

VIOLÊNCIA DE GÊNERO DURANTE O CONFLITO ARMADO COLOMBIANO: UMA REFLEXÃO A PARTIR DAS OBRAS *A FLOR DE PIEL* E *FRAGMENTOS*, DE DORIS SALCEDO

Bárbara Mangureira do Nascimento
Universidade Federal do Rio de Janeiro
barbaramanguieran@gmail.com

A proposta deste trabalho é apresentar uma discussão sobre o problema da violência de gênero durante o conflito armado na história recente da Colômbia a partir da análise de duas obras da artista plástica colombiana Doris Salcedo: *A Flor de Piel* (2012) e *Fragmentos* (2018). Partimos da compreensão de que a violência de gênero ocupa um lugar central naquilo que de modo mais amplo denominamos como violência política, devido ao fato de que as mulheres são as principais vítimas e também sobreviventes deste conflito. Ambos trabalhos exploram a experiência de tais mulheres confrontando a imagem da fragilidade de uma vida que se despedaça e a força de uma resistência (e uma reexistência) possível. Pretendemos compreender de que modo através da produção artística, Salcedo mobiliza questões pertinentes ao estudo da história e aos estudos sobre a memória do período em questão, buscando analisar como as obras instigam questionamentos sobre a complexa relação entre os termos memória, gênero e violência. Questionaremos, sobretudo, como a categoria de vítima pode, durante o processo de trabalho com a memória, por vezes ceder espaço à atuação política, fazendo coexistir a experiência do trauma com práticas de resistências.

Doris Salcedo (Bogotá, 1958) é uma artista colombiana que tem como principal objeto pensar a violência política contemporânea, sobretudo a que assola seu próprio país há décadas. Em suas mais de seis décadas de duração, se aceitarmos a periodização proposta pelo Centro Nacional de Memória Histórica que marca o ano de 1958 como início (GMH, 2013), o conflito deixou uma enorme quantidade de vítimas, muitas delas de paradeiro e histórias desconhecidos. A questão do direito da sociedade em conhecer o que se passou e poder enterrar seus mortos é um elemento central na obra de Salcedo. Estabelecendo uma relação entre a produção de arte, a memória e a espacialização de uma tarefa coletivo de luto, inúmeras de suas obras questionam a construção das narrativas e propõem um compromisso coletivo com a elaboração de um trabalho de memória. A artista, que parte da escuta de testemunhos de pessoas afetadas e vitimadas

pelo conflito armado entre o Estado, o narcotráfico e as guerrilhas na Colômbia para realizar suas obras, vem percorrendo o país para recolher tais relatos desde os anos 1990 (GRYNSZTEJN, 2015), compilando uma série de narrativas e entrevistas de pessoas que testemunharam e/ou sobreviveram a tais atos de violência. Ao se inserir nesse campo em disputa, sua arte mobiliza diversas questões, dentre elas a investigada neste artigo: a violência específica contra as mulheres.

A violência política na América Latina é uma das problemáticas que marcam parte das dinâmicas sociais bem como as experiências dos sujeitos e constituição de suas subjetividades na história recente do continente. As características desse contexto também colocaram problemas específicos para as relações entre história, memória e as construções sociais acerca de ambas, seja pelo viés institucional, artístico e até mesmo educacional (HERRERA, 2013). Em entrevista, Salcedo define a Colômbia como um país onde a vida é constantemente interrompida pela violência (BASUALDO, 2000). A violência fruto do conflito armado no país provocou uma ruptura nas relações sociais, desintegração de famílias, desencadeando muitas vezes sentimentos de frustração e desconfiança em relação ao Estado e suas instituições. Os efeitos do deslocamento forçado, exílio, desaparecimentos e mortes afetam a estrutura dos laços sociais por gerações (ARDILA, 2013). Desta forma, a memória não diz respeito apenas aqueles que viveram a história em primeira mão, mas também aos grupos que se apropriam, simbólica e politicamente, desse passado (JELIN, SEMPOL, 2006). Essa dimensão coletiva da memória é o que marca o direcionamento público dos trabalhos de Salcedo. A artista diz que, ao colocar em cena memórias individuais de uma maneira coletivizada, é possível articular a memória individual com uma noção de memória pública e, sobretudo, destacar a importância de uma tarefa coletiva acerca da questão.

