



Joaquin Barriendos¹

VIOLÊNCIA ESPECTRAL **Arte e desaparecimento no México pós-Ayotzinapa**

SPECTRAL VIOLENCE

Art and Disappearance in Post-Ayotzinapa Mexico

Resumo

No México contemporâneo, a memória virou um campo de batalha. O caso Ayotzinapa (2014) – uma caso de violação de direitos humanos orquestrada pelo Estado ainda não solucionado, com 43 estudantes desaparecidos – transformou o espaço público em uma luta permanente entre a amnésia governamental e as políticas da verdade. O surgimento de fossas comuns clandestinas em todo o país resultou também em uma nova forma de violência, caracterizada pela materialidade espectral do corpo ausente. O artigo pesquisa a relação entre desaparecimento, memória social e ativismo criativo na arte mexicana recente. Como estudo de caso, a partir de investigações da agência Forensic Architecture realizadas no México, analisaremos o papel da cultura visual na articulação do que o autor descreve como performatividade dos direitos humanos.

Palavras-chave

México. Arte Contemporânea. Ayotzinapa. Desaparecimento. Memória. Direitos Humanos

Abstract

In Mexico, memory has become a battlefield nowadays. The Ayotzinapa case (2014) – a still unresolved State-level human rights violation, including the disappearance of 43 students– transformed the public space into a permanent struggle between governmental amnesia and the politics of truth. With the emergence of various massive clandestine graves all across the country, a new form of violence emerged, characterized by the spectral materiality of the absent body. In this article, I elaborate on the relation between disappearance, social memory, and creative activism in recent Mexican art. Using the investigations of Forensic Architecture in Mexico as a case study, the text discusses the role of visual culture in the articulation of what I call the performativity of human rights.

Keywords

Mexico. Contemporary Art. Ayotzinapa. Disappearance. Memory. Human Rights

1- Universidade Nacional Autónoma do México

2- Texto recebido em: 20/dez/2019
Texto publicado em: 30/dez/2019

I.

Em 2017, o Museu Universitário de Arte Contemporânea do México (MUAC) inaugurou a exposição *Forensic Architecture: Towards an Investigative Aesthetics* [Arquitetura Forense: rumo a uma estética investigativa]. A mostra exibiu uma seleção de estudos, concluídos e em andamento, conduzidos pela plataforma *Forensic Architecture* – agência multidisciplinar fundada em 2010 pelo arquiteto britânico Eyal Weizman e afiliada à Goldsmith - Universidade de Londres, que investiga violações de direitos humanos em todo o mundo. Além de apresentar trabalhos desenvolvidos em países como Turquia, Rússia, Guatemala, Alemanha, Paquistão, Papua Ocidental, Palestina, Síria, Israel e Indonésia, a exposição mostrou casos de vácuo jurídico relacionados a migrantes sem documentos que se encontram em alto mar. A exposição também revelou resultados da pesquisa *Mexico Investigation*, que incluiu um gráfico, em escala mural, com informações sobre o caso Ayotzinapa – uma violação dos direitos humanos ocorrida em 2014, no estado de Guerrero, no sul do México, em que 43 estudantes desapareceram. [Fig. 1]

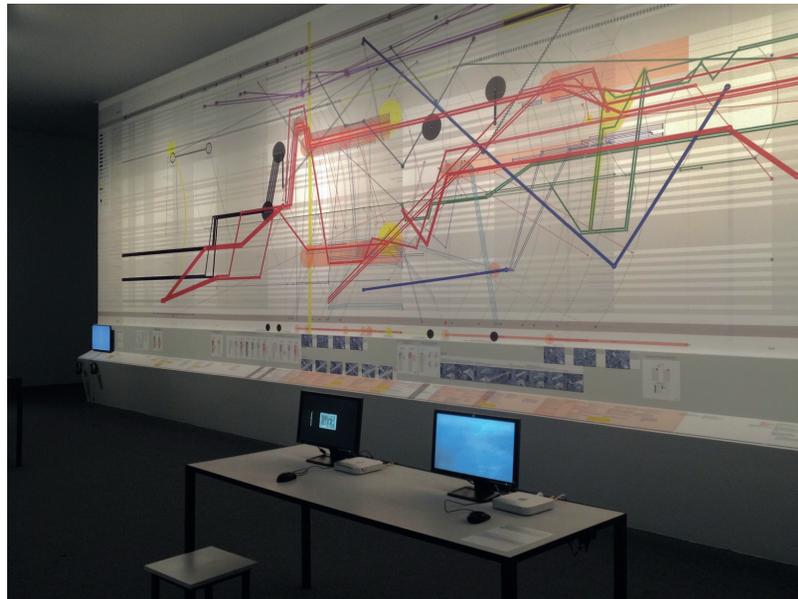


Figura 1. *Forensic Architecture. Mexico Investigation* (2017). Vista de instalação.

Embora tenha tido uma existência breve, a *Forensic Architecture* vem sendo utilizada de forma instrumental em processos judiciais e audiências políticas relacionados a assassinatos, conflitos armados, genocídio, desaparecimentos forçados, terrorismo de estado, crime organizado, desastres ambientais e crises migratórias, entre outras questões humanitárias. Parte de suas investigações foi desenvolvida com o Tribunal Penal Internacional, com sede em Haia, na Holanda,

e a Anistia Internacional. Utilizando análise de banco de dados, fotogrametria, modelagem 3D e o que eles chamam de investigação contraforense, a agência fornece informações confiáveis para a resolução de questões urgentes. Em reconhecimento à sua dedicação aos direitos humanos, a Forensic Architecture foi indicada a vários prêmios em áreas como ambientalismo, jornalismo, arquitetura, design e tecnologia. Além disso, curiosamente, tem se destacado como projeto artístico e plataforma curatorial.

