que, a posteriori, seriam importantes para a análise conjuntural das obras e se perpetuariam até o final da pesquisa, como o conceito de memória e sua possível associação à questão da violência e da imagética. Ainda nesse primeiro

momento, o SEMEFO (Serviço Médico Forense do México), coletivo que impulsiona Margolles enquanto artista, é apresentado e usado como gancho para a compreensão da relação que a artista possui com o eixo temático da morte e o necrotério. Algumas obras do coletivo foram apresentadas porque delas parte o entendimento dos conceitos citados e por serem exemplos concretos do modo como o grupo entendia a própria produção.

Ainda no primeiro capítulo, é apresentado o conceito de memória e a relação que a mesma tem com a violência, tópicos que serão usados como base para a análise dos trabalhos. Diante disso, são apresentadas algumas referências artísticas para a temática da violência, como as obras do artista espanhol Francisco de Goya e um mural do artista mexicano José Clemente Orozco, com o intuito de se reafirmar a presença da temática na história das artes visuais, dando início, assim, a uma construção da relação entre memória e violência. Henri Bergson e Maurice Halbwachs são em um primeiro momento escolhidos como os teóricos da memória, pois eles foram responsáveis por tratar a memória como um conceito independente, desassociado da História, fato recente dentro desse campo de estudo. O capítulo é finalizado com a análise da obra *Esta Finca no Será Demolida* de 2011, já de Margolles enquanto artista independente, a fim de se introduzir a problemática da Ciudad de Juárez e as consequências da violência para a cidade e seus habitantes. Os capítulos subsequentes trazem somente obras da artista, analisadas dentro do respectivo tema de cada um.

O segundo capítulo tem como campo de análise o conceito de testemunho para a sociedade contemporânea ocidental, que é discutido a partir do teórico Márcio Seligmann-Silva. A segunda parte do capítulo será responsável pela análise da obra *El Testigo* (2013), partindo do conceito anteriormente explicitado do testemunho e analisando-o em conjunto com o conceito de memória, desenvolvido ainda no primeiro capítulo. O objetivo é analisar como os dois temas foram conceitualmente elaborados pela estética de Margolles e a interdependência dos mesmos para a análise daquela obra. A parte final do capítulo é dedicada à investigação do trabalho *La Promessa* (2012). O texto *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault, serve como estudo inicial da obra, pois trata da transformação no modo punitivo da sociedade ocidental, fator que se torna importante na representação do corpo e de ações punitivas para as artes visuais e, conseqüentemente, no modo como entendemos o testemunho e suas representações. Ao final dessa introdução, se apresenta a obra e a partir dela se discute a questão da objetificação do testemunho, da morte e da memória.

O terceiro e último capítulo desta pesquisa traz de forma mais aprofundada a relação entre morte e sexo, explorando o conceito de desmaterialização corpórea. Nesse capítulo, se analisam em um primeiro momento as grandes mídias da Ciudad de Juárez, em especial o periódico PM, e como a

violência é lida e reportada por eles. Diante disso, faz-se necessária a apresentação do contexto sociocultural da cidade e um pouco de sua história mais recente, para que o papel das mídias e os crimes de feminicídio possam ser compreendidos de forma contundente. A partir de uma apresentação histórica, a obra *PM 2010* (2012) é analisada, observando-se a espetacularização da morte pelo apelo midiático e a relação entre os números exorbitante dos crimes de feminicídio em detrimento da divulgação diária de anúncios de prostituição.

Por fim, se apresenta o tema da ausência e a relação que esta possui com a materialidade. Será abordada a questão corpórea e como o processo da ausência é elaborado a partir de um apagamento, sofrido majoritariamente por minorias políticas e o espaço que as mesmas ocupam na estrutura sociopolítica. Para isso, analisamos a obra *Sonidos de La Muerte* (2008), ainda dentro do eixo temático do feminicídio e analisando a relação entre desmaterialização corpórea e ausência. A obra final perpassa todos os conceitos estudados ao longo desta pesquisa, trabalhando com a objetificação do testemunho, a memória, a ausência e a desmaterialização.

2. NECROTÉRIO, VIOLÊNCIA E MEMÓRIA

2.1. SEMEFO

Teresa Margolles é uma artista mexicana nascida no ano de 1963 em Culiacán, cujo trabalho traz para o cenário artístico contemporâneo importantes reflexões sobre os efeitos da violência em quadros sociais marginalizados. Opta, primeiramente, por seguir a carreira de médica forense e encontra nos necrotérios o material de estudo para suas obras. Adentra o campo das artes visuais somente em 1990 quando se junta ao grupo de artistas mexicanos SEMEFO, formado por Artur Gallardo, Juan Luis Zavaleta, Carlos Orosco, Margolles e colaboradores esporádicos, como Mônica Salcido. Em espanhol, o nome escolhido pelo coletivo faz referência ao Instituto Médico Forense do México, intitulado da mesma forma. (VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, 2015)

O grupo, que durou até 1999, encontrou nos necrotérios, mais especificamente na morte, a fonte de estudo para seus trabalhos. A questão da violência era o fio condutor dos projetos, que buscavam elucidar a hostilidade na qual a sociedade mexicana, e o mundo em geral, foram moldados. As obras trabalham sobre questões como o repugnante, ofensivo e/ou desconfortável, buscando contrariar o lugar passivo do espectador. Não somente objetos eram expostos ao público, mas também partes de animais, ou até animais inteiros empalhados, vísceras e até os corpos de vítimas pelo narcotráfico mexicano, abandonados no Instituto Médico Forense, faziam parte de suas exposições.

Quando perguntada sobre o nome SEMEFO, a ex-membro do grupo, Mônica Salcido respondeu que a escolha foi feita ‘pelo o que o Instituto Médico Forense do México representa em uma cidade tão aterrorizantemente grande como a Cidade do México, onde cadáveres chegam pelo vagão; essa agência é um dreno, um funil de escória, o lugar onde cidadãos desconhecidos atingidos pela morte nas ruas encontram sua última sombra.’ Aqui, Salcido oferece duas dicas muito importantes do que motiva o coletivo: o interesse mútuo em atitudes abjetas ou nos poderes do horror; e critica as condições de vida (e morte) na Cidade do México. (VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, 2015)

O necrotério trouxe para o cenário artístico questões relativas à construção social mexicana, principalmente a realidade afetada pelo narcotráfico e como esses corpos adentravam aquele espaço. O interesse pela morte é latente, especialmente em trabalhos como *Lavatio Corporis*, escultura exibida no Museo de Arte Carrillo Gil em 1994 (Figura 1). O trabalho apresenta o corpo de um cavalo inteiro empalhado e erguido através de tábuas de madeira.



Figura 1. SEMEFO, *Lavatio Corporis*, 1994.

Os trabalhos tiveram como inspiração a pintura de José Clemente Orozco *Los Teules IV* (1947), a dramática representação do corpo caído de um cavalo e um cavaleiro em meio a um confronto militar, o que remete a violência do exército espanhol durante a conquista do México e a violência que Orozco presenciou durante a guerra civil mexicana no início do século XX. (VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, 2015)

O grupo pensava não somente sobre o modo como a sociedade contemporânea mexicana se comportava, mas também sobre como as estruturas sociais passadas levaram à atualidade. O cavalo é reflexo do enfrentamento entre os espanhóis colonizadores e os astecas, império destruído e dominado pelo grupo europeu, e a violência que essa batalha gerou, desmantelando por completo a cultura mexicana pré-colombiana.

O interesse de SEMEFO pela morte e pela violência é salientado através de esculturas, performances, instalações e músicas. O grupo estudou a fundo o que a morte e o necrotério representariam em um país com a escala do México, buscando elucidar essa questão como reflexo das políticas públicas. A sensação de nojo e repugnância eram comuns aos espectadores, mas também sensações quase "forjadas" ou esperadas pelo grupo, pois a reação externa contemplava a potência daquelas obras enquanto material aclarador de uma sociedade conturbada por conflitos sociais e negligência pública.

As performances realizadas por eles, muitas vezes feitas através de shows de rock ou punk, eram elaboradas em locais marginalizados ou propositalmente esquecidos pela dinâmica social. Não existiam limites entre o público e os performers, tornando as reações dos espectadores imprevisíveis. Durante essas apresentações eram usadas vísceras e partes de animais, e o corpo humano era explorado de forma singular, usando fluidos corporais, como saliva ou catarro, e adentrando seus orifícios, como ânus e vagina, através do toque. La Floresta era um hospital de saúde mental abandonado e um dos palcos dessas ações. A importância do local estava diretamente relacionada ao modo como o próprio espaço interagia com a dinâmica da cidade, agora abandonado, uma vez ocupado por essas pessoas marginais, ou seja, aquelas que não se encaixam no perfil que a própria sociedade lhes impõe. Mônica Salcido também afirmou:

Com essas performances, não estávamos apenas percebendo o objetivo cênico como uma convenção teatral; entre o grupo e os espectadores não havia prosa: todos pertencemos nesse momento ao mesmo espaço com todos os elementos a disposição, não era apenas ver um show de rock ou tomar uma cerveja, não havia limites, o espectador tinha outra opção. (Apud VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, 2015)

Os lugares escolhidos pelo grupo eram propositalmente, pois, o interesse pelo corpo os guiou por espaços que de alguma forma estivessem ligados a esse tema, por isso a importância do La Floresta. Pelo envolvimento de Teresa Margolles com o Instituto Médico Forense do México, o grupo SEMEFO foi capaz de ter acesso aos corpos das vítimas que chegavam ao necrotério sem nenhum documento e que não eram reconhecidas pelas famílias que buscavam o local. Diante disso, os integrantes foram capazes de estudar esses corpos e incorporá-los às suas performances e exposições, através de fotografias. Um dos trabalhos mais polêmicos do grupo envolvia a pele das tatuagens dessas pessoas (Figura 2).



Figura 2. SEMEFO, *Dermis*, 1996.



Figura 3. SEMEFO, *Autorretratos en la morgue*, 1998.