1. A *Flor de Piel* (2012)

No dia 19 de abril de 2004, entre San José de Guaviare e Calamar, a enfermeira María Cristina Cobo Mahecha, de 29 anos, desapareceu. Apesar do relato de testemunhas que diziam que ela havia sido sequestrada por paramilitares, a confissão do crime só veio anos depois. Em depoimento, um dos paramilitares do Bloco Centauros descreveu as razões e os meios empregados em seu desaparecimento. Acusada de colaborar com guerrilheiros, María Cristina foi sequestrada, torturada e brutalmente assassinada. Os restos de seu corpo, mesmo após a confissão, seguem desaparecidos.

Doris Salcedo declarou ter sido esta a história que a motivou na criação da obra *A Flor de Piel* (2012). Ainda que a obra não faça referência explícita ao caso de María Cristina, sua constituição (um manto de pétalas de rosas) remete tanto a uma túnica quanto a uma oferenda. A obra é descrita pela artista como uma “mortalha”, ou, como descreve em entrevista para Tim Marlow (2012), ela “queria construir uma peça que fosse uma oferenda floral para os corpos torturados, mas também uma túnica que os cobrisse, que os acolhesse e os acompanhasse em sua última partida”. É importante destacar que, mesmo partindo de eventos reais, muitas vezes incorporando vestígios materiais dos mesmos, os trabalhos de Salcedo suprimem a representação direta dos relatos, preferindo a estratégia visual de uma estética mantida em suspensão (GRYNSZTEJN, 2015). A estratégia fundamental da artista é abordar tais temas pela marca do que está ausente, do que permanece elusivo. Essa suspensão marca, de certa forma, o próprio caráter de irresolução dos próprios processos de memória, pois o que a artista busca oferecer é um meio para ativar as memórias da própria população, e não uma narrativa pronta e previamente estabelecida.

O trabalho foi realizado inteiramente com pétalas de rosas que foram tratadas e preservadas e, por fim, suturadas à mão formando um grande manto, que dependendo do espaço expositivo em que é apresentada, possui diferentes formas e dimensões. O grande desafio dessa obra, segundo a artista, foi encontrar um modo de deixar a vida orgânica das pétala em um estágio de suspensão da passagem da vida para a morte, ou seja, interrompendo seu processo de decomposição. Essa atitude, de vencer por meio da arte um processo natural, é muito rico poeticamente para pensar o problema da desapareção forçada: casos em que a morte é quase tomada como certa, mas ao mesmo tempo impossível de ser constatada, pela ausência de um corpo a velar. A obra, portanto, como uma manta funerária pode significar a recusa em e a impossibilidade em deixar ir, ainda que aquelas pétalas não possam nunca mais ser rosas novamente. Este trabalho parte da compreensão de que a dimensão temporal das experiências passadas ocorre a partir de uma presença espacial no presente, colocando como uma relação indissolúvel aquela entre espaço, memória e experiência corpórea

A temática dos corpos desaparecidos perpassa inúmeros trabalhos artísticos relacionados a relatos testemunhais na América Latina (MELENDI, 2017). Nessa perspectiva, muitos relatos estão ligados aos vestígios materiais das mortes e desaparecimentos. Ainda que majoritariamente relacionados às ditaduras militares, no

caso da violência política colombiana essa temática também é muito explorada. Vale destacar que segundo dados do Registro Único de Víctimas e do Centro Nacional de Memoria Histórica, pelo menos desde 1985 são registrados mais de 25.000 casos de desaparecimentos forçados causados pelo conflito armado, número superior à soma das ditaduras do cone sul (GMH, 2013).