Em 2018, a Forensic Architecture foi indicada ao Turner Prize, prêmio de prestígio no campo das artes visuais conferido pela britânica Tate Gallery. Tais distinções deixam claro que a Forensic Architecture é amplamente considerada muito mais do que uma defensora dos direitos humanos ou um grupo de pesquisa acadêmica baseada em tecnologia. As indicações a prêmios apontam que a iniciativa – que envolve pesquisadores diversos, arquitetos, geógrafos, ativistas, designers de software e jornalistas – colabora ativamente com museus que produzem instalações e exposições. Cruzando disciplinas – linguagens artísticas, públicos e discursos legais/estéticos –, os projetos da Forensic Architecture deixam de lado concepções tradicionais sobre como uma pesquisa artística deve ser realizada e sobre em que medida a geopolítica dos direitos humanos se relaciona com nossa cultura visual cotidiana.

Para Eyal Weizman, as instituições artísticas e jurídicas são problemáticas, mas potencialmente úteis. “Podemos pensar as instituições de artes – afirma – de modo análogo aos tribunais. Se a galeria está, até certo ponto, contaminada por seu contexto e financiamento e pela política, o mesmo ocorre com a universidade, os tribunais e as instituições jurídicas. Do nosso ponto de vista, devemos tentar negociar esses problemas, sem aderir a uma religião da lei ou da arte – ou seja, reconhecendo os limites de cada um e sendo realistas sobre o que é possível alcançar” (Bois, 2016: 133). Abraçando o “complexo expositivo”, mas sem qualquer expectativa artística específica, a Forensic Architecture desenvolveu o que a agência chama de “estética investigativa” – uma compreensão das artes visuais, da realização audiovisual e da fotografia que vai além da produção de compaixão e empatia:

Artistas têm colaborado com organizações desde o nascimento do movimento de direitos humanos [...] Grupos de direitos humanos fizeram bom uso do poder afetivo das artes para ajudar a despertar a compaixão pública, mas às vezes substituíram a investigação histórica e política por relatos de tragédias individuais. Com várias exceções importantes, o trabalho dos artistas foi mantido em um espaço exterior, como meramente ilustrativo do trabalho investigativo real. A Forensic Architecture busca se afastar desse uso das artes e empregar sensibilidades estéticas como recursos investigativos. (Weizman, 2014: 12)

No entendimento da agência, investigar questões humanitárias exige a participação ativa de nossos sentidos. Em vez de ilustrar, denunciar ou comentar externamente, as artes visuais devem estar inseridas de forma integral no próprio ato de pesquisar. “Alcançar um estado estético elevado de sensibilidade material, sintonizado com sinais tênues, deve ser aprimorado por uma sensibilidade à materialidade da política: isso envolve uma apreciação de que, seja você um edifício, um território, um pixel ou uma pessoa, detectar é transformar, e ser transformado é sentir dor” (Weizman, 2014: 30).

Perceber objetos, experimentar arquiteturas e sentir evidências são, estritamente falando, ferramentas investigativas. A materialidade estética do mundo físico intensifica nossa capacidade de conferir sentido, por assim dizer, aos dilemas cognitivos, políticos e éticos de nossa sociedade. Para Weizman, “a estética investigativa desacelera o tempo e intensifica a sensibilidade ao espaço, à matéria e à imagem. Também busca conceber novos modos narrativos, articulando novas reivindicações de verdade” (Weizman, 2017: 94). A partir dessa perspectiva, a verdade não se baseia apenas na estética, exigindo também a implicação do sensorium objeto/sujeito, de modo a cumprir seu objetivo político profundo como res publica [coisa do povo, coisa pública]. Na verdade, a maioria dos projetos desenvolvidos pela Forensic Architecture critica a ideia de que vivemos em uma época pós-factual ou de pós-verdade, a qual não teria capacidade de elevar a arquitetura de nossos discursos políticos comuns sobre evidências e fatos.



Figura 2. Rafael Lozano-Hemmer. Nivel de confianza (2015).
Vista de instalação.

II.

Em muitos aspectos, o cruzamento entre estética e pesquisa praticado pela Forensic Architecture remete aos “regimes de verificação”, o quebra-cabeças ético de dizer e ver a verdade descrito por Michel Foucault em suas palestras no Collège de France (1982-83). Em vez de uma busca objetiva pela “Verdade”, os jogos de verificação – como às vezes Foucault os chama – giram em torno da performatividade da evidência, estimulando nossa capacidade de ver, reconhecer, dizer e convocar verdades. Ampliando as lições de Foucault e redirecionando o entendimento de Allan Sekula sobre a fotografia como contra-imagem ou contrates-temunho (Sekula, 2014), Eyal Weizman e Thomas Keenan desenvolveram uma metodologia que chamam de contraforense.

Concebida como ferramenta de oposição e luta social, essa metodologia empenha-se em devolver ao termo forense seu significado original. Como se sabe, a palavra deriva da raiz latina forensis, que significa “pertencente ao público” ou “o locus da assembleia”, isto é, o lugar compartilhado onde pessoas comuns se reúnem, conversam e concebem políticas. Há também uma relação com forum – “lugar público”, “ao ar livre”, “fora”. Na contramão da crença popular e das menções cotidianas, a ciência forense está longe de ser um conhecimento científico hermético. Pelo contrário, pode ser mais bem descrita como um fórum público, uma arena comum para sentir e incorporar conceitos políticos abstratos como “justiça”, “verdade”, “liberdade”, “humanidade” e “restituição”.

No entanto, a indústria cinematográfica, as séries de TV e a cultura visual do Netflix fornecem diferentes entendimentos do termo. Na mídia, a ciência forense é apresentada como um discurso institucional “de cima para baixo”, totalmente vinculado às visões de Estado relacionadas a segurança, ordem judicial, transparência institucional, biometria científica e tecnologia de vigilância, além de outras formas de controle biopolítico baseado em DNA. De modo geral, as pessoas associam o termo à medicina legal de ponta, ao jargão jurídico e a investigações criminais científicas. Desde 2005, os hábitos de assistir a programas policiais de TV e o chamado “efeito CSI” ganharam presença na academia. A discussão gira em torno da seguinte pergunta: em que medida a “virada forense” da mídia afeta as percepções de jurados e o tratamento diário das provas no tribunal? Após décadas de debate, não há uma resposta clara para a questão. Conforme Deborah Baskin e Ira Sommers, “a questão de saber se as decisões de jurados em relação a vereditos de casos criminais surgem a partir ou apesar do efeito CSI, ou se têm qualquer relação com a exibição de programas policiais, segue inconclusiva” (Baskin, 2010: 98).