Em *Dermis* (Figura 2) e *Autorretratos en la morgue* (Figura 3) é possível entender um pouco mais como funcionava a relação do grupo com o corpo e a morte. Na primeira imagem aparecem os recortes de peles tatuadas retiradas pelo SEMEFO de pessoas vítimas da violenta guerra entre o narcotráfico e a polícia mexicana, e que não foram identificadas no necrotério. As peles foram penduradas por móveis de metal circulares que as esticavam, presas do chão ao teto e iluminadas por uma luz amarelada que iluminava cada objeto de baixo para cima. Elas foram expostas na galeria La Panadería em 1996 e geraram grande repercussão, pois atraíram a discussão para o limite do que seria arte e como funcionaria a ética dentro desse campo. Com o intuito de conferir um aspecto de vida a esses pedaços, a luz quente colocada para iluminar os móveis, fazia com que a gordura restante na pele fosse gradualmente derretendo, o que resultava em uma aparência viscosa.

Já *Autorretratos en la morgue* foi um projeto coordenado por Teresa Margolles junto ao SEMEFO. Nessa série, Margolles não só estuda o necrotério como o utiliza como cenário para suas fotos. Nelas, a artista posa segurando um corpo indigente e olhando diretamente para a câmera. A ideia é justamente compartilhar com o espectador aquela imagem, tornando-o cúmplice daquele momento e dividindo com ele, dessa forma, a responsabilidade por aquela morte. Ao se assumir essa postura, compreende-se que aquele corpo e aquela morte são resultados de ações compartilhadas e das quais todos fazem parte. Esse é o sentido sugerido pelo título do trabalho, pois estimula o autorreconhecimento do espectador com o gesto da artista ou do morto.

O grupo SEMEFO foi uma etapa importante na construção de Teresa Margolles como artista. Seu estudo sobre a violência e áreas marginalizadas continua mesmo após o grupo se desfazer, em 1999, e o necrotério permanece como base para suas pesquisas. Entretanto, ao aprofundar-se nesse tema, outro ponto se destacou enquanto objeto de análise, o do testemunho. Lidar com pessoas é lidar com suas memórias e o testemunho da violência é capaz de traduzir precisamente a sociedade que Margolles denuncia.

2.2. MEMÓRIA E VIOLÊNCIA

O tema da violência perpassa diferentes áreas de estudo na sociedade contemporânea, como, por exemplo, as Ciências Sociais, a História, a Filosofia e a História da Arte. O modo como é percebida por essas disciplinas é múltiplo e seu campo semântico varia de acordo com o contexto no qual o conceito de violência é inserido. Esse tema aparece nas Artes Visuais muito antes de se tornar objeto de estudo da História da Arte. Na longa sequência de imagens de violência produzidas por

artistas através dos séculos, podemos mencionar algumas mais próximas de nós e do contexto hispano-americano. No século XIX, por exemplo, o espanhol Francisco de Goya pintou o quadro *Bandido despindo uma mulher* (Figura 4) em que um homem, no título descrito como bandido, e uma mulher encontram-se em uma gruta ou caverna escura, onde ele a está despindo. A moça tem o rosto coberto pela mão, ato que remete à vergonha e ao desespero frente a o que lhe acontecia, enquanto o homem remove sua roupa, deixando seu corpo nu à mostra.



Figura 4. Francisco de Goya, *Bandido despindo uma mulher*, 1800-10.
Coleção particular (Madri, Marqués de la Romana).

O muralista mexicano José Clemente Orozco, um dos artistas que influenciaram a produção do grupo SEMEFO, também já tratava do tema da violência em seus murais. Com viés crítico, Orozco retratava a realidade mexicana e abertamente questionava o governo pós-revolucionário, o que se traduziu em suas obras. Em seu mural *Katharsis* (Figura 5), a violência e os conflitos da sociedade mexicana são expostos no caos da cena, com a presença de armas e do riso quase debochado que a mulher desnuda no primeiro plano apresenta, imagens de degradação social. Ao fundo é possível perceber a batalha travada entre alguns homens e a presença dominante da máquina e do cofre,

que podem ser entendidos como símbolos da dinâmica do trabalho e do poder adotados pela classe política mexicana.



Figura 5. José Clemente Orozco, *Katharsis*, 1934 (Palacio de Bellas Artes, Ciudad de Mexico).

No âmbito da História da Arte, a violência surge como tema de estudo em uma perspectiva contemporânea, adquirindo um caráter mais específico do que sua abrangência nas Artes Visuais. No âmbito da pesquisa acadêmica, os conceitos de denúncia, testemunho, silêncio, esquecimento e memória têm marcado a orientação desses estudos, sendo, dessa forma, necessário entender de que modo são empregados e, principalmente, como a questão da memória abarca esse campo semântico.

Os estudos sobre memória adquirem proporção entre o final do século XIX e o início do século XX, ainda atrelados à História e a seu cunho narrativo. Somente com as leituras realizadas por Maurice Halbwachs (1877-1945), Sigmund Freud (1856-1939) e Marcel Proust (1871-1922), por exemplo, a memória se tornou tópico dissociado da História e adentrou outros campos, como os das Ciências Sociais e da Filosofia. Em 1896, Henri Bergson (1859-1941) publicou seus primeiros estudos sobre memória e matéria, acreditando que a "sobrevivência das imagens passadas" era justamente o lugar que a memória ocupava, e a lembrança o que as uniria:

Estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (SCHMIDT, 2006: 90)

A matéria seria o corpo e a memória seria o ponto de encontro entre a construção social de cada indivíduo e suas imagens passadas. Portanto, é possível entender que o encontro entre a matéria e a memória não está somente relacionado a fatos e nem às suas narrativas, mas sim à construção de

imagens. Memórias são imagens construídas e modificadas a todo momento, como explicitado por Bergson, e é nesse eixo que o trabalho de Margolles com o testemunho encontra espaço.

Bergson também identifica no nicho da memória diferentes formas de percebê-la. A divisão primária feita por ele é entre a memória hábito e a memória representação. A questão trazida por esses dois aspectos é que a primeira está diretamente ligada à vida cotidiana e à rotina, ou seja, ao presente, e a segunda à "conservação de imagens únicas" geradas por momentos que envolvem o afeto. No artigo *Entre a Filosofia e a Sociologia: matrizes teóricas das discussões atuais sobre história e memória*, Benito Schmidt afirma:

Na interpretação de Bergson, existem duas formas de memória: a memória hábito e a memória representação. A primeira redundaria sempre em ação, estando ligada à repetição; por exemplo: aprender a tocar uma música ao piano "de cor". (...) A segunda remete a conservação de imagens únicas - "a própria imagem, considerada em si, era necessariamente de início o que será sempre" - por exemplo: a lembrança da primeira lição de piano. (SCHMIDT, 2006: 90)

Já a teoria do sociólogo Maurice Halbwachs encontra na memória o fator da construção de uma sociedade, o que ele define como memória coletiva, ou seja, a narrativa de determinado acontecimento comum a um grupo. Ele elucida que esta é totalmente diferente da memorização pessoal, que na verdade seria apenas um ponto de vista dessa lembrança maior que abarca a todos. Partindo da compreensão da memória como algo moldado por cada corpo social, ele penetra outra questão, a do esquecimento. Assim como em alguns trabalhos de Margolles, essa questão surge como forma de violência sobre determinados grupos sociais. (SCHMIDT, 2006: 92)

O esquecimento é entendido por Halbwachs como algo proposital. Entende-se que para grupos que detêm o poder político e financeiro de determinado lugar, a história seria um mecanismo usado para a manutenção dos privilégios de classe e a afirmação da desigualdade social para aqueles com menos força nos dois âmbitos. O esquecimento seria uma forma de restringir a narrativa da história, aquela determinada como oficial, apenas para os grupos dominantes, que definem o que deve ou não ser lembrado.

Portanto, a memória "marginal", ou aquela considerada não-oficial pelo grupo financeira e politicamente dominante, assume formas de resistência e de enfrentamento, pois se a memória é fundamental na sustentação de uma sociedade, logo o silêncio frente a questões relativas a um grupo é um modo de minar a existência dessas pessoas. Roberto Lauxen, em uma resenha sobre o livro *A Memória, a História e o Esquecimento* de Paul Ricoeur, faz a seguinte afirmação: "Memória e esquecimento são 'níveis intermediários' entre a experiência temporal humana e a operação narrativa" (LAUXEN, 2008: 281). Ao abordar a operação narrativa, Lauxen adentra o

mesmo campo que Halbwachs: reafirma o poder do corpo social nessa construção da história, e consequentemente na construção da memória, e discute como os diferentes grupos narrativos atuam. O testemunho está diretamente ligado às lembranças e ao modo como estas se formam a partir de determinado contexto.

Essas questões nos trazem de volta à importância da atuação de Margolles no grupo SEMEFO para sua construção como artista. Em obras como *Lavatio Corporis* (Figura 1), o conceito de operação narrativa torna-se muito elucidativo. Toda dominação tem como processo paralelo o esquecimento, sendo este de suma importância para a imposição de uma nova cultura, a exemplo da conquista e da colonização espanhola na América. Um processo similar acontece nos necrotérios que lidam com histórias marginalizadas, cujo esquecimento está relacionado a fatores sociais e econômicos. Os grupos dominados dentro da sociedade mexicana são aqueles que adentram ao espaço do necrotério para terem seus corpos esquecidos e suas histórias abafadas. Isso porque o dia-a-dia violento faz parte da introdução dessas pessoas naquele espaço.

Autorretratos en la morgue (Figura 3) traz o corpo violentado e morto como objeto, questionando o que seria o silêncio ou o esquecimento. O trabalho é realizado propositalmente com indigentes e é nesse ponto que conseguimos perceber como a teoria de Halbwachs poderia ser entendida aqui. Primeiro como imagem, a fotografia expõe a violação daquela pessoa, tornando-a um objeto que é ressignificado como imagem. Isso coloca a imagem fotográfica sob questão enquanto veículo ou objeto de fruição. Mas a fotografia se torna ainda mais fundamental quando explora o tema do testemunho baseado em fatos, experiências e memórias pessoais, pois enquanto registro documental a fotografia aproxima-se da luta de grupos esquecidos pelo direito ao testemunho e pelo direito deste à participação na memória coletiva.