2. *Fragmentos* (2018)

Os Acordos de Paz assinados entre o governo colombiano e as Fuerzas Armadas Revolucionárias de Colombia (FARC) em 2016 contava com o acordo de construção de três memoriais e espaços de memória. A obra *Fragmentos* (2018), de Salcedo, foi o primeiro deles a ser construído. A partir do material resultante da fundição de armas entregues pelas FARC, Salcedo convidou um grupo de mulheres vítimas de violência sexual para forjarem placas que compõem a instalação que ocupa a ruína arquitetônica localizada em Bogotá e transformada em Espaço de Arte e Memória. O projeto visa acolher durante 53 anos exposições que explorem a temática memória e da violência política. Salcedo caracterizou a obra como um contra-monumento, ressaltando os problemas em se fazer monumentos de guerra e sofrimento. Essa intenção está em acordo com a percepção de que a condição para o trabalho de luto envolve a construção de espaços coletivos nos quais as pessoas possam se implicar na realização, e não apenas contemplar. Trabalhando com as memórias individuais de uma maneira coletivizada, Salcedo permite trazer para o debate social o fato de que, ao lidar com o contexto das vítimas de violência política, estas geralmente veem negado seu direito ao espaço coletivo de luto e memória. A artista busca com seu trabalho oferecer esse lugar, como um espaço crítico de interpretação e aberto à possibilidade de comunicação.

Desta forma, a percepção de Salcedo sobre os processos de violência carrega uma forte marca da relação das pessoas com os espaços, observando como essas histórias de violência criam fluxos de deslocamentos, exílios e fraturas no tecido do convívio social. Ao colocar seus trabalhos em relação com o público, sua preocupação está nos meios de dar espaço social a esse debate. A busca por um espaço de comunidade e comunicação após o reconhecimento de uma violência política, segundo Grynsztejn (2015), foi a motivação que levou o trabalho de Salcedo para a esfera pública. A questão passa a ser a de uma formulação de ações públicas, lidando com um questionamento sobre as possibilidades de realizar tais ações. Sem desconsiderar a

importância de outras ações relacionadas à memória e reparação das vítimas (como os memoriais oficiais – mesmo quando criticados, os julgamentos, acordos e etc.), Salcedo destaca a importância da arte nesse debate para colocar questões e instigar a discussão no âmbito social.

Salcedo coloca em cena com sua produção a discussão dos exercícios sociais e coletivos da memória, do luto e do esquecimento, colocando também em evidência, ao oferecer com sua prática um contraponto crítico às demais formas de espacialização na esfera pública do exercício da memória, como os memoriais e monumentos, uma indagação sobre os limites e as possibilidades de reparação simbólica ou de restituição (ou instituição) de um lugar social para as vítimas, anteriormente negado ou extinto pelos atos de violência. Andreas Huyssen considera que os trabalhos de Salcedo são como Esculturas da Memória, ou seja, obras que não estão centradas apenas em uma configuração espacial, mas também se inscrevem em uma dimensão de uma memória localizável e até mesmo corporal (HUYSSSEN, 2003). O autor sublinha a distinção da prática de Salcedo em relação aos monumentos e memoriais, sobretudo pelo público ao qual se direcionam. De acordo com sua leitura, monumentos estão fadados a tornarem-se invisíveis, ou serem derrubados. Também existe a característica de que são feitos para articular a memória oficial. Já a memória vivida, escreve o autor, é sempre localizada nos corpos individuais, mesmo quando envolvem memórias coletivas, políticas ou geracionais. Andreas Huyssen escreve que os trabalhos de Salcedo se inserem em uma problemática mais ampla que é a reestruturação do senso de espaço e tempo em nossa época, vinculando o apagamento do passado à materialidade das coisas e dos corpos no tempo e no espaço. Segundo o autor, o trabalho de Salcedo desafia a crescente espetacularização da cultura da memória e sua obsessão com lugares públicos de comemoração, monumentos e memoriais. O autor escreve que o trabalho de Salcedo expressa uma desconfiança em relação aos mecanismos de memória pública que, por buscarem uma excessiva estetização ou críticas políticas diretas, muitas vezes estão também fadados ao esquecimento. Entretanto, essa crítica não se dá pelo abandono da busca por um trabalho crítico com a memória, mas é justamente o contrário, uma tentativa de superação dessas falhas e de localizar isso também na esfera pública.