O que a estética forense deixa claro, entretanto, é que nosso sensorium social participa ativamente da produção de memórias sociais, seja para rejeitar mentalidades da mídia de massa como o efeito CSI ou, como sustenta Allan Sekula, para produzir contra-imagens políticas eficazes. Thomas Keenan aponta

que “se a perícia – em linguagem comum – se refere tanto à investigação científica de objetos físicos e digitais (incluindo documentos e fotografias, bem como corpos, ossos, bombas, balas e edifícios) quanto à apresentação daqueles objetos como evidência em processos judiciais, então contraforense refere-se a todos os tipos de esforços destinados a frustrar ou prevenir antecipadamente a análise desses objetos” (Keenan, 2014: 68).

Dedicado a restaurar os fundamentos etimológicos do termo, Weizman argumenta que o poder de construir verdades está na assembleia civil e no sensorium público, e não na perspectiva do Estado. Como prática disruptiva em relação ao que Foucault caracterizou como governamentalidade, contraforense inverte a relação entre indivíduos e poder. Isso significa que o público em geral tem capacidade para investigar ações governamentais, bem como violações e crimes cometidos pelo Estado. Como afirma Weizman, “é uma prática contra-hegemônica capaz de desafiar e resistir à violência estatal e corporativa e à tirania de sua verdade” (Weizman, 2014: 12). Em outras palavras, contraforense devolve o poder à coletividade, responsabilizando o Estado por suas ações. “Embora a perícia policial seja um projeto disciplinar que afirma o poder do Estado – aponta Weizman –, a direção do olhar forense também poderia ser [...] usada para detectar e interromper as violações estatais” (Weizman, 2014: 10).



Figura 3. Ai Weiwei. LEGO Portraits-Ayotzinapa Case (2019).
 Vista de instalação.

III.

A exposição *Forensic Architecture: Towards an Investigative Aesthetics* foi concebida como uma compilação de estudos de caso contraforenses de todo o mundo. Exibida anteriormente no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), a itinerância transatlântica da mostra exibiu um novo projeto, chamado *Mexico Investigation*. A iniciativa combinou investigações oficiais e independentes sobre o desaparecimento forçado de 43 alunos da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos, localizada na pequena comunidade de Ayotzinapa, no estado mexicano de Guerrero.

Para o estudo, a Forensic Architecture colaborou com a Equipe Argentina de Antropologia Forense (EAAF), familiares de estudantes desaparecidos e o Centro de Direitos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro ProDH), ONG local fundada em 1988. Tendo em vista a variedade de atores envolvidos, é difícil articular em uma narrativa linear todos os detalhes do caso. De forma resumida, o desaparecimento dos 43 estudantes ocorreu mais ou menos assim: na noite de 26 para 27 de setembro de 2014, um grupo de 80 alunos foi interceptado durante as ações preparatórias para as manifestações de “Dos de Octubre” – realizadas anualmente em um feriado totalmente politizado no qual cidadãos e instituições relembram o massacre de estudantes ocorrido em 1968, no bairro de Tlatelolco, na Cidade do México. Em atuação coordenada com agências estatais, Polícia Federal, crime organizado e militares, um grupo de policiais municipais atacou os alunos: matou dois, causou dano cerebral permanente a um e prendeu e faz desaparecer 43.

Em seguida, o governo mexicano apresentou uma explicação inconsistente, incriminando a quadrilha Guerreros Unidos pelo desaparecimento. Com base em evidências insuficientes, a Procuradoria-Geral da República (PGR) informou que membros do referido grupo detiveram os estudantes, os torturaram e queimaram seus corpos em um lixão em Cocula, pequeno vilarejo a 150 quilômetros de Ayotzinapa. Anunciada de forma bombástica como “a verdade histórica” em relatório do procurador-geral, Jesús Murill Karam, a versão foi descartada e condenada em setembro de 2015 pelo Grupo Interdisciplinar de Especialistas Independentes (GIEI), criado pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CNDH).

Cinco anos depois, os 43 estudantes continuam desaparecidos, e o caso Ayotzinapa segue sendo um crime de Estado não resolvido. A memória tornou-se um campo de batalha, transformando o espaço público em uma luta permanente entre amnésia governamental e política da verdade. O caso também mobilizou novas formas de reivindicação, oferecendo um marco importante para a busca por justiça de organizações da sociedade civil. Expressões como “Foi o Estado”, “Basta” ou “Aparição com vida” tornaram visível a falta de responsabilização, enfatizando a cumplicidade do Estado com o crime organizado. Além disso, os acontecimentos estabeleceram uma ponte com o movimento social de 1968; as vítimas da chamada Guerra Suja (nos anos 1970 e 1980, no México); o aumento da violência decorrente da Guerra às Drogas, declarada em 2006 pelo então presidente Felipe Calderón; e o número surpreendente de covas clandestinas descobertas nos últimos anos.

Longe de ser um caso isolado, Ayotzinapa removeu profundamente a arquitetura somática do tecido social mexicano. Não é exagero dizer que a atual agenda de direitos humanos do país – Lei Geral das Vítimas; Comissões da Verdade; Gabinete Especial da Comissão Nacional de Direitos Humanos para a Investigação de Desaparecimentos Forçados e Violações do Estado; Agenda Fundamental para a Verdade, Paz e Justiça – tem em Ayotzinapa seu mais importante ponto de inflexão. Até mesmo o Gabinete Especial da CNDH para o caso Iguala, criado em 2014

para a investigação do desaparecimento forçado em Ayotzinapa, foi ampliado e remodelado em 2020 como Gabinete Geral de Investigação de Desaparecimentos Forçados e Violações do Estado no México.

A partir de então, organizações de base e movimentos sociais liderados por familiares das vítimas tornaram-se vozes públicas inevitáveis. Foi o caso de iniciativas como Todos Somos Ayotzinapa, Acción Global por Ayotzinapa e Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Este último, um movimento de “indignados” fundado em 2011 pelo poeta e ativista Javier Sicilia, foi fundamental para denunciar a ontologia do medo derivada da proliferação de covas clandestinas. Evocando a circulação de imagens de exumações, ossos e restos humanos na mídia, o poeta descreveu de forma eloquente os limites da linguagem e o trauma social derivado dos desaparecimentos forçados em massa. “Semanas atrás recebemos várias fotos do Semefo (Instituto Médico Legal) [...] O que você encontra nelas vence a linguagem” (Sicilia, 2016).