Memória e testemunho são diferentes, mesmo que se compreendam os dois como parte do campo subjetivo. Enquanto a primeira, a partir de teorias mais atuais como a de Halbwachs, trabalha com a construção social e de uma experiência coletiva, o segundo explora o campo dos fatos, como uma forma de recontar a realidade, mas ainda marcada pela subjetividade de cada indivíduo. Interessada na forma como a realidade afeta cada um, Margolles entende que através de relatos particulares seria possível compreender com mais clareza a vivência de cada um e, dessa forma, através de seu trabalho, viabilizar mecanismos para operações narrativas de grupos de áreas marginalizadas, buscando soluções para as problemáticas apresentadas por essas pessoas. Doris Salcedo, artista colombiana e contemporânea a Margolles, escreve para o catálogo *Guerra e Pá*, lançado pela Daros Latinamérica, o seguinte trecho relatando a forma como o testemunho funciona dentro do campo artístico:

Para a arte, o evento violento permanece inacessível, sempre longínquo, nós nunca o podemos alcançar. Por isso não se trata de narrar, não é uma narração nostálgica de eventos que ocorreram no passado, mas é simplesmente marcar a ausência daquilo que se viveu. (SALCEDO, 2005: 127)

A partir dos anos 2000, os trabalhos de Teresa Margolles passaram a ocupar espaços diferentes daqueles feitos ao longo dos anos de permanência no SEMEFO. O corpo como objeto perde espaço para o testemunho como objeto, isto significa que o retrato da violência denunciada ganha outros contornos, reforçando as narrativas presentes nas ruas e colocando essas informações em espaços como galerias e museus. O espaço, que antes era importante como agente político de suas performances, dá lugar ao testemunho dessa guerra e eterniza os corpos que não conseguiram sobreviver a ela, reforçando a importância que o registro adquirirá para a execução desses trabalhos.

Em sua produção mais madura, é possível perceber que a cidade de Juárez foi um laboratório adotado pela artista. Considerada a mais violenta cidade do México em 2010 pela ONG mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e a Justiça Penal, Juárez enfrenta graves problemas relacionados à morte pelo envolvimento com o narcotráfico, suas inúmeras vítimas e o abandono de casas e edifícios comerciais. Partindo desse ponto, o testemunho torna-se um dos pilares de sua pesquisa, tornando essencial também o processo da memória e sua interferência na dinâmica dessa cidade através de sua produção artística.



Figura 6. Teresa Margolles, *Esta finca no será demolida*, 2011, 30 fotografías coloridas (100 x 66,5 cm).

Esta finca no será demolida (Figura 6) demonstra o processo de percepção do espaço pela artista. A cidade de Juárez, além de ser uma das mais violentas do México, também sofre com o crescente número de prédios e espaços comerciais abandonados. As ruínas desses locais tornaram-se uma espécie de testemunho da degradação social mexicana e, logo, objetos artísticos, registradas em uma série de trinta fotografias coloridas. As imagens representam esses lugares desocupados, que compreendem desde casas, comércios, até ruas inteiras abandonadas.

Em tom melancólico, as construções aparecem em sua maioria sozinhas, como protagonistas das imagens e refletindo o cenário solitário, com os indícios da violência no corpo dessas construções, como marcas de tiros ou pedaços dos edifícios quebrados, retrato do cotidiano local. A Universidade Autônoma da Cidade de Juárez realizou, em 2011, um estudo sobre essa série de abandonos e chegou-se ao número aproximado de 115.000 casas abandonadas e o deslocamento de mais ou menos 220.000 pessoas.

A linha de construção do pensamento de Teresa Margolles sobre o objeto artístico realmente encontra outros contornos quando a vontade de desenvolver meios concretos de ajuda às vítimas do narcotráfico torna-se parte importante desse processo de estruturação das obras. Diante disso, foi importante entender que a sociedade mexicana só seria compreendida a partir do momento em que os meios de comunicação que circulam no país e, mais especificamente, na cidade de Juárez, fossem estudados, assim como a história do lugar e suas produções artísticas. O retrato da violência evidenciado pela mídia mescla dois temas importantes a serem investigados neste estudo da obra de Margolles: a morte e o sexo.

3. TESTEMUNHO, MEMÓRIA E IMAGEM

3.1. TESTEMUNHO E IMAGEM

Ao pensarmos sobre o conceito de testemunho e sua aplicação a um trabalho de arte, faz-se necessário compreender sua vinculação a um determinado contexto sociocultural. Segundo o teórico Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo *Testemunho e a Política da Memória: O Tempo Depois das Catástrofes*, o conceito de testemunho está atrelado às vivências de cada sociedade, e de maneira mais específica às vivências de cada indivíduo, tornando-o um conceito específico de cada lugar. Por exemplo, é possível pensar o testemunho na América Latina a partir de eventos como as Ditaduras Militares e a perseguição a minorias políticas, como mulheres, homossexuais e negros, enquanto na Europa e nos Estados Unidos são marcantes a Segunda Guerra Mundial e os relatos de soldados que voltaram dela. Dessa forma, além de perceber o testemunho como um conceito fluído, é possível entender que a imagética desse conceito também é específica de cada lugar.

(...) na América Latina, o ponto de partida é constituído pelas experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido pesquisada. (SELIGMANN-SILVA, 2005: 86)

Os estudos sobre testemunho avançam na década de 1960. Na América Latina, nosso foco aqui, esse conceito é primeiramente remetido ao vocabulário cristão, em que o testemunho estaria atrelado a uma vida de costumes e bons exemplos, partindo da "tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico" (SELIGMANN-SILVA, 2005: 86). O conceito de testemunho é hoje em dia entendido como uma visão referencial de determinado acontecimento e envolve três pontos: o acontecido, a memória do acontecido e o trauma. Assim, o testemunho seria o encontro entre o indivíduo e o simbólico: "O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o 'real' e o 'simbólico', entre o 'passado' e o 'presente'." (SELIGMANN-SILVA, 2005: 82).

O testemunho é um processo individual, porém a memória coletiva desses testemunhos, como foi o holocausto, por exemplo, é usada como forma de identificação por alguns grupos sociais e, conseqüentemente, como forma de resistência de uma identidade. Segundo Seligmann-Silva, "o ponto de vista é essencial aqui, e o *testimonio* é parte da política tanto da *memória* como da *história*." (SELIGMANN-SILVA, 2005: 89). Em suma, o testemunho é o relato de um indivíduo sobre determinado acontecimento, que envolve uma narrativa, um trauma e uma percepção

específica da situação, baseada no modelo sociocultural em que esta pessoa está imersa. Além disso, a percepção coletiva de um fato ou memória coletiva, parte de um testemunho em comum que é usado ou como forma de manipulação a fim de algum interesse ou como forma de resistência de uma minoria política.

A definição dada por Seligmann-Silva trata sobre o testemunho oral e as obras de Margolles sobre a conversão do testemunho em objeto artístico. No mesmo catálogo anteriormente citado, *Guerra y Pá*, editado pela Daros Latinamerica, Doris Salcedo aborda a relação entre arte e violência e reflete sobre como o processo testemunhal interfere na construção do objeto artístico. A partir de seu relato é possível pensar que o testemunho não se restringe somente às formas verbais ou narrativas, mas objetos e imagens também podem se configurar dessa forma.

O silêncio é o que define a arte. Esta obra é uma tentativa de formar certa comunidade, uma comunidade efêmera, a comunidade dos desaparecidos, com cujas famílias trabalhei. Elas me davam objetos que tinham pertencido aos desaparecidos da violência na Colômbia e estes objetos, então, que vinham do espaço individual, da dor particular das famílias, eu tratava de recriá-los numa obra que tivesse muitos nichos para se converter de um fenômeno individual num fenômeno social. Eu creio que a arte nos oferece essa possibilidade de gerar umas comunidades efêmeras; não são comunidades reais obviamente, são efêmeras. Não só entre as diferentes famílias que doam esses objetos para fazer essa obra, mas também entre a vítima da violência e nós, como pessoas que podemos viver uma vida relativamente cômoda, porque não estamos diretamente implicados na violência. (SALCEDO, 2005: 128)

O advento da fotografia como forma de denúncia ou investigação, por exemplo, contribuiu para o entendimento da imagem como uma testemunha, isto significa que objetos passaram a ter o poder de preservar um ponto referencial do acontecimento, conseqüentemente sendo usados como testemunhos. Isso é possível dentro da sociedade ocidental devido ao modo como entendemos não só a imagem, mas a função que ela possui. A problemática apresentada por Margolles em seus projetos é de como a imagem atualmente possui um valor afirmativo superior à oratória e como esse mecanismo funciona de modo a manter os privilégios sociais das classes dominantes.

Ao entender o testemunho como parte do processo de preservação de uma identidade e de um grupo social, processo esse que envolve também produção artística, representatividade e memória, por exemplo, a arte adquire potencial para ser um modo de persistência e um espaço para a comunicação dos grupos que compõem a sociedade. A falta de representatividade artística contribui para que determinados grupos sociais sejam apagados do contexto cultural e político de determinado lugar. Isso acontece, como já dito anteriormente, com aqueles que não fazem parte do grupo que domina política e financeiramente aquele espaço. Assim como Salcedo, o foco dos trabalhos de Margolles será estudar e entender essas realidades, transformando-as em trabalhos que traduzam vozes abafadas.

3.2. EL TESTIGO

El Testigo (Figura 7) é uma obra em formato de série fotográfica, em que Margolles nos propõe a pensar sobre as consequências físicas de uma sociedade estruturalmente afetada pela violência. As fotografias foram tiradas em duas cidades: Juárez e Culiacán, lugares em que a artista passou por um processo imersivo de estudo e vivências, acompanhando os processos pelos quais os moradores dessas duas cidades passaram e como eles lidam com a constante marginalização desses dois espaços. O resultado da violência e do silenciamento de grupos sociais é encontrado nessas árvores solitárias, que são marcadas por tiros, e no entorno preenchido por casas que foram abandonadas ao longo dos anos por conta desse ambiente hostil. Ao mesmo tempo, é uma paisagem de resistência traduzida por suas folhas e troncos.



Figura 7. Teresa Margolles, *El Testigo*, 2013. Fotografía colorida (170 x 102 cm)

A série fotográfica explora a resistência em um espaço urbano marginalizado e devastado. As árvores são as testemunhas dessa violência e suas marcas são as memórias deixadas por ela. Os sobreviventes desse ambiente hostil seguem resistindo pelas vítimas e, assim como as árvores, são testemunhos marcados pelo seu entorno. A imagem reflete a nova fase dessas duas cidades, em que os habitantes que restaram procuram novas formas de resistir à violência e buscam a ressignificação do lugar que elas ocupam.