Ao se inserir em um campo de intensa disputa e conflito, a obra de Salcedo não está blindada aos questionamentos e contradições, sendo em muitas ocasiões alvo de severas críticas devido aos modos como se apropria das histórias e memórias do conflito.

Como a obra é muito recente, o material produzido sobre a mesma se restringe a notícias de imprensa e crítica de arte. Podemos indicar como um dos aspectos questionados a pretensa não monumentalidade da obra. Outro questionamento pode se dirigir ao direito concedido à artista na utilização das armas. É interessante entender como a obra da artista se insere em um campo perpassado por pressões sociais e usos políticos do passado, por vezes suscitando debates e configurando novas questões que podem ser de grande valia para os estudos sobre a memória do conflito armado colombiano.

3. Violência de gênero no conflito armado colombiano

As obras escolhidas tocam, portanto, em um aspecto central dos contextos de violência política e experiências de guerra e conflito, pois a violência de gênero é exacerbada nos contextos em questão. Em uma sociedade na qual a exploração e violência contra a mulher estruturam historicamente as relações sociais, o abuso de poder sobre a mulher é uma realidade que acompanha os diversos regimes políticos. Nas situações extremas, como guerras, conflitos e regimes autoritários, reforçar essas práticas é regra, e não apenas um efeito colateral do aumento da violência. É, sobretudo, uma tática específica dentro da estratégia de dominação na qual o corpo da mulher é visto como alvo a ser destruído, como troféu a ser conquistado ou “material” a ser pilhado. No nosso contexto latino americano, a violência de gênero foi e segue sendo utilizada como estratégia de controle e extermínio: desde os corpos violentados e submetidos ao colonizador até as políticas de controle dos direitos reprodutivos, assédios e violações contemporâneas do corpo feminino. Desta forma, é uma violência que estrutura as relações de poder há séculos e é constituinte da formação das sociedades e dos Estados contemporâneos.

No caso do conflito armado colombiano, Margarita Rico (2014) escreve: “O conflito armado na Colômbia tem corpo de mulher”, pois as mulheres são tanto principais vítimas do conflito armado colombiano quanto principais sobreviventes. Os dados do Registro Único de Víctimas (RUV), que tem a limitação de registrar apenas os dados entre 1985 e 2013, apresenta o número de 2.683.335 de mulheres vítimas do conflito (GMH, 2013). Destas, 489.687 foram vítimas de violência sexual, 2.601 de desaparecimento forçada, 12.624 de homicídio, 592 de minas, 1.697 de recrutamento ilícito e 5.873 de sequestro. É sempre importante destacar que, assim como ocorre em outros

contextos de violência de gênero, a subnotificação dos dados é um elemento constante. Inúmeras são as razões e podemos elencar entre estas o silêncio das vítimas por medo de estigmatização, impunidade, descrença, retaliação, sentimento de culpa, desconhecimento dos direitos, vergonha, o descaso das autoridades responsáveis que muitas vezes ignoram as denúncias. Rico afirma que inclusive nos casos de homicídios, com exceção dos casos de massacres, estes são muitas vezes registrados como crimes passionais e/ou violência comum, ainda que tenham ocorrido em decorrência do conflito armado.