IV.

No que tange a demanda por justiça no México, é interessante observar como, após o caso Ayotzinapa, os movimentos sociais abordam a imagem geral da vítima e dos desaparecidos. Embora qualquer forma de desaparecimento forçado envolva algum tipo de violência e produza vítimas, as pessoas desaparecidas o são duplamente, dado que, na falta de “evidência material”, tornam-se fantasmas em um pântano jurídico. Até que haja exumação e identificação, exige-se uma performance da ausência das vítimas para que os casos sejam construídos de modo adequado. Como resultado, o sujeito ausente experimenta um segundo nível de violência, tornando-se uma fantasmagoria legal, potencialmente vivo e morto ao mesmo tempo.

Hito Steyerl cita o físico experimental Erwin Schrödinger para caracterizar

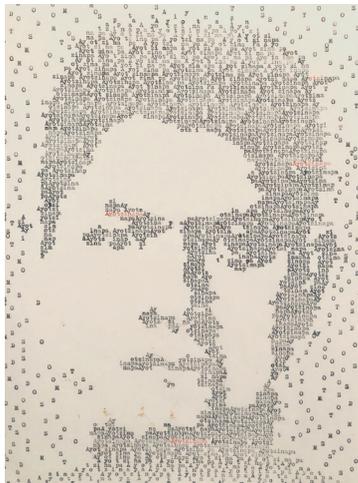


Figura 4. Javier del Olmo. 43 estudantes de Ayotzinapa (2014). Detalhe.

esse estado de indeterminação como um paradoxo jurídico quântico. “Enquanto não havia provas de morte e as vítimas seguiam desaparecidas, elas estavam em um estado de sobreposição e indeterminação. Enquanto o crime pairava, a caixa de Schrödinger permaneceu fechada, e tanto uma pessoa desaparecida potencialmente morta quanto uma pessoa desaparecida potencialmente viva foram enredadas em um estado quântico legal paradoxal”. Para Steyerl, “esse estado de indeterminação permitiu que os casos permanecessem abertos e as investigações prosseguissem” (Steyerl, 2012: 142). De fato, é geralmente aceito que os desaparecimentos forçados não estão sujeitos a um estatuto de limitações temporais ou anistia. Mesmo centenas de anos depois, trata-se ainda é um crime em aberto. No entanto, pessoas desaparecidas são facilmente jogadas no esquecimento jurídico, pela razão óbvia de que a busca de corpos exige não apenas tempo e energia como também demanda recursos econômicos, judiciais e técnicos. Isso explica por que a memória social no México está repleta de milhares de corpos ausentes, amontoados atrás da cortina de ferro da impunidade e de uma falta expressiva de responsabilizações.

O número oficial de corpos desaparecidos no país é alarmante. Ao longo de 13 anos, de 2006 a 2019, foram encontrados mais de três mil covas clandestinas e cerca de cinco mil corpos. Longe de diminuir, a quantidade vêm crescendo exponencialmente nos últimos meses. A última declaração oficial apresentada pela Comissão Nacional de Direitos Humanos relata a descoberta de 671 crânios em um período de apenas nove meses (dezembro de 2018 a agosto de 2019). Tal situação permite caracterizar o país como um cemitério em escala nacional, ainda mais se levarmos em conta que o México nunca teve registros e estatísticas confiáveis sobre desaparecimentos forçados e violência sistemática contra civis.

Em 2015, o então presidente da Comissão Nacional de Direitos Humanos, Luis González Pérez, compareceu à corte do Comitê das Nações Unidas Contra o Desaparecimento Forçado (CED). Em Genebra, foi-lhe solicitado que fornecesse números oficiais confiáveis de pessoas desaparecidas no México. Seu relatório foi uma espécie de confissão: “no momento – afirmou o comissário mexicano – não podemos fornecer estatísticas claras e confiáveis [...] precisamos primeiro estabelecer uma melhor articulação entre o Governo Federal e as entidades locais e utilizar uma metodologia precisa para verificar os dados”.¹ Ele estava certo. Desde sempre o número de pessoas desaparecidas é uma polêmica no México. Estatísticas oficiais e não oficiais sobre desaparecimentos forçados e execuções extrajudiciais têm sido sistematicamente usadas como instrumentos retóricos ilusórios, participando ativamente da reprodução da violência governamental contra a sociedade civil.

O espectro instável de pessoas que apareceram e desapareceram no México tem, de fato, uma dimensão espectral. Quando Enrique Peña Nieto foi eleito presidente, em dezembro de 2012, o número “oficial” de desaparecidos era 26.121. Como efeito do que o mandatário chamou de “atualização” dos registros nacionais de pessoas desaparecidas, os números mudaram dois meses depois, caindo

1- O relatório é citado aqui: <https://www.lapoliticaonline.com.mx/nota/81233-el-gobierno-reconocio-en-la-onu-sus-problemas-para-terminar-con-las-desapariciones-forzadas/> [consultado em dezembro de 2019].

para 18.995, ou seja, sete mil a menos. Em 2014, o número caiu mais uma vez, de forma impactante: de 18.995 para apenas 8.000.

De tão irrealis, os números foram retificados novamente seis meses depois, quando foi estabelecida a estatística oficial: 23.271. Após o caso Ayotzinapa, seguindo 14 recomendações emitidas em 2015 pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos, foi publicado em 2016 um novo dado oficial: 29.917 pessoas desaparecidas, segundo os registros nacionais. Além da volatilidade dos números, é importante notar que a cifra de 30 mil desaparecimentos se aproxima da estimativa de sequestros durante a ditadura militar na Argentina, fornecida pelas Mães da Plaza de Mayo, e é três vezes maior que o número de desaparecimentos oficialmente aceito pelos militares do país sul-americano.

V.