A escolha do registro fotográfico para essa série não é aleatória. Nela, o testemunho adquiriu contornos físicos e assumiu a postura de um objeto. Margolles, dessa forma, é capaz de ressignificar o conceito de testemunho e seu sentido subjetivo, pois ambos estão associados no momento em que este relato parte da figura humana. Ao partir do objeto o testemunho, a memória também adquire contornos físicos, como as marcas de balas, por exemplo. Diante disso, a artista confronta a validade imagética do que estamos vendo, questionando o valor do discurso humano como testemunho em detrimento dessa imagem como tal. Neste caso, não somente as árvores tornam-se responsáveis por preservar esses testemunhos, a imagem que capta esse momento também faz parte do processo. Dessa forma, ao adentrar o campo da fotografia nesse trabalho, Margolles coloca outra questão como pauta: quem seria a testemunha dentro de uma imagem.

Com a era da reprodutibilidade técnica e o modo como as imagens começaram a ser difundidas, a sociedade contemporânea chegou a uma espécie de dependência das mesmas. Hoje sabemos que mais do que simples representação da realidade, as imagens são utilizadas com o intuito de se reafirmarem versões e de se construírem verdades. Ao utilizar a fotografia como forma de propagação desses testemunhos, Teresa Margolles questiona o lugar que a imagem ocupa na experiência atual e nossa capacidade de reconhecer as testemunhas vivas nessas imagens, além de questionar o próprio conceito de testemunho. Ao transformar em vítima um objeto, desloca-se o discurso e suas possibilidades de verdade.

Neste contexto, como definir quem é a testemunha? A cidade, seus habitantes, a imagem, o espectador? Uma testemunha é aquela capaz de dar testemunho sobre algo que viu, de algo que escutou, algo que passou pelos seus sentidos, por sua cabeça, e que, nesse trajeto pelo corpo, adquire uma realidade sensorial, emotiva. (RODRÍGUEZ; GAITÁN, 2014:20)

Enquanto a obra *Esta finca no será demolida* (Figura 6) aborda a questão do testemunho através do modo como ele se traduz nas casas e em seu entorno, *El Testigo* (Figura 7) configura-se como um trabalho que não somente estuda o local, mas coloca em destaque um objeto específico. A imagem como forma de denúncia se depara com a imagem como obra. No caso de Margolles, o encontro das duas é fundamental para a compreensão de seu trabalho como um todo e como se dá

a parte prática de seu processo artístico, que seria dar voz ao depoimento daqueles envolvidos nesses cenários que ela estuda e criar ações práticas de ajuda e desenvolvimento para os mesmos.

Outro aspecto importante é a interferência humana, ou como o relato humano interfere na construção e na validade imagética desses testemunhos. María Inés Rodríguez e Juan A. Gaitán fazem a seguinte afirmação no texto *Los Otros Testigos*, abordando a ausência de figura humana nessas imagens de Margolles: "Porém, a imagem perde legitimidade por sua aparente dependência da intenção humana, e é então desqualificada em função da concepção relativista da subjetividade." (RODRÍGUEZ; GAITÁN, 2014: 19). Diante dessa afirmação, é possível pensar como a definição histórica do termo testemunho nos conduz a questionar a validade do discurso e da oratória e como o advento da fotografia contribuiu para legitimar o valor da imagem, sendo a imagem como testemunho fundamental para a manutenção dos privilégios sociais.

O modelo de testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do *positivismo*, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (ou a "cena do crime") e o tempo em que se escreve a história (ou se desenrola o tribunal). (SELIGMANN-SILVA, 2005: 81)

A superioridade da imagem em relação à oratória na sociedade contemporânea faz com que o testemunho de uma pessoa seja deslegitimado pela conotação subjetiva intrínseca ao ser humano. A afirmação da verdade estaria não somente atrelada à sua visão e à capacidade narrativa, mas também ao poder de julgamento daquela pessoa, tornando o testemunho um processo conflitivo. Diante dessa problemática, a capacidade subjetiva do indivíduo, que é relacionada a uma característica falha/frágil, no sentido em que há espaço para a manipulação, intrínseca a nós, é usada para que a imagem, ausente de subjetividade quando entendida somente como objeto, seja aquela capaz de apresentar as diferentes realidades que um testemunho contempla, seja ele oral ou convertido em uma imagem.

Entretanto, faz-se necessário refletir sobre quem são os detentores dos meios de comunicação e como parte de seu interesse a difusão da imagem. Isto significa que a própria imagem não está alheia à subjetividade humana, pois a mesma é usada como veículo para a propagação de um discurso. O surgimento de mídias alternativas permite aos grupos politicamente oprimidos construir uma narrativa paralela ao testemunho dito como oficial. Na sociedade contemporânea ocidental, este recurso tornou-se interessante como forma de resistência e de denúncia desses grupos.

Ao escolher dois objetos – construções e árvores – para a representação da forma imagética do testemunho, Margolles ressignifica seu carácter subjetivo, pois os objetos estão imunes ao

subjetivismo humano, portanto a artista se apropria desse discurso de manipulação. Isso significa que aquela fotografia adquire um valor afirmativo superior ao relato de uma pessoa e utiliza-se, dessa forma, o próprio meio manipulador para criar um discurso de resistência (RODRIGUES; GAITÁN, 2014).

3.3. LA PROMESSA

Em seu livro *Vigiar e Punir*, Michel Foucault trata sobre a mudança que o ato de punir e as punições sofreram ao longo da história da humanidade. Ao abordar esse tema, ele fala sobre como o corpo deixa de ser o alvo das punições e, conseqüentemente, o fim da institucionalização do suplício, para a privação de direitos básicos do ser humano, como a liberdade. Ao mesmo tempo em que o encarceramento é apresentado como oposto ao suplício, o ato de privação da liberdade interfere também em fatores como a alimentação e a saúde. Com isso, é possível perceber o "deslocamento do objeto da ação punitiva" (FOUCAULT, 1987: s/pg) e, dessa forma, a mudança no objetivo da punição.

No entanto, um fato é certo: em algumas dezenas de anos, desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo. Desapareceu o corpo como alvo principal da repressão penal. (FOUCAULT, 1987: s/pg)

A passagem do corpo como intermediário da ação punitiva, ou supliciado, para o corpo encarcerado, traduziu-se no modo como a sociedade enxerga o corpo e, conseqüentemente, como esse tema é estudado nas Artes Visuais e na História da Arte. Quando Teresa Margolles estuda o testemunho e o lugar do qual esse relato partiu, ela demonstra como esse processo se dá na prática. A mudança no processo punitivo interfere no modo como a sociedade se comporta e em como ela é representada. Esse processo configura-se nas artes visuais também através da objetificação de ações corpóreas, como é o caso das duas obras estudadas neste capítulo, *El Testigo* (Figura 7) e *La Promessa* (Figura 8).

Correlato a esse processo surge o conceito de responsabilidade social dentro do campo das Artes Visuais. Essa definição é incitada principalmente no começo do século XX, com as vanguardas históricas, e através desse processo, a arte contemporânea configurou-se de modo a estudar novas formas de representação da violência, utilizando-se de novos signos e códigos representativos, além de novos suportes. A transição no modelo de linguagem fez com que estudar o contexto social violento fosse importante para determinado resultado estético. Paralelo a esse processo, a indústria cinematográfica apropriou-se da violência de outra forma, romantizando-a. Isso

contribuiu para o modo como entendemos a imagética da violência nos dias de hoje. Para a revista mexicana *Siglo Nuevo*, número 187, em uma edição que tratou sobre o cenário de arte e violência na América Latina, Yohan Uribe faz a seguinte afirmação:

Ao longo da história do Ocidente, pensadores como Lacan, Freud e Vattimo, estudaram o vínculo entre a arte e a violência, não só como a reprodução de uma realidade, mas como uma tradição estética capaz de causar impacto sobre a crueldade decodificada. A arte com responsabilidade social, veículo de denúncia, era o que procuravam as vanguardas do século XX, o eterno convite para deixar de lado sua neutralidade. (URIBE, 2013: 34)

A busca pela representação da violência na arte contemporânea nem sempre caminha para a investigação do corpo. Com a expansão das mídias sociais e o desenvolvimento no modo como as sociedades compartilham imagens, o corpo violentado tornou-se muito mais próximo do dia-a-dia e, conseqüentemente, corriqueiro. Portanto, ao tratar desse tema fez-se necessário uma reinvenção da linguagem, no caso de Margolles, direcionando seus estudos para a estruturação da sociedade mexicana e explorando os sintomas físicos que essa dinâmica apresenta. Isso traduziu-se para seu trabalho quando o corpo se tornou fonte de investigação e não mais o objeto representativo, que é o que acontece na obra *El Testigo* (Figura 7).

La Promessa (Figura 8) configura-se dentro desse processo de mudança no modo de representação da violência na arte contemporânea. Este trabalho de Margolles reúne dois suportes diferentes: instalação e performance. Em um espaço grande, a artista reúne os escombros da demolição de uma casa na cidade de Juárez, abandonada pelos pais após o assassinato de sua filha. Esses escombros são aglomerados e compactados para formar um grande bloco retangular. A instalação/performance convida, ao longo de uma hora por dia, doze performers a interagirem com essa espécie de muro baixo, raspando e quebrando-o, modificando-o e entrando, de uma forma subjetiva, em contato com a história dessa família, que é compartilhada por outras inúmeras pessoas vítimas de áreas marginalizadas e violentas.



Figura 8. Teresa Margolles, *La Promessa*, 2012.

O processo de construção de *La Promessa* (Figura 8) como obra começa antes da chegada dos materiais que compõem a instalação na galeria e da interação dos performers com a mesma. A etapa de demolição da casa, cuja alvenaria foi usada para montar o bloco que ocupa a área central

do espaço expositivo, foi acompanhada pela artista e fotografias e filmagens foram feitas ao longo de todo o processo, criando um arquivo de *making off* que acompanha o trabalho, etapa essa que não necessariamente é exposta ao público. Ao adentrar a galeria, os pedaços que foram compactados dos escombros da demolição formam, na diagonal, um bloco retangular extenso, em uma sala separada especialmente para esta instalação, pois, com a interação dos performers, os fragmentos começam a desprender-se do bloco e ficam espalhados por toda a sala.