Se o silêncio que cobre a violência política já é forte, somado ao silêncio que cobre de um modo geral toda violência de gênero, percebemos que o problema se torna mais grave. Contextos de violência política reforçam e aprofundam o sistema patriarcal. A especificidade da violência de gênero é atacar diretamente as mulheres naquilo que reforça uma relação de poder sobre seus corpos e lugares sociais. Transparece o caráter sexista e homofóbico da sociedade e, mais especificamente, das instituições militares e da polícia e, em decorrência, de grupos armados que retiram dessas instituições muitos padrões para suas práticas. Laura Lowenkron e Adriana Vianna, em artigo em que analisam a mútua constituição entre gênero e Estado destacam o papel que a violência exerce nessa relação como vetor heurístico (LOWENKRON; VIANNA, 2017). Segundo as autoras, os modos pelos quais o Estado produz e afeta relações, representações e performances de gênero também são processos que materializam o próprio Estado, ou seja, é uma via de mão dupla da qual um não pode prescindir do outro. Esse processo, intensificado na produção de categorias e distribuição de recursos materiais e simbólicos, também é potencializado ao extremo em contextos de violência estatal. Este é um aspecto importante de ser mencionado porque o Estado colombiano também é um dos principais causadores do conflito e colocou em prática diversas atrocidades contra as mulheres.

Rico também chama a atenção para a necessidade em compreender que a violência que atinge as mulheres em contextos de violência política em muito ultrapassa a violência direta sobre seus corpos (2014). As vítimas indiretas são aquelas sobre as quais recaem todo o peso da desestruturação das famílias. Esse problema se torna mais evidente nos milhares de casos de deslocamento forçado, pois devido ao fato de que essas mulheres provêm muitas vezes de famílias estruturadas na lógica patriarcal que determina que os homens sejam os provedores, elas quase sempre possuem baixa

escolaridade e vivem em situação de pobreza. Isso acarreta na necessidade de recomeçar a vida em lugares desconhecidos e sem amparo algum, o que significa para estas mulheres uma brutal violência. Esses contextos, além de serem por si uma forma de violência, também contribuem e facilitam outras formas de violência de gênero, devido ao fato de que o aumento da vulnerabilidade dessas mulheres em contextos em que prevalece a ilegalidade reforça o estereótipo de “presas fáceis “ ou de “propriedade “.

Ainda que a maior parte das vítimas do conflito armado colombiano sejam mulheres expostas às ações dos grupos armados, também é importante destacar a violência de gênero a qual estão submetidas as mulheres combatentes e guerrilheiras. Muitas dessas mulheres ao ingressarem nos grupos armados - sejam guerrilheiras ou paramilitares - acabam destinadas a funções de trabalho doméstico e até prostituição. O recrutamento dessas mulheres também não é sempre voluntário, sendo muitas vezes forçado ou induzido por chantagem e/ou manipulação emocional, visto que grande parte desses grupos atuam e são formados em zonas rurais muitas vezes isoladas e com situações precárias de vida. A violência de gênero exerce o controle da reprodução de certos grupos políticos ou sociais que estão em ataque. Outra expressão da lógica de dominação das mulheres que são vistas como propriedade dos homens são as imposições de costumes (moralistas e conservadores) que os opressores impõem às mulheres. Rico escreve que a ideia de que o ataque ao corpo da mulher é um ataque aos homens inimigos, ou a todo uma comunidade ou grupo político, e é a principal causa da violência de gênero no conflito armado colombiano. Ou seja, é a aplicação de uma lógica que remete à antiguidade de que as mulheres são butins de guerra. Mesmo que o Código Penal colombiano possua definições mais específicas sobre as violências de gênero, as dificuldades de notificação e a escassez de diagnósticos e estudos sobre os impactos dessa violência dificultam a definição de ações, projetos e políticas públicas (FISCÓ, 2005). A cegueira social e também a impunidade favorecem a continuidade e até mesmo o aumento desses delitos.