Embora o número oficial recente tenha sido ratificado por organizações internacionais como a Anistia Internacional e a Human Rights Watch, as estatísticas mexicanas seguem sendo enganosas. Além das inconsistências mencionadas anteriormente, os relatórios oficiais parecem perder de vista seu objetivo, pois fornecem definições confusas do conceito de “desaparecimento forçado”. Outro ponto problemático diz respeito às referências geográficas, criminais e forenses, que tendem a ser insuficientes, transformando os dados em um acúmulo quase inútil de números equivocados. O Relatório Especial sobre Pessoas Desaparecidas e Covas Clandestinas no México, elaborado em 2017 pela Comissão Nacional de Direitos Humanos, aponta diretamente para o problema nos seguintes termos: “A CNDH expressa sua inconformidade e insatisfação com as informações remetidas, em diferentes momentos, pelos órgãos de procuradoria de Justiça das entidades federativas do país, quando utilizam indistintamente ‘desaparecidos’, ‘extraviados’, ‘não localizados’ e ‘ausentes’ para se referir a todas aquelas pessoas das quais se desconhece o paradeiro, situação pela qual, para esta



Figura 5. Teresa Margolles.
Tela bordada (2012). Vista de
instalação.

Comissão Nacional, torna-se difícil entender quantos acontecimentos derivaram de uma conduta delitativa imputada e/ou cometida por agentes do Estado ou por indivíduos, e quais dizem respeito a outras circunstâncias”²

Considerando o alto grau de impunidade e o uso enganoso de instrumentos jurídicos para a proteção e reparação de vítimas no México, é compreensível que a grande maioria dos casos nunca chegue aos tribunais como acusações formais. Tampouco surpreende que organizações independentes considerem que o novo número oficial está sendo subestimado. Para eles, a maioria das instituições dedicadas à coleta de informações operam de facto como um obstáculo para atingir esse objetivo. Mais frequentemente do que o esperado, funcionários de órgãos de Estado participam da destruição de provas incriminatórias, dando novos significados à expressão “the forensics of war” [“a perícia da guerra”], cunhada em 1999, por Sebastian Junger, em artigo sobre a crise humanitária no Kosovo (Junger, 1999). Hoje, “uma guerra contra a perícia” parece descrever melhor a situação jurídica no México, uma batalha pela produção e controle de provas.

O caso Ayotzinapa tornou-se um exemplo paradigmático dessa situação. Com foco no comportamento de policiais e advogados durante os primeiros dois anos do processo, os relatórios elaborados em 2015 e 2016 pelo Grupo Interdisciplinar de Especialistas Independentes condenam explicitamente a participação orquestrada de indivíduos e instituições na destruição de provas. Os relatórios referem-se particularmente à perda de gravações em vídeo. “Como muitas evidências foram coletadas sem padronização quanto à manutenção e ao processamento de registros, o GIEI tem enfatizado a necessidade de sempre preservar as evidências científicas ao verificar ou descartar as hipóteses elaboradas pela Procuradoria-Geral da República (PGR). A decisão de destruir as gravações em vídeo no Palácio da Justiça decorreu do fato de as autoridades jurídicas considerarem irrelevantes esses vídeos, motivando o descarte, que ocorreu porque a PGR nunca ordenou a recuperação e preservação desses vídeos”³

No entanto, Ayotzinapa está longe de ser uma situação isolada. Antes de 2014, outro caso importante de comportamento institucional tendencioso era observado na chamada Procuradoria Especial de Movimentos Políticos e Sociais do Passado (FEMOSPP). Com o objetivo de investigar casos relacionados à Guerra Suja no México, esse órgão foi inaugurado em 2001 pelo ex-presidente Vicente Fox. Dissolvido cinco anos depois, o FEMOSPP consumiu uma imensa quantidade de recursos sem solucionar nenhuma das 570 denúncias apresentadas ao organismo durante sua breve existência. Além disso, essa procuradoria foi fundamental para extinguir expressões como “desaparecimentos forçados” e “genocídio” do vocabulário institucional. De forma sintomática, tais conceitos voltaram à cena pública a partir de 2015, no desenrolar do caso Ayotzinapa.

2- O relatório pode ser consultado aqui: https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Comunicados/2017/Com_2017_103.pdf [visitado em dezembro de 2019]

3- O relatório pode ser consultado aqui: <https://centro-prodh.org.mx/2017/12/11/informe-giei-ayotzinapa-ii/> [visitado em dezembro de 2019]

VI.

Na tentativa de enfrentar essa situação, nos últimos anos familiares de vítimas têm colaborado com órgãos forenses independentes, fotojornalistas e coletivos artísticos, apropriando-se e ampliando o próprio conceito de contraforense. Essas pessoas têm como missão encontrar com vida ou mesmo identificar restos mortais de entes queridos. Mas não se trata de uma tarefa fácil. Agentes governamentais e o crime organizado intimidam sistematicamente familiares, manifestantes e ONGs, tornando quase impossível que eles tenham êxito sob tal pressão psicológica ou, inclusive, ameaçados de morte. Partindo das pessoas desaparecidas como vítimas em primeira instância, a violência estende-se às suas famílias e à sociedade em geral. De modo mais frequente do que seria de se esperar, familiares envolvidos com o ativismo político são assassinados ou desaparecem, criando uma espiral de violência e terror.

Ecoando teorias culturais sobre spectralidade e hauntologia – conceito cunhado por Jacques Derrida no livro *Espectros de Marx* –, tenho caracterizado os desaparecimentos forçados em massa no México como uma espécie de violência spectral infligida ao corpo social como um todo (Barriendos, 2017). A meu ver, a situação de indeterminação jurídica das pessoas desaparecidas e a transposição biopolítica do terror dos corpos ausentes para a sociedade podem ser caracterizadas adequadamente como a condição spectral da violência em massa. Diferentemente de outras formas de terror de Estado, a violência spectral impacta o corpo social de forma direta e indireta, utilizando a fantasmagórica “materialidade” do desaparecido como instrumento de sua própria encarnação e reprodução somática na vida cotidiana. Dessa forma, a violência spectral corrói o direito público de saber e turva o terreno da política da verdade, ampliando e atualizando o domínio da governamentalidade.