La Promessa traduz o cenário de violência estudado por Margolles. Em processo imersivo que durou sete anos, a artista esteve na cidade de Juárez para tentar compreender o alto índice de abandono de casas e quais eram os impactos na cidade e naqueles que continuavam a habitar aquele espaço. Margolles questiona a imagética e os simbolismos dessas construções e como o abandono e as ruínas tornaram-se parte da memória coletiva.

Em entrevista concedida ao Periscopio MUAC, Teresa Margolles fala sobre como as ruínas da demolição foram ressignificadas e transformadas em uma obra de aspecto minimalista, em que o bloco agora é memória que pode ser compartilhada com outras inúmeras memórias no momento em que os performers interagem com aquele material e com o espaço. Ao quebrar em pequenos pedaços e movimentos suaves o volume que compõe a obra, os performers estariam movendo essas memórias, destrinchando cada fragmento que a compõe e acrescentando as suas próprias, tornando o objeto artístico uma memória compartilhada. Além disso, os fragmentos que compõem a instalação colocam em pauta um governo de promessas falidas, uma juventude que busca soluções concretas para a diminuição da violência e o descaso com as regiões periféricas.

Espaços como galerias e museus são dominados por uma elite intelectual e política. Espaços públicos de arte são lugares em que o domínio político predomina, onde exposições e obras são escolhidas de acordo com editais que muitas vezes privilegiam propostas que mantenham as ideias do governo vigente. Já espaços privados de arte são dominados pela elite cultural, que na maior parte das vezes está associada à elite financeira da sociedade. Portanto, para que temas que questionam a estrutura sociocultural de determinado lugar consigam adentrar espaços dominados, é necessário que o suporte escolhido se adapte àquele ambiente, como é o caso das duas obras analisadas nesse capítulo.

A importância das duas obras, *El Testigo* e *La Promessa*, está na objetificação do testemunho. Com o intuito de dar visibilidade a minorias políticas, esses trabalhos exploram os mecanismos de manipulação usado pelas classes dominantes, como a imagem e o próprio indivíduo. A ressignificação desses veículos é importante, pois, dessa forma, esses objetos, e consequentemente

suas histórias, conseguem adentrar espaços como galerias e museus, colocando em pauta discussões como a violência, a negligência pública e a marginalização de minorias políticas.

O processo de materialização da memória acontece em momentos diferentes em cada uma das obras. Enquanto a primeira traz a memória nas próprias marcas encontradas nas árvores, o processo de memorização de *La Promessa* está associado a uma etapa contínua, que é a demolição daquelas casas e sua transposição para a galeria. Além disso, o próprio entendimento de que os pedaços de alvenaria levados ao espaço expositivo são pedaços dessa memória e que os formatos são alterados ao longo de sua interação, faz da memória um processo continuado e que é construído.

4. ESPETACULARIZAÇÃO DA MORTE E AUSÊNCIA

4.1. CIUDAD DE JUÁREZ

A análise e compreensão de obras como *PM 2010* e *Sonidos de La Morte*, que serão estudadas no presente capítulo, demandam diretamente a compreensão do contexto sociopolítico que as originou. Isto, porém, não torna cada obra intransponível de seu tempo-espaço e nem incompreensível sem esse entendimento prévio, porém contextualiza o interesse de Margolles e o resultado estético atingido com a produção artística. Dessa forma, é relevante entender a dinâmica da cidade de Juárez, sendo assim possível entender o motivo pelo qual ela foi especialmente escolhida como campo de estudo.

Localizada em uma área desértica ao norte do México, Ciudad Juárez faz parte da cidade de Chihuahua, fronteira com o estado norte americano do Texas. A relação econômica entre Estados Unidos e México estreita-se a partir da assinatura do acordo da NAFTA (Tratado Norte-Americano de Livre Comércio) em 1994, que, segundo Amarolina Ribeiro para o portal Info Escola, permite o fortalecimento das relações econômicas entre Estados Unidos, Canadá e México, buscando frear e competir com os produtos de importação de outras partes do mundo que chegam a esses países.

O acordo entre os países restringe-se à relação econômica, isto significa que não há a livre circulação de pessoas entre os mesmos, mas a redução de tarifas sobre produtos e taxas de importação. Diante de economias desiguais como Estados Unidos e México, o acordo favorece a parte norte americana, estimulando ainda mais a desigualdade socioeconômica no território mexicano. Com a crescente no número de feminicídios cometidos na Ciudad Juárez a partir de 1993, a assinatura desse acordo intensificou esse processo.

As brechas na legislação trabalhista mexicana e os impostos mais baixos, permitiram aos Estados Unidos a construção de fábricas, denominadas *maquiladoras*, na parte desértica do país, tendo como alvo funcionárias jovens, com pouca experiência, mal remuneradas e vulneráveis, que buscavam adentrar o mercado de trabalho. Dentro da construção social patriarcal mexicana, esse processo é um dos responsáveis pela legitimação da violência contra essas mulheres, lidas como prostitutas e drogadas, pois saíram do ambiente doméstico para o fabril.

O termo feminicídio é criado em 1992 pela pesquisadora feminista sul-africana Diana Russell. Segundo Lais Modelli para o portal BBC Brasil, o termo foi usado pela primeira vez na cidade de Juárez em 1998 pela antropóloga da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), Marcela Lagarde, já compreendendo que a morte de mulheres naquela região fazia parte do

contexto específico da violência de gênero. Ainda no mesmo artigo *Feminicídio: como uma cidade mexicana ajudou a batizar a violência contra mulheres*, Modelli (2016) explica que parte desses crimes não são investigados e, por isso, não existem números precisos em relação à morte dessas mulheres. Além disso, após a instalação da política pública de combate armado do estado ao narcotráfico mexicano em 2008, pelo então presidente Felipe Calderón, os índices de violência tornaram-se ainda mais palpáveis, principalmente os feminicídios.

Patrícia Alves Lobo, do Grupo de Estudos Americanos da Universidade de Lisboa, em seu artigo *O Feminicídio de Juárez: alterações econômicas, narrativas sociais e discursos coloniais na fronteira dos EUA e México*, aborda a forma como os assassinatos que envolvem questões de gênero são relativizados pela estrutura misógina e conservadora, além de um estado relapso, sendo essas as bases da composição da estrutura social mexicana. Ainda afirma que os fatores que permitem a relativização desses acontecimentos violentos são “discursos que veiculam modelos culturais de segregação de gênero e classe, bem como o uso de estereótipos que conduzem à responsabilização da vítima.” (ALVES LOBO, 2016: s/pg).

Gabriela Santos da Silva, em seu artigo *Feminicídio em Ciudad Juárez: uma combinação do imperialismo dos EUA e da cultura patriarcal mexicana*, demonstra mais uma vez a relação entre a cultura patriarcal mexicana, desigualdade social e altas taxas de violência, apresentando a seguinte divisão nos crimes de feminicídio: feminicídio não-íntimos e feminicídio sexual. O primeiro é quando não existe violência sexual (o que não torna o crime menos violento) e o segundo é quando existe essa prática. Como já apresentado por Alves Lobo, os discursos que legitimam esse tipo de violência impedem que haja números precisos e que os criminosos sejam responsabilizados, pois não há a devida investigação dos mesmos.

Gabriela Santos da Silva também afirma que a falta de investigação nesses crimes se dá pelo entendimento do crime do feminicídio como uma prática de correção de um comportamento deturpado da mulher, gerado por sua entrada no mercado de trabalho.

Nesse sentido, os feminicídios em Ciudad Juárez foram vistos como uma correção de comportamentos que as mulheres começaram a mostrar – e não poderiam. Era como se as pessoas que cometiam os assassinatos tentassem mostrar a elas a traição que cometeram em relação à cultura mexicana e em relação a si próprias: as mulheres que deveriam ser Maria, a mãe, ou Maria, a virgem. (DA SILVA, 2017:6)

Diante do cenário apresentado é possível começarmos a pensar as questões que serão trazidas ao analisarmos as duas obras a seguir. Tema já recorrente na História da Arte, como exemplificado no quadro de Goya, *Bandido despindo uma mulher* (Figura 4), a relação entre violência e sexo assume novos contornos quando trabalhada na contemporaneidade e Teresa Margolles

aprofundará esse estudo, questionando como a postura violenta assume o papel da morte e a relação direta que a mesma possui com crimes que envolvam o feminicídio na Ciudad Juárez. Estudando o cotidiano, as duas obras tratam de crimes reais e demonstram como esses assuntos são lidos e entendidos pela sociedade contemporânea mexicana.

4.2. PM 2010

No ano de 2012, Teresa Margolles reuniu em formato de anuário 313 capas do periódico *PM*, distribuído de segunda a sábado ao longo do ano de 2010, criando assim a obra *PM 2010* (Figura 9). O ano de 2010 foi especialmente escolhido para a reunião dessas capas, pois, segundo a ONG mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e a Justiça Penal, esse foi o ano mais violento na história da cidade de Juárez, passando de 3.700 assassinatos. A estética do jornal tem como padrão o anúncio de algum ato violento acompanhado de imagens sexualizadas da mulher e anúncios de prostituição, convidando os leitores a uma sessão específica do jornal. O intuito da reunião dessas capas era preservar o momento pelo qual a cidade de Juárez passava e tentar destrinchar as nuances da violência na cidade.



Figura 9. Teresa Margolles, *PM 2010*, 2012.

A obra pode ser disposta no espaço de diferentes maneiras, com a estética de um anuário, com cada capa separadamente sendo apresentada no formato tradicional de um quadro ou até os dois formatos juntos, compondo uma única situação expositiva. Esse trabalho reúne dois tópicos importantes na análise do contexto sociocultural da cidade de Juárez e de outros cenários violentos: a morte e o sexo.