Ainda que seja muito importante mencionar os problemas da violência, não podemos deixar de lado uma menção às formas de resistência elaboradas e colocadas em prática por mulheres durante esses contextos de violência, sobretudo para apontar como houve uma recusa em resignar-se no lugar de vítima passiva. No caso colombiano, inúmeros são os grupos de mobilização de mulheres ou com forte presença feminina. Podemos listar a Ruta pacífica de las mujeres, Mujeres que crean, ONG Casa de la

Mujer, Corporación Madres de la Candelaria Línea Fundadora, Iniciativa de Mujeres Colombianas por la Paz, Asociación de Familiares de Desaparecidos, Movimiento de Víctimas de Crimen de Estado, Mesa Departamental sobre Desaparición Forzada, Vamos Mujer e Sisma Mujer. É fundamental entender o papel destas mulheres na mobilização para memória e justiça, enfatizando sua importância não apenas como vítimas ou receptoras passivas da violência, desigualdade e injustiça, mas também como sujeitos construtoras de políticas e processos de paz. Essa dificuldade, escreve Fiscó (2005), localiza-se na leitura estereotipada que considera a mulher como aquela que sempre é pacífica e o homem violento. A importância em quebrar esses estereótipos é o de entender que é necessário incluir as mulheres nos espaços de construção de alternativas políticas, e não meramente reparar os danos (o que nunca é plenamente possível) se a intenção é vencer as condições que tornam a violência de gênero estrutural e fundamento dos diversos regimes políticos existentes. Por fim, essas reflexões nos ajudam a compreender como não só os regimes e contextos de violência política intensificam e geram mais violência de gênero, mas também como a violência de gênero contribui na construção dos autoritarismos como parte fundamental de seus mecanismos de existência.

Considerações finais

A violência do patriarcado não é exclusiva de regimes autoritários ou de contextos de guerras e conflitos armados. Naturalizada em nossa sociedade quaisquer que sejam os contextos políticos, o que ocorre nos casos mencionados é uma intensificação e sistematização dessas práticas pelos grupos que detêm seja o poder político, seja o poder da força (ou, como no caso das ditaduras militares, ambos poderes). O alcance e efetividade dessas práticas se dão justamente pela problemática hierarquização e dominação de gênero socialmente construída e naturalizada. Não é, portanto, especificidade apenas dos contextos de conflito, o que exige um trabalho permanente de combate e atenção.

O problema fundamental que a artista pretende apresentar, mais do que detalhar os eventos ocorridos, é a questão espacial das memórias: como levá-las para um espaço coletivo, como dar lugar a essas pessoas às quais muitas vezes esses espaços lhes foram negados (BASUALDO, 1999). Desta forma, a percepção de Salcedo sobre os processos de violência carrega uma forte marca da relação das pessoas com os espaços,

observando como essas histórias de violência criam fluxos de deslocamentos, exílios e fraturas no tecido do convívio social. Ao colocar seus trabalhos em relação com o público, sua preocupação está nos meios de dar espaço social a esse debate, como uma busca por um espaço de comunidade, comunicação e trabalho da história recente. A artista propõe um debate público sobre os processos de memória, luto e esquecimento, a partir da compreensão de que a história de tal violência deve ser confrontada com um exercício coletivo em constante transformação não apenas cristalizada pelas narrativas oficiais.