Infligida “de cima para baixo”, somatizada e reproduzida horizontalmente, a violência spectral deriva do seguinte paradoxo: para ser totalmente spectral, essa forma de violência começa pelo domínio da materialidade do corpo ausente. Ossos, dentes e crânios destruídos são, assim, a pré-condição e o ponto de origem da violência spectral. Nas palavras de Pierre Nora, “depende inteiramente da materialidade do traço” (Nora, 1955: 13). Por essa perspectiva, a violência spectral é um tipo muito específico de materialismo especulativo, no sentido de que reconhece a existência potencial de restos mortais, mas apenas para torná-los forensicamente inacessíveis, retirando ossos e evidências do fórum público. É por isso que a Forensic Architecture evoca o significado original de forense, transformando a osteobiografia – interpretação cultural e identificação científica de restos mortais humanos – em um instrumento de base de comunicação estética e memória social.

Em *Witnesses from the Grave: The Stories Bones Tell* (1991), Christopher Joyce e Eric Stover descrevem a técnica utilizada por Richard Helmer durante a identificação forense de um crânio encontrado no Brasil, em 1985, atribuído a

Josef Mengele. Conhecido como Anjo da Morte, o médico alemão conduziu os experimentos médicos mais mortíferos realizados no campo de concentração de Auschwitz, sendo ele próprio um frenologista racista interessado em crânios e medidas cranianas. Chamada de superposição craniofacial, a técnica de Helmer evoca sintomaticamente a fantasmagoria somática que caracterizamos antes como violência espectral. Sobrepondo retratos de Mengele obtidos em vida e fotos forenses do crânio recuperado, Helmer produziu um dispositivo visual único, permitindo que o olhar forense habite a fronteira espectral entre a vida e a morte. Joyce e Stover descrevem a primeira impressão que tiveram da superposição craniofacial do Anjo da Morte:

O crânio sinalizado com agulhas entrou em foco na televisão com a foto sobreposta. A visão era inquietante. Levou um tempo para que o olho e o cérebro processassem aquela imagem peculiar. Eles estavam vendo um humano como, em vida, ninguém poderia vê-lo, como se a pele fosse um filme fantasmagórico [...] “Agora você vê que isso não é fantasia”, Helmer disse ao público em silêncio. “Este é Josef Mengele”. (Joyce, 1991: 195)

Nas palavras de Eyal Weizman, o que essa técnica tornou possível foi lidar visualmente com o criminoso alemão como alguém simultaneamente vivo e morto, “meio morto e meio vivo – uma presença espectral – presente e representado ao mesmo tempo” (Weizman, 2012 : 206). Dessa maneira, Helmer abriu as portas para novas ideias criativas sobre os direitos humanos, provando que, para derrotar a violência espectral, os peritos são obrigados a produzir imagens contra-espectrais.

VII.

Encontrar evidências no México tornou-se uma luta estético-política contra a violência espectral. Reivindicando paz e justiça, os movimentos sociais usam imagens e signos contraforenses, rompendo a narrativa hegemônica e a perspectiva do Estado. Assim, a chamada “virada forense” encontra seus princípios e possibilidades políticas na performatividade de objetos e imagens apresentados de forma meticulosa, como evidência, em tribunais e museus. Como apontou Eyal Weizman, “o desaparecimento forçado não é apenas um ato de violência contra as pessoas, mas também contra as evidências. Inclui a destruição física de corpos, bem como a destruição de provas e a fabricação de narrativas falsas”.⁴

4- Relatório da exposição. A declaração pode ser consultada aqui: <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/disappear> [visitado em dezembro de 2019]



Figura 6. Teresa Margolles.
 Pesquisa (2016). Detalhe.

O projeto de pesquisa Mexico Investigation, desenvolvido pela Forensic Architecture no México, apresenta dados úteis e testemunhos contrastantes, oferecendo a possibilidade de construir um olhar horizontal contraforense. Provavelmente essa foi a primeira tentativa de visualizar a atrocidade em um museu, mostrando a cumplicidade entre o crime organizado e vários órgãos de Estado. A investigação teve como objetivo coletar depoimentos de perpetradores e vítimas, organizar dados e produzir uma cartografia dos eventos que pudesse ser lida de forma acessível. O resultado foi uma série de reconstituições em vídeo 3D do sequestro e um site que reúne relatórios, mapas, testemunhos, imagens e dados de referências cruzadas. Em localização proeminente, um mural em grande escala reúne diferentes relatos do crime, que funciona como contra-imagem do desaparecimento, “como uma forma narrativa”, roteirizando e desdobrando a atrocidade em uma linha do tempo.

Ecoando e, em certa medida, contradizendo a tradição muralista mexicana, o grande painel é um diagrama esquemático do terror de Estado. A imagem poderia ser descrita apropriadamente como uma topografia arquitetônica da violência, onde a arquitetura – conforme Weizman – opera como uma “analogia político-plástica [...] do conceito de arte de Joseph Beuys como uma plástica social ou escultura social” (Bois, 2016: 128). Indo além de localizações, gravações de celular, depoimentos de testemunhas oculares e informações visuais, o mural expõe a necropolítica do Estado mexicano, revelando os fundamentos espectrais da

chamada “verdade histórica”. Em vez de verdades visuais inequívocas, o mural apresenta aos nossos sentidos uma montagem multidirecional de vozes e histórias, resultando em uma ativação estética de nossa memória social coletiva.

De acordo com a missão geral da Forensic Architecture, o mural foi concebido como algo mais do que um mero relatório ilustrado. Revelando ausências e inconsistências, trata-se de uma ferramenta de pesquisa sensorial. Para a agência responsável pelo projeto, a modelagem arquitetônica e a videoinstalação funcionam como uma “arte da memória para a era digital” (Bois, 2016: 129), potencializando o sensorium sujeito/objeto e estimulando a performatividade estética dos direitos humanos. A Forensic Architecture também serve como fórum público, contramonumento e local de luto pelos desaparecidos.

VII.

Tendo em vista o enorme impacto que o caso Ayotzinapa teve e ainda tem no México, não surpreende que vários artistas e coletivos estético-políticos tenham criado elaborações, tendo o número 43 como sinal de ruptura contra a violência espectral. Usando fotografias, instalações multimídia, gráficos expandidos e até restos humanos como parte de seus projetos, uma quantidade relevante de artistas contemporâneos aborda o que chamei de presença sensível do corpo ausente – ou seja, a experiência somática do desaparecido tendo como instância a ausência em um traço.