O periódico *PM* surge a partir do monopólio dos meios de comunicação que existiam na cidade de Juárez na década de 1970 até a década de 1990. Antes de sua distribuição, existiam dois jornais que circulavam na cidade: *El Diario de Juárez* e *El Norte*. O primeiro surge na década de 1970 a partir da lavagem de dinheiro feita por um engenheiro e uma figura pública da cidade. O segundo surge no início da década de 1990 com a proposta de um jornalismo investigativo. Pertencente a acionistas de Monterrey, as informações eram manipuladas de acordo com o interesse do prefeito vigente, método que se estendeu durante 3 anos de governo do até então prefeito.

PM surge como uma vertente do *El Diario de Juárez* e foi criado em 2005 com o intuito de competir com a parte das “notícias vermelhas”, ou notícias violentas, do concorrente *El Norte*. Com a crescente nos números da violência na cidade, o periódico é criado para cobrir as notícias de assassinatos com linguagem e foco na classe trabalhadora. *PM* rapidamente ganhou destaque e tornou-se autônomo com relação ao antigo jornal. A proposta que deu origem ao novo periódico era usar a violência causada pelo confronto entre o narcotráfico e a polícia como notícia e anúncios de prostituição como propaganda, um sempre acompanhado do outro. A linguagem utilizada pelos redatores fez com que o periódico assumisse a postura de determinar quem eram as vítimas e criar um sentimento de pena a sua volta.

Segundo Óscar Gardea Duarte, em seu artigo *PM / Conflicto e Identidad* para o catálogo *El Testigo*, a problemática explorada pelo periódico é aquela que permeia o cotidiano dos moradores de Juárez, tornando o ato da vigilância notícia, o que é comum em periódicos. Esse fato aproxima o leitor do ato noticiado, porém o torna mais suscetível à manipulação midiática, isto porque a imagem apresentada é uma interpretação descontextualizada do acontecido, o que torna o meio delimitador daquela imagem e passível de construir a narrativa que a envolve.

A imagem periodista, especificamente dentro de zonas de conflito, pertence a uma construção midiática que se sustenta na noção fundamental de um conceito que, para o objetivo desta análise, mostra-se fundamental desde uma perspectiva meramente técnica: a vigilância. (DUARTE, 2014: 50)

A imagem como informação e evidência é a base para periódicos como o *PM*. O modo como ela é entendida por aqueles que têm acesso ao conteúdo do jornal é fundamental para quem tem interesse em abordar assuntos específicos. Isto é, quando o meio determina a imagem, ela pode ser usada para a manutenção de um discurso, que pode ser político, religioso ou aquele que convier à classe que domina aquele meio de comunicação. A evidência, base principalmente do jornalismo investigativo, é a “dialética entre o objetivo e o subjetivo” e “é como se estabelece a veracidade de uma imagem” (DUARTE, 2014: 50), além de ser o conceito usado para sustentar um discurso.

Dessa forma, as imagens apresentadas por esses periódicos só fazem sentido quando lidas dentro daquele contexto. Este sistema só é possível porque construímos o conceito do veículo jornalístico como aquele detentor das informações verídicas e confiáveis, descartando a possibilidade da imagem como produto e fonte de lucro. O processo de lucro que envolve as imagens periodistas faz com que “Os meios tenham um compromisso com a venda da imagem” (DUARTE, 2014: 51) e fazem isso com as informações que lhes convém.

Quando nos colocamos diante do tipo de informação que os meios citados controlam, é preciso se perguntar em primeiro lugar: O emissor dessa mensagem está legitimado para produzir, interpretar, editar e supor essa informação e convertê-la em imagem? E, em segundo lugar: A informação contida na imagem tem presente a especulação de ser produzida como imagem, isto é, de ser reproduzida com um baixo código privado de linguagem e gerar qualquer tipo de capital simbólico que afete o processo da realidade sobre o tipo de evento referido? (DUARTE, 2014: 52)

Quando o periódico torna-se obra de arte em 2012, Teresa Margolles adentra a questão da especulação das imagens e como ela é desenvolvida pelo meio emissor daquela mensagem. Partindo do ponto da imagem como difusora de informação e conhecimento, a identidade visual de um local é diretamente influenciada pelo modo como as mídias fazem a distribuição das mesmas. Por isso, a estética do periódico *PM* revela não somente o modo como a cidade é entendida pelas classes dominantes, mas também qual discurso foi absorvido pelo público consumidor daquele jornal. É importante ressaltar que a imagem como condutora da realidade pode ser interpretada de diferentes maneiras, entre elas: como decidimos ver, como vemos, o que se mostra e a maneira com que decide ser mostrado.

A compilação das capas do jornal exalta a subjetividade violenta do cotidiano mexicano, mais especificamente da cidade de Juárez. Como apresentado anteriormente, a presença de *maquiladoras* na cidade e a estrutura machista e misógina do local estão diretamente ligadas ao modo como as capas foram esteticamente pensadas. Ao unir anúncios de prostituição com cenas de morte e violência, as duas ocupando espaços paralelos e quase proporcionais, é possível estender a reflexão sobre o crescente número de mulheres mortas por crimes de gênero. É possível pensar como a união dessas duas imagens somente acontece por conta do contexto sociocultural que já permeava Juárez antes da criação do *PM* e como esse jornal apenas contribui para a manutenção de um sistema opressor e discriminatório.

É importante observar que a maneira como o produto é visto traduz-se não somente por sua interpretação dentro de uma narrativa, mas dependendo do contexto que criam os editores, geradores e espectadores se, e somente se, o contexto citado não delimitado pelo próprio meio. (DUARTE, 2014: 53)

Duarte continua no mesmo artigo falando sobre a mercantilização da imagem e da informação. Ao adentrar esse tema, ele demonstra, assim como Margolles fez ao elaborar a obra, que a construção da imagética social é feita através de signos e símbolos fortemente distribuídos pela mídia dominadora de grandes veículos de informação. Traz para discussão a construção contemporânea da sociedade e de grupos identitários, marcados pela leitura alheia da grande mídia. Margolles estuda a estrutura midiática para finalmente entender o conceito de sociedade que é difundido pela mesma. Entender a cidade de Juárez como uma das cidades mais violentas do México e o quanto a violência de gênero faz parte da reprodução de um discurso patriarcal, nos permite entender porque os dois temas ocuparam todos os dias as capas do periódico no ano de 2010.

A informação está sujeita, como a maioria das coisas, a um mercado. Os símbolos contidos em nossa identidade são compostos de informação, geralmente especulativa, do signo/significante, incluindo como nos relacionamos com o resultado, com a construção da imagem e com a dinâmica que se reduz à função de quadro diante do espectador. (DUARTE, 2014: 51-2)

A complexidade desse trabalho está atrelada ao fato de sua própria autonomia enquanto objeto expor as nuances de um grupo social específico. Quando Duarte fala sobre entender a imagem a partir do contexto no qual ela está inserida, ele também traz como questionamento como que as mesmas são lidas no contexto expositivo e qual carga é necessária para o entendimento desse objeto. O periódico *PM* enquanto recorte de uma classe social marginalizada, entra na galeria a partir da edição desses eventos e fatos noticiados, questionando o próprio apelo midiático da imagem periódica como reflexo desses eventos.

4.3. AUSÊNCIA E MATERIALIDADE

As obras de Teresa Margolles, desde seu início com o grupo SEMEFO, trazem para o campo da discussão da arte contemporânea conceitos como o da morte e o da materialidade. Os questionamentos sobre a objetificação do testemunho, o esquecimento e a invisibilidade de corpos específicos, nos guiam até o ponto do que é materialidade e como os objetos artísticos criados por Margolles contribuem para a construção do imaginário de corpos que sofreram com sua desmaterialização.

Como discutido por Paul Ricoeur em seu livro *A Memória, A História, O Esquecimento*, os três temas mencionados no título agem em conjunto e, por isso, é necessário que sejam estudados de forma interseccional. Isto significa que para a compreensão de cada um desses conceitos é preciso que os mesmos sejam lidos e analisados em grupo, pois há o entendimento de interdependência

entre eles. Esta relação em específico torna-se interessante para a análise dos trabalhos de Margolles, visto que, analisando de maneira conjuntural, os objetos artísticos desenvolvidos partem do conceito da interseccionalidade no próprio entendimento do objeto como tal.

Para exemplificar este conceito podemos pensar no modo como a artista estuda a objetificação da vítima, a violência e o esquecimento quando constrói a estética da obra *El Testigo* (através do suporte da fotografia, captura a imagem de uma árvore com estilhaços da violência e a torna testemunho de seu entorno); ou a relação entre morte, desmaterialização do objeto e abandono, pensando na obra *La Promessa* (processo de filmagem e fotografia do desmonte da casa, e transporte dos pedaços de alvenaria para a interação dos performers na galeria); e, até mesmo, mídia, espetacularização da morte e sexualidade ao analisarmos *PM 2010* (construção estética da capa usando imagens sensacionalista de cenas de crimes, ao lado de anúncios de prostituição). Isto significa que o entendimento das obras parte da interlocução entre os conceitos citados, não restringindo a obra ao entendimento conceitual, mas entendendo que a sensibilidade perpassa a análise de qualquer objeto artístico.

Diante do entendimento da necessidade do estudo de conceitos diversos para a compreensão de objetos artísticos que tratam da construção social, mais especificamente a mexicana neste caso, penetramos a questão da materialidade. Margolles, de maneira contínua, aborda esse conceito em suas obras por explorar dentro do campo artístico a mortalidade e a forma como os corpos resistem em sua ausência objetual.

Ao tratar sobre as diversas formas de materialização do testemunho e do ato violento como objeto midiático, as obras abordam diretamente a problemática da ausência, gerada pela desmaterialização do corpo marginalizado. No mesmo livro citado acima, Ricoeur aborda a relação entre memória, lembrança e ausência, afirmando: “Certamente dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior.” (RICOEUR, 2000: 61). A afirmação reforça a relação entre memória e ausência, esclarecendo-nos que, apesar de conceitos que poderiam ser entendidos como antagônicos, a existência de cada uma está correlacionada.

Partindo do tema da ausência como uma das linhas de análise das obras de Margolles, adentramos outro tema também pertinente para a investigação dos objetos artísticos aqui estudados, a lembrança. Tema complexo, a lembrança torna-se relevante na compreensão dessas obras, pois é este conceito, em conjunto com o conceito de memória, que permite a elaboração de um objeto artístico a partir da problemática da desmaterialização do corpo e da ausência. Como estudar a

sociedade e a forma como os diferentes corpos existem e as opressões que eles sofrem faz parte da conceitualização das obras desenvolvidas por Margolles, a lembrança e a memória tornaram-se recursos de resistência da desmaterialização.