Questionada em entrevista sobre a possibilidade de uma ética da memória quando muitas vezes há também uma necessidade de esquecimento (por parte da vítima ou da sociedade), Salcedo responde que lida com a ideia de memória a partir de suas contradições e aporias: a luta pelo direito a memória não é inseparável da necessidade de superação de um luto, na visão da artista. Em suma, diz que a maneira como busca confrontar a memória é começando justamente pela constatação tanto de sua necessidade quanto de seu fracasso (MEREWETHER, 1999). Esse paradoxo localiza o trabalho de Salcedo em uma crítica ao lugar dos monumentos públicos no trabalho coletivo com a memória. A artista diz na mesma entrevista que considera os monumentos como locais que paradoxalmente condenam a memória ao esquecimento. Em diversas entrevistas, Salcedo diz ser essa uma de suas preocupações ao produzir seus trabalhos: oferecer uma alternativa aos locais de memória oficiais e institucionais, sem desconsiderar, no entanto, que para as vítimas estes também sejam importantes. Como contraponto, Salcedo busca elaborar atos e gestos coletivos de luto e memória, como um sepultamento público no qual os corpos se recusam a desaparecer por completo (PRINCENTHAL, 2000). Para analisar tal relação é fundamental a compreensão de que além de problemas éticos, os usos das narrativas testemunhais também colocam problemas estéticos que devem ser levados em consideração (LINDBLADH, 2008). Os desafios teóricos e metodológicos que as narrativas sobre traumas históricos colocam também trazem à tona “situações mutáveis de mediação e transmissão, que podem requerer novas formas, novos gêneros e novas mídias para que a memória pública se renove” (HUYSSSEN, 2014). Como também destaca Seligmann-Silva (2008), o recurso à imaginação estética surge nos relatos testemunhais como uma possibilidade de resolver as aporias do testemunho, que segundo o autor existe apenas sob o signo de seu colapso e impossibilidade, devido justamente a uma dificuldade de

estabelecer uma linguagem comum entre quem narra e quem escuta. A imaginação estética pode em muito contribuir com a tessitura da narrativa histórica, e o trabalho de Salcedo é capaz de oferecer inúmeras questões para o caso da memória traumática do conflito armado colombiano.

Referências Bibliográficas

ARDILA, Martha Cecilia Lozano. **Subjetividad y memoria: una reflexión desde la violencia política em Colombia**. In: ECHANDÍA, Claudia P.; GÓMEZ, Álvaro Díaz; VOMMARO, Pablo (org.). *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Clacso, 2013.

BASUALDO, Carlos; SALCEDO, Doris. **Interview**. In: BASUALDO, Carlos; HUYSSSEN, Andreas; PRINCENTHAL, Nancy. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press Limited, 2000.

FISCÓ, Sonia. *Atroces realidades: la violencia sexual contra la mujer em el conflicto armado colombiano*. **Papel político** nº 17, junho de 2005.

Grupo de Memoria Historica. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

GRYNSZTEJN, Madaleine. **Introduction**. In: GRYNSZTEJN, Madaleine; WIDHOLM, Julie. *Doris Salcedo*. Chicago: Museum of Contemporary Art / The University of Chicago Press, 2015.

HERRERA, Martha Cecilia. **Narrativa testimonial, políticas de la memoria y subjetividad en América Latina. Perspectivas teórico-metodológicas**. In: ECHANDÍA, Claudia P.; GÓMEZ, Álvaro Díaz; VOMMARO, Pablo (org.). *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Clacso, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente – modernidade, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Present Pasts – Urban Palimpsests and the Politics of Memory**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

JELIN, Elizabeth; SEMPOL, D. **El Pasado en el Futuro: los movimientos juveniles**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

LINDBLADH, Johanna (org). **The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration**. Lund: Centre for european studies, 2008.

LOWENKRON, Laura; VIANNA, Adriana. O duplo fazer do gênero e do Estado: interconexões, materialidades e linguagens. **Cadernos Pagu** (51), 2017.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MEREWETHER, Charles. **An Interview with Doris Salcedo**. In: Unland: Doris Salcedo. São Francisco: New Work/San Francisco Museum of Modern Art, 1999.

_____. **Naming violence in the work of Doris Salcedo**. *Third Text*, 7:24, 35-44, 1993.

PRINCENTHAL, Nancy. **Silent Seen**. In: BASUALDO, Carlos; HUYSSSEN, Andreas; PRINCENTHAL, Nancy. **Doris Salcedo**. Londres: Phaidon Press Limited, 2000.

RICO, Margarita Rosa Cadavid. **Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia**. *Analecta polit.* Vol. 4. nº 7, julho de 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.