Apenas seis meses após os sequestros de Ayotzinapa, o artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer lançou *Nivel de confianza* (2015), uma instalação interativa equipada com uma câmera de reconhecimento facial. Utilizando os mesmos algoritmos de vigilância biométrica usados pela polícia e pelos militares, o trabalho estabelece uma espécie de familiaridade visual entre o corpo social e os estudantes desaparecidos. [Fig. 2] Instalado em frente à câmera, o dispositivo reconhece o rosto do espectador, oferecendo o que Lozano-Hemmer chama um “nível de confiança” superior, ou seja, o grau máximo de relação craniofacial entre as feições do visitante e as do(a) estudante com quem ele/ela mais se pareça.

Em 2019, o artista chinês Ai Weiwei apresentou uma exposição individual no México intitulada *Re-establishing Memories* [Reestabelecendo memórias]. Para a mostra, Weiwei produziu uma instalação que incluía um mural multicolorido em grande escala, com 46 retratos – 43 dos alunos desaparecidos e três dos estudantes assassinados em setembro de 2014. O mural está dividido em duas partes por uma linha horizontal imaginária. [Fig. 3] No topo, mostra um mosaico de rostos – imagens digitalizadas a partir de retratos construídos com milhões de blocos coloridos de LEGO. Diferentemente da maioria das fotos das vítimas que circulou publicamente, em preto e branco, os retratos solarizados de Weiwei produzem uma sensação de vivacidade. Na parte inferior, o mural apresenta uma cronologia dos acontecimentos, que em alguma medida se assemelha ao mural produzido em 2017 pela Forensic Architecture. Ao contrário do que se vê na

cartografia de Eyal Weizman, entretanto, Weiwei narra não apenas os incidentes ocorridos em 26 e 27 de setembro, mas a longue durée do México moderno, de 1821 a 2019. Pode-se dizer que Weiwei está interessado não apenas nas condições históricas que tornaram Ayotzinapa possível, mas também nas consequências desse evento trágico. A obra contrapõe-se a uma série de documentários produzidos entre 2016 e 2019, os quais apresentam as vozes de familiares dos alunos, acadêmicos e ativistas. Em vez dos habituais testemunhos, as entrevistas abordam as consequências de Ayotzinapa.

Composta por 43 retratos dos alunos, produzidos em papel datilográfico por uma máquina de escrever mecânica, 43 estudantes de Ayotzinapa (2014) é o título de uma instalação do artista argentino Javier del Olmo. O rolo de papel está inserido na máquina de escrever, colocada no chão. Os traços faciais foram produzidos usando as letras da palavra Ayotzinapa e da frase "Todos somos". A instalação aborda as fronteiras entre subjetividades coletivas e individuais, jogando conceitual e foneticamente com as primeiras sílabas de Ayotzinapa: "ay" (oh!) e "yo" (eu). A descrição da peça inclui uma espécie de poema desconstruído que alude às seguintes ideias: "Ayotzinapa sin yo", "Ayotzinapa letra por letra", "Entre letra y letra estoy yo, entre letra y letra estás vos, entre palabra y palabra estamos todos". [Fig. 4]

VIII.

A artista mexicana Teresa Margolles trabalha com corpos ausentes e desaparecidos há mais de duas décadas. Formada em perícia criminal, tem como estratégia lidar com a materialidade da violência e da morte, sugerindo, mas não necessariamente representando corpos desaparecidos. Em sua obra, o corpo é apresentado in absentia. Dessa forma, Margolles transforma a ausência em um território político e estético, habitado por memórias espectrais, no qual espectralidade e fantasmagoria se transformam em categorias forenses e estéticas. Diante de seu trabalho, ficamos expostos a vestígios de homicídios, feminicídios, desaparecimentos forçados, execuções extrajudiciais e do crime organizado. O México é representado como uma realidade dolorosa e repulsiva. Encontramos facilmente objetos relacionados a cenas de morte, violência e crimes. No entanto, algo parece estar faltando o tempo todo. Existe terror, mas nenhum cadáver real. Fluidos, partes de corpos, pegadas, odores, inscrições e outras formas de indícios são fáceis de perceber, mas nunca um cadáver como tal.

Sonidos de la muerte (2008) é uma instalação que consiste em gravações de áudio realizadas em locais onde foram encontrados cadáveres de mulheres. Capturados pelo título intrigante da peça, imediatamente percebemos que os sons nada têm a ver com os ruídos produzidos durante a descoberta, o exame ou o transporte dos corpos. Na verdade, o que ouvimos não tem conexão direta com os cadáveres. Sabemos que eles estavam em algum ponto daquele local, mas

o que ouvimos é apenas seu eco espectral. Ao procurarmos os corpos, somos forçados a sentir apenas sua ausência. Em *Entierro* (2000), Margolles apresenta um bloco de concreto com um feto encapsulado. A obra explora as fronteiras materiais e simbólicas entre vida e morte. Como os natimortos podem ou não ser considerados cadáveres, em alguns países eles são lembrados; em outros, simplesmente descartados. Quando transportada para ser exibida no exterior, a obra também aborda entendimentos éticos e legais relacionados à vida humana e ao “lixo” médico-hospitalar.

Em trabalhos como *Em el aire* (2003), Margolles sopra bolhas de água em salas vazias, criando um estado de calma e alegria. Em dado momento, os visitantes se dão conta de que a água que estão tocando e inalando já foi usada para lavar cadáveres de pessoas mortas de forma violenta, durante a preparação para autópsias. Em *Vaporización* (2001), Margolles borrifa vapor de água também obtida em necrotérios. Na névoa pulverizada e nas bolhas ressoa a ausência do corpo. Embora não haja presença visual de nenhum sujeito específico, o público realmente toca, ainda que indiretamente, nos restos mortais de um ser humano. O prazer e o lúdico de repente dão lugar a um estado de abjeção e desconforto. Aqui, a palavra autópsia, como no caso de forense, retorna ao seu significado original. Do latim *autopsia*, o termo significa “testemunha ocular” ou “ver algo com seus próprios olhos”. Em ambas as obras, nosso olhar não testemunha senão um corpo ausente, incorporado em nossa própria ontologia do medo.