Para exemplificar o conceito da lembrança, Ricoeur faz a seguinte afirmação: “A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança.” (RICOEUR, 2000: 24). Isto significa que a lembrança passa pela percepção e pela busca da mesma, o que não configura toda lembrança como uma imagem, diferentemente da memória, conceito já explicado anteriormente. Desse modo, Ricoeur cita Henri Bergson:

Numa extremidade: ‘*Imaginar não é lembrar-se*. Uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará de volta ao passado se eu realmente tiver ido buscá-la no passado, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade para a luz.’ (BERGSON apud RICOEUR, 2000: 68)

Os conceitos de memória, lembrança e ausência tornaram-se relevantes, pois através dos mesmos é possível pensar sobre como a violência é lida e interpretada na construção do objeto artístico de Margolles. A partir dos anos 2000, após o fim do grupo SEMEFO, a artista opta por tratar da violência e, principalmente, do corpo violentado através da ausência, o que não exclui obras corpóreas, pois a análise feita neste momento é conjuntural. As provocações despertadas a partir desses trabalhos lavam-nos a pensar na violência enquanto ato silenciador e de esquecimento, diferentemente da representação do ato violento sobre um corpo ou grupo específico. A obra *Sonidos de la Muerte* (Figura 10) exemplifica a ausência e a memória como fatores correlatos e de resistência da desmaterialização desses corpos.

4.4. SONIDOS DE LA MUERTE

A partir do eixo temático do feminicídio, do testemunho e da ausência, Teresa Margolles desenvolve a obra *Sonidos De La Muerte* (Figura 10). A instalação sonora agrupa caixas de som no chão de um corredor pintado completamente de branco e com baixa iluminação. Em cada uma das caixas sonoras é possível escutar o relato sobre a morte de uma mulher, sendo as gravações feitas no local em que o corpo foi encontrado. A ideia é que o espectador atravesse o corredor atentando-se a cada história ou percebendo-as de maneira agrupada, dando à obra o sentido conturbado que os relatos por si já possuem. Em alguns espaços expositivos, essas caixas

encontram-se nas paredes do corredor, o que leva o público a aproximar-se do objeto para melhor escutá-las.



Figura 10. Teresa Margolles, *Sonidos De La Muerte*, 2008.

A obra em questão reaviva a discussão sobre os números exorbitantes de mortes de mulheres na Ciudad de Juárez e a falta de investigação e explicação que as mesmas evocam. Em contraponto à explicitude da obra *PM 2010*, *Sonidos de La Muerte* traz a ausência. Esse tema aparece primeiro na forma como a obra é pensada para o espaço expositivo, apenas caixas de som em um corredor branco e, depois, na ausência corpórea. A escolha do suporte para as gravações é interessante, pois materializa a forma como essas mortes são lidas e interpretadas pela sociedade. O objeto artístico não apresenta corpo, rosto ou nome, apenas a morte e a desmaterialização corpórea. Isto torna a questão dessas mortes bastante representativa e coloca como o corpo das mulheres que foram mortas são tratados como objetos da ausência, diante da sociedade estruturalmente misógina e negligente, o que permite a falta de investigação, punição e o esquecimento das mesmas.

O corpo dessas mulheres sofre com o esquecimento e o apagamento de suas histórias. A problemática coloca em questão o pertencimento desse corpo ao próprio ser, quanto a desejos, testemunhos, memórias e, até mesmo, corporeidade. Em seu livro, Paul Ricoeur também trata sobre a dualidade do corpo próprio e do corpo-objeto:

Em que sentido, de fato, o corpo próprio e o corpo-objeto são o mesmo corpo? O problema é difícil, na medida em que não se vê, à primeira vista, passagem alguma de uma ordem de discurso para a outra: ou falo de neurônios, etc., e me atendo a certa linguagem, ou falo de pensamentos, ações, sentimentos, e os ligo a meu corpo, com o qual tenho uma relação de posse, de pertencimento. (RICOEUR, 2000: 429)

A esses corpos lhes foi tirado o poder de escolha, da posse pelo próprio corpo. O corpo-objeto se faz presente quanto à valoração corpórea dessas mulheres e de suas vidas, medida pelo descaso quanto à sua ausência material. Para esses corpos restam a lembrança, a memória e o testemunho de suas trajetórias. Ao transformar o relato dessas mortes em obra, Margolles materializa de novo o corpo apagado e, com ele, suas lembranças. O compartilhamento dessas histórias com o espectador faz dele testemunha desses eventos e, posteriormente, porta-voz dessas histórias. Esse processo faz com que o apagamento sofrido por essas mulheres seja contraposto pela resistência através da memória.

Não se pode esquecer que os crimes relatados são exclusivamente sobre a morte de mulheres na cidade. As duas obras apresentadas nesse capítulo tratam do eixo temático do feminicídio e apresentam duas formas distintas de como o mesmo tema aparece na produção da artista, o apelo midiático da morte em contraste com o total apagamento de uma vivência. Diante do alcance de Margolles como artista, esses trabalhos são de suma importância para as mulheres mexicanas, em especial as que habitam Ciudad de Juárez, visto que aumentam a visibilidade para o tema. Este é um dos objetivos de Margolles enquanto artista, criar soluções práticas de ajuda e suporte às vítimas da violência.

Apesar do foco da artista ser a violência como um conceito amplo, é inegável a afinidade que ela possui com a história das mulheres mexicanas. Cornelia Butler, em um artigo agrupado para o catálogo do Museu de Arte de São Paulo, *Histórias da Sexualidade: Antologia*, aborda a necessidade de o conceito de feminismo contemporâneo reconectar-se com o verbo “mover”:

O meu argumento é que – seja de modo não intencional, seja na ausência de uma linguagem ou de um contexto cultural que sustentasse um idioma feminista – as artistas nessa exposição contribuíram para o movimento e o desenvolvimento do feminismo na arte, ainda que fosse apenas por reforçar dois princípios fundamentais: Todo aspecto pessoal é político, e toda representação é política. (BUTLER, 2017: 179)

Nesse trecho, Butler argumenta sobre o que é entendido como arte feminista, afirmando que a obra de arte não precisa se auto afirmar como feminista, e nem mesmo a artista que a produz, para que a mesma seja entendida dessa forma. Isto significa que existe uma pluralidade de linguagens e que, mesmo que o trabalho não trate especificamente de política, se ele atinge o espectador de uma forma política, isso já o tornaria um trabalho de cunho feminista. E é dessa forma que o trabalho

de Teresa Margolles pode ser entendido quanto a esse assunto. Mesmo não afirmando que a poética do trabalho é feminista, o próprio tema e a maneira como ela coloca o objeto (parede branca, baixa iluminação e relatos que se confundem) são posicionamentos de resistência e enfrentamento, e, portanto, feministas.

Faz-se necessária a elucidação desse assunto, pois através dele é possível entender a parte prática do trabalho da artista, ou seja, aquilo que transpassa o espaço da galeria e do museu em que o objeto está sendo exposto. Tratando sobre o corpo, Margolles estudou aqueles que são marginalizados pelo contexto social mexicano e que dentro da escala de poder foram apagados enquanto indivíduos, ressaltando o quanto as mulheres são invisibilizadas nesse processo. Portanto, a inserção desses corpos em espaços segregatórios, como os museus, é importante para a afirmação de sua existência e memórias.

A memória adquiriu importância fundamental no amadurecimento de Teresa Margolles enquanto artista. O tema esteve presente em suas obras desde o início de sua produção, porém tratando do corpo enquanto objeto de memória. O aprofundamento do interesse da artista pela Ciudad de Juárez tem nas obras o impacto da desmaterialização do corpo e a percepção dos objetos enquanto testemunhos de vivências. Nesse processo, relatos, lembranças e memórias tornaram-se eixos fundamentais para a construção dos objetos artísticos, além da relação com as pessoas que habitam a cidade. Nesses trabalhos, Margolles aponta as consequências do descaso das políticas públicas mexicanas com áreas marginalizadas e como isso é refletido em minorias políticas. Isso nos causa a sensação de uma identificação com outros países latinoamericanos e, por isso, o interesse em estudar a artista, que se tornou uma das mais importantes representantes da arte contemporânea mexicana.

5. CONCLUSÃO

A imersão da pesquisa dentro dos trabalhos de Teresa Margolles foi de fundamental importância para a afirmação do discurso feminino dentro da Academia. É de suma importância que a contemporaneidade absorva o posicionamento e a problemática de artistas mulheres e que elas sejam lidas, citadas e trazidas como exemplo em trabalhos acadêmicos. Este trabalho torna-se relevante não somente por tratar da violência, mas por abordar o feminicídio. Aqui no Brasil, no ano de 2015, segundo a Organização das Nações Unidas, fomos o quinto país no mundo com a maior taxa de assassinatos de mulheres pela configuração de seu gênero, ou seja, crimes de feminicídio (ONU, 2016). A partir deste dado, é possível entender a relevância de uma mulher como porta-voz política da violência, como Margolles, e a sensibilidade inerente àquele corpo que também é ameaçado.

A partir da compreensão do conceito da violência como múltiplo, ou seja, um tema que não pode ser estudado sem que outros conceitos atravessem o seu entendimento, como, por exemplo, a ideia de memória, busquei trazê-los para a análise feita nessa pesquisa. O campo de estudo da memória talvez seja o mais complexo e, por isso, gostaria de melhor desenvolvê-lo, visto que pretendo continuar com a investigação que propus aqui posteriormente. Assim como o testemunho, a memória também passa pelo lugar da experiência e da formação de uma imagética, conceitos que aqui foram estudados rapidamente pela necessidade da apresentação de outros temas.

Outro fator importante é que os conceitos apresentados nesta pesquisa, como testemunho, memória e violência, foram estudados pela História da Arte de forma separada, mesmo com a interlocução entre eles, e isto significa que há pouca produção acadêmica fazendo uma leitura interseccional desses temas. Sinto-me desafiada a explorar essa problemática, visto que há poucas leituras sobre isso, entretanto isso torna a escolha da bibliografia um processo mais complexo. A escolha foi feita através de textos que abordassem cada conceito individualmente e, após a primeira etapa, as obras da artista foram reanalisadas para que fosse criada uma interlocução entre aquilo que havia sido lido e o conceito que seria apresentado por esse trabalho.

