

# UM CALENDÁRIO CONTRA O ESQUECIMENTO

## a memória do conflito armado interno do Peru (1980-2000) no projeto “Un día en la memoria” (2011), de Mauricio Delgado

### A CALENDAR AGAINST FORGETTING: MEMORY OF THE INTERNAL ARMED CONFLICT IN PERU (1980-2000) IN THE PROJECT “UN DÍA EN LA MEMORIA” (2011), BY MAURICIO DELGADO

*Carla Dameane Pereira Souza\**  
*Universidade Federal da Bahia (UFBA)*

#### RESUMO

Este artigo tem o objetivo de refletir sobre questões que envolvem a relação entre a fotografia, a memória e o testemunho e analisar de que maneira essa relação faz-se presente no projeto artístico de Net Art “Un día en la memoria” (2011), de Mauricio Delgado. Nesse projeto, Delgado propõe uma ressignificação dos calendários comuns que destacam aquelas datas relacionadas às comemorações cívicas e religiosas, ao criar um calendário no qual todos os dias do ano estão marcados pela recente história do Conflito Armado Interno (CAI) vivido pelo Peru entre os anos 1980 e 2000. Para confecção do calendário, o artista visual utilizou testemunhos e fotografias divulgados pelas imprensas jornalística e oficial do Estado e das Organizações de Direitos Humanos de seu país e sobre esses materiais empregou variadas técnicas da arte digital oferecendo a eles um novo formato. Desse modo, as reflexões aqui propostas devêm da necessidade de responder a questionamentos que dizem respeito ao modo como este projeto assume o caráter de arte de contrainformação, uma vez que intervém no espaço público (virtual e urbano) como forma de afrontar a amnésia coletiva.

#### PALAVRAS-CHAVE

Net Art, fotografia, Conflito Armado Interno do Peru

---

\* carladameane@gmail.com

Mauricio Delgado faz parte de um movimento de artistas visuais que, em Lima, dinamiza os debates sobre a arte, a cultura e a política. Esses artistas, além de trazer aos seus trabalhos inovações no campo da estética, propõem férteis discussões relativas à ética, à temática dos direitos humanos e da revisão das memórias histórica e coletiva.<sup>1</sup> Grande parte deles, como Jorge Miyagui, Natalia Iguíñiz, Lici Ramirez, entre outros, estão vinculados ao MVAM: Museo Virtual de Arte y Memoria, uma plataforma virtual a partir de onde se pode ter acesso a inúmeras obras de arte, não somente as visuais, que trazem como tema o Conflito Armado Interno<sup>2</sup> vivido pelo Peru entre as décadas de 1980 e 2000 e protagonizado pelos grupos políticos de esquerda (Partido Comunista do Peru-Sendero Luminoso – PCP-SL), o Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA) e pelas Forças Armadas Oficiais do Estado Peruano (FFAA). Este conflito envolveu toda a sociedade civil, de onde se extraiu uma cifra exorbitante de mortos e desaparecidos.<sup>3</sup>

O criador do projeto “Un día en la memoria” é formado em Ciências da Comunicação e em Artes Visuais. A partir de 2003 começa a divulgar seus trabalhos em exposições coletivas e festivais. Delgado já realizou mostras nas quais pôde expor importantes trabalhos como aqueles que constituem as exposições *Entre Flores e Infortunios* (2006), *La Sonrisa del Ekeko* (2007), *Morada del Alma* (2010) e *La República Fallida* (2012); já realizou *net performances – Hoy mi deber fue...* (2010), vídeo *performances – El Diablo Rojo* (2012) e vídeo instalações – *Porque son Perros* (2013). Atualmente, o artista dedica-se a vários projetos coletivos (Museo Itinerante Arte por la Memoria, Colectivo Brigada Muralista e Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador), que seguem propostas de intervenções em espaços públicos. Além disso, Delgado é professor de Artes Visuais em um instituto de ensino superior de Lima.

---

<sup>1</sup> Para Paul Ricœur (2007), a memória histórica é aquela que se pauta em memorizações de datas, de fatos, de nomenclaturas, de acontecimentos marcantes, de personagens importantes e festas a serem celebradas. É um tipo de memória que se situa no exterior do sujeito, morta, e “essencialmente, uma narrativa