36 cuerpos (2006) é uma instalação de Margolles composta por 36 fios anteriormente utilizados para costurar, após autópsias, corpos que sofreram danos extremos e dores mortais. Amarrados como cadáveres de mãos dadas, a obra cria uma tensão silenciosa, reduzindo os corpos a uma linha horizontal no espaço. *Tela bordada* (2012) é um projeto concebido em colaboração da artista com um grupo de mulheres ativistas indígenas da Guatemala. [Fig. 5] A obra consiste em um pedaço de tecido no qual esse grupo de mulheres realizou intervenções durante uma série de conversas sobre violência comunitária e desaparecimento. Vítimas do terrorismo de Estado e da impunidade, elas usam técnicas tradicionais de bordado em um pedaço de tecido utilizado anteriormente para cobrir cadáveres em necrotérios. O resultado é um mapa tátil da violência em massa na Guatemala, resultante da justaposição de fluidos, sangue, rasuras e desenhos tradicionais. *Pesquisa* (2016) é uma instalação que apresenta 30 cartazes com imagens de mulheres desaparecidas em Ciudad Juarez, localidade na fronteira do México com os Estados Unidos. Margolles fotografou esses cartazes ao longo de anos, interessada nas rasuras e mutilações dos rostos impressos. Agentes físicos como chuva e poeira deterioram as imagens, ecoando o modo como o Estado e a Justiça relegam corpos desaparecidos ao esquecimento. [Fig. 6]

IX.

Parece haver uma correlação inversa entre a escalada da violência extrema na esfera pública mexicana e a radicalização de estéticas minimalistas e abstracionistas em artistas como Teresa Margolles. A hipótese sugere que a chamada Guerra às Drogas, declarada em 2006 pelo ex-presidente Felipe Calderón, não só aumentou a presença de cadáveres operando de forma discursiva nas ruas e na mídia como também obrigou os artistas a encontrarem alternativas não representacionais para lidar com a violência, a brutalidade, os crimes sangrentos e a fantasmagoria. O que está em jogo nessa hipótese é a incapacidade potencial de imagens comunicarem situações extremas quando a esfera pública está saturada e assombrada pela presença do horror e da violência espectral.

Jacques Rancière caracterizou esta situação como o esgotamento moral da imagem, argumentando que as imagens se esgotam não por serem meras ficções, representações ou fantasias, mas pelo excesso de realidade existente no próprio corpo da imagem (Rancière, 2009). Da mesma forma que as exumações perturbam a topografia de nossa memória social, podemos escavar também os próprios fundamentos de nossa cultura visual. Isso explica por que um número cada vez maior de artistas busca entender a escala e a complexidade da violência espectral no México. Em uma época marcada pela estética e pela necropolítica do desaparecimento, nossos imaginários culturais estão saturados de realidade, como argumenta Jacques Rancière, mas também de espectralidade. Não por acaso, a maioria deles aborda não apenas a materialidade de restos mortais, mas também a imaterialidade do corpo ausente.

Referências

- Barriendos, Joaquín. "Spectral Topographies: Fosses, Aesthetics and the Politics of Truth in Mexico" [trabalho apresentado no Musée D'Art Contemporain de Montréal em 31 de março de 2017, como parte do International Symposium on Topographies of Mass Violence, organizado pela Université du Québec à Montréal (UQAM)].
- Baskin, Deborah R. Ira B. Sommers. "Crime-Show-Viewing Habits and Public Attitudes Toward Forensic Evidence: The "CSI Effect" Revisited" in: *The Justice System Journal*, Vol. 31, No. 1 (2010), pp. 97-113.
- Bois, Yve-Alain, Michel Feher, Hal Foster and Eyal Weizman. "On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman" in: *October*, No. 156, (Spring, 2016), pp. 116–140.
- Joyce, Christopher, Eric Stover. *Witnesses from the Grave: The Stories Bones Tell*. Little Brown & Co, 1991.
- Junger, Sebastian. "The Forensics of War" in: *Vanity Fair*, October, 1999.
- Keenan, Thomas. "Counter-forensics and Photography" in: *Grey Room*, No. 55, (Spring 2014), pp. 58-77.

- Nora, Pierre. "Between memory and history: les Lieux de Mémoires" in: Representations, No. 26, 1955, pp. 7-24.
- Rancière, Jacques. "Intolerable Image" in: The Emancipated Spectator. New York, Verso: 2009.
- Sekula, Allan. "Photography and the Limits of National Identity" in: Grey Room, No. 55, (Spring, 2014), pp. 28-33.
- Sicilia, Javier. "Las fosas de Jojutla: otro crimen pendiente" in: Proceso, (August 6, 2016).
- Steyerl, Hito. "Missing People: Entanglement, Superposition, and Exhumation as Sites of Indeterminacy" in: The Wretched of the Screen. Berlin: Sternberg Press, 2012, pp. 138-159.
- Weizman, Eyal, Anselm Franke. Forensis: The Architecture of Public Truth. Berlin: Sternberg Press, 2014.
- Weizman, Eyal, Thomas Keenan. "The Image is the Bone" in: Mengele's Skull: The Advent of A Forensic Aesthetics. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- Weizman, Eyal. Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability. New York: Zone Books, 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42

nov/dez 2019

e-ISSN:2179-8001.

Joaquin Barriendos

Professor Associado da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Desenvolve sua pesquisa na intersecção da arte latino-americana com o cosmopolitismo estético modernista. É autor de vários livros, incluindo *Archivos Fuera de Lugar* (2017), *Juan Acha. Revolutionary Awakening* (2017), *Art Geography and the Global Challenge of Critical Thinking* (2011), e *Geoestética y Transculturalidad* (2007).

VERSÃO

Como citar: BARRIENDOS, Joaquin. VIOLÊNCIA ESPECTRAL Arte e desaparecimento no México pós-Ayotzinapa. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 24, n. 42, nvo-dez. 2019. ISSN 2179-8001.
DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.111379>