Pretendo em uma pesquisa futura expandir esse tema para outras artistas mulheres, como, por exemplo, a colombiana Doris Salcedo, já citada aqui anteriormente. A problemática da objetificação do testemunho e da desmaterialização corpórea não é exclusiva da artista mexicana e, por isso, acho relevante expandi-la para outros estudos de caso. Dito isso, também se faz necessário ressaltar a importância de Margolles enquanto propulsora desse assunto. Voz de

resistência, a artista, em seu trabalho de imersão na cidade, colocou Ciudad de Juárez em destaque através de suas obras, elucidou questões já naturalizadas pela misoginia e o patriarcado, que são os conceitos da base da estrutura sociopolítica do México, assim como no mundo, e trabalhou com a materialização de ações corpóreas, conceito de caráter contrastante com os apagamentos que sofrem os corpos marginalizados no território mexicano.

Diante dos conceitos apresentados, Teresa Margolles demonstra possuir uma construção sólida de trabalhos, abordando temas relevantes para a contemporaneidade e dando visibilidade a vozes abafadas por políticas segregatórias. Estudá-la foi de suma importância para o crescimento pessoal e entendimento do indivíduo alheio, reafirmando a importância dessa pesquisa para o campo da História da Arte. Tenho como objetivo continuar estudando e aprofundar os conceitos aqui apresentados, dando solidez e potência para uma futura pesquisa. Estudar esse tema como trabalho de conclusão de curso endossa a escolha pela academia e as diversas possibilidades que ela apresenta. É necessário que os processos de resistência adentrem espaços dominados pela supremacia branca e masculina e acredito que esse trabalho seja a afirmação de um entendimento próprio como voz política, fortalecendo meus anseios em continuar.

6. REFERÊNCIAS

ACIDIGITAL. *Ciudad Juárez, a ex-cidade mais violenta do mundo se prepara para visita do Papa*. Disponível em: <<https://www.acidigital.com/noticias/ciudad-juarez-a-ex-cidade-mais-violenta-do-mundo-se-prepara-para-visita-do-papa-81509>>. Acessado em novembro de 2018.

ALVES LOBO, Patrícia. *O feminicídio de Juárez: alterações económicas, narrativas sociais e discursos coloniais na fronteira dos EUA e México*. In: *Ex aequo*, n. 34, Lisboa, dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-5560201600200005>. Acessado em outubro de 2018.

ANYA AND ANDREW SHIVA GALLERY. *Teresa Margolles*. Disponível em: <<http://shivagallery.org/portfolio/teresa-margolles/?fbclid=IwAR0IH6ukmouA1BhIxrW7WUTurbo9fSryZVtrkScrnveSEezf1f3mZNQxM3A>>. Acessado em outubro de 2018.

ARTESMUNDI. *Teresa Margolles*, 2012. Disponível em: <<http://www.artesmundi.org/artists/teresa-margolles>>. Acessado em março de 2018.

ARTSY. *Teresa Margolles*. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artist/teresa-margolles/articles>>. Acessado em março de 2018.

BUTLER, Cornelia. *Arte e feminismo: uma ideologia de critérios em transformação* (2007). In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

CRUZ, Cynthia. *All that's left: the art of Teresa Margolles*, 2017. Disponível em: <<http://criticalflame.org/all-thats-left-the-art-of-teresa-margolles/?fbclid=IwAR2x5amNuE6XAPF1Co2fW9gz3o0hO4lzuV58B1NipCtH0gB5clPpm6lNDlo>>. Acessado em novembro de 2018.

CURATOR LOVE. *SEMEFO*. Disponível em: <<http://www.curatorlove.com/corpses-of-mexican-art/>>. Acessado em fevereiro de 2018.

DA SILVA, Gabriela Santos. *Feminicídio em Ciudad Juárez: uma Combinação do Imperialismo dos EUA e da Cultura Patriarcal Mexicana*, 2017. Disponível em: <http://www.erabedsul2017.abedef.org/resources/anais/8/1503073404_ARQUIVO_FEMINICIDIOEMCIUDADJUAREZ.pdf>. Acessado em outubro de 2018.

Dossier de prensa El Testigo. Una exposición de Teresa Margolles. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014. Disponível em: <<http://www.ca2m.org/es/documentos/prensa/prensa-2014/prensa-exposiciones/792-dossier-espanol-teresa-margolles/file>>. Acessado em março de 2018.

DUARTE, Óscar Gardea. *PM / Conflicto e identidad*. In: RODRÍGUEZ, María Inés (org.). *El Testigo*. Catálogo de exposição. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014. Disponível em: <<http://ca2m.org/es/historico/item/1370-exposicion-teresa-margolles>>. Acessado em agosto de 2018.

DURAN, Maria Renata da Cruz; BENTIVOGLIO, Julio. *Paul Ricoeur e o Lugar da Memória na Historiografia Contemporânea*. In: *Dimensões*, Londrina, vol. 30, 2013.

EGEA, Eduardo. *Teresa Margolles. El Cuerpo como Materia: De la Retórica de la Identidad Regional a la Innovación como Función Global*. In: *Arte al Día México*, año 9, n. 5.4, febrero 2012. Disponível em: <<https://docplayer.es/12786140-5-4-artealdiamexico-com-reporte-especial-resenas-artistas-invitados-trayectoria-arte-moderno-y-contemporaneo-portada-francisco-toledo.html>>. Acessado em março de 2018.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. Versão PDF. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3030/Foucault_Vigiar_e_punir_I_e_II.pdf>. Acessado em outubro de 2018.

GIANVECCHIO, Adriana. *A Representação da Violência nas Artes Visuais*. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. São Paulo, setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Adriana%20Gianvecchio.pdf?fbclid=IwAR1xHBFlqzNabcGBUCsv5TYiOsg6lPoU-4Eop1WvbvQGjFt1loYNKw2Hb44>>. Acessado em agosto de 2018.

LAUXEN, Roberto. *Resenha: A Memória, a história, o esquecimento, Paul Ricoeur*. In: *Filosofia Unisinos*, 9 (3), set/dez 2008.

MARGOLLES, Teresa. “*Qualquer Brasil, qualquer México sofre com um amigo assassinado*”, entrevista com Cesar Castanha, 2014. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=comcontent&view=article&id=4143:violencia-e-arte-entrevista-com-teresa-margolles&catid=100:entrevistas&Itemid=877>>. Acessado em março de 2018.

MEDINA, Cuauhtémoc (org.). *Teresa Margolles ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* México D.F.: Editorial RM, 2009.

MODELLI, Lais. *Feminicídio: como uma cidade mexicana ajudou a batizar a violência contra as mulheres*, 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545?fbclid=IwAR1_kSg_7QLt46axhTDjp5O6bvbiYF1skXd3acuJkZ5bOxjj6HrAIFyQcJw>. Acessado em outubro de 2018.

MUAC. *Teresa Margolles, exposición La promesa*. Disponível em: <<https://muac.unam.mx/expo-detalle-98-teresa-margolles-la-promesa>>. Acessado em abril de 2018.

MUSEO DE ARTE MODERNO. *Entrevista con la artista mexicana Teresa Margolles sobre "A través..."*. Vídeo, Ciudad de México, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LO5Y8ukCYo8>>. Acessado em março de 2018.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. In: *Proj. História*, São Paulo, (10), dez. 1993.

ONU. *Taxa de feminicídios no Brasil é quinta maior do mundo; diretrizes nacionais buscam solução*, 2016. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-femicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>>. Acessado em novembro de 2018.

PIGNOTTI, Dario. *Cidade Juárez: um retrato da violência sem fim no México*, 2012. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FInternacional%2FCidade-Juarez-um-retrato-da-violencia-sem-fim-no-Mexico%2F6%2F25968&fbclid=IwAR3b3aM4wrYPeYBiPchNgK3MF1UcliBAWrJVe4q43vsRkCfHcM8bO8-iGg>>. Acessado em novembro de 2018.

PINHO, Armando; OLIVEIRA, João Manuel. *O Olhar Político Feminista na Performance Artística Autobiográfica*. In: *Ex aequo*, n. 27, Lisboa, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100005>. Acessado em fevereiro de 2018.

RICOEUR, Paul. *A Memória, A História, O Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

RODRÍGUEZ, María Inés (org.). *El Testigo*. Catálogo de exposição. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014. Disponível em: <<http://ca2m.org/es/historico/item/1370-exposicion-teresa-margolles>>. Acessado em agosto de 2018.

RODRÍGUEZ, María Inés; GAITÁN, Juan. *Los otros testigos*. In: RODRÍGUEZ, María Inés (org.). *El Testigo*. Catálogo de exposição. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014. Disponível em: <<http://ca2m.org/es/historico/item/1370-exposicion-teresa-margolles>>. Acessado em agosto de 2018.

SALCEDO, Doris. *Guerra e Pá*. Documentos Daros, Daros-Latinoamerica, 2005.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Entre a Filosofia e a Sociologia: Matrizes Teóricas das Discussões Atuais sobre História e Memória*. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXII, n. 1, junho 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a Política da Memória: O Tempo Depois das Catástrofes*. In: *Proj. História*, São Paulo, (30), jun. 2005.

SOUZA, Camila. *O feminicídio em Juárez e o pacto de silêncio*, 2015. Disponível em: <<http://averdade.org.br/2015/03/o-femicidio-em-juarez-e-o-pacto-de-silencio/?fbclid=IwAR0UvIhCnyMFgJLbzqHoespdkxqG4lQ-jKr3qTW2QOsRUunBnTes86y0PM0>>. Acessado em novembro de 2018.

URIBE, Yohan. *Arte y Violencia*. In: *Siglo Nuevo*, México D.F., año 8, n. 187, agosto 2013.

VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, A.R. *From Thanatophilia to Necropolitics: On the work of SEMEFO and Teresa Margolles*, 2015. Disponível em: <<https://craniumcorporation.org/2015/06/23/from-thanatophilia-to-necropolitics-on-the-work-of-semefo-and-teresa-margolles-1990-now/>>. Acessado em: abril de 2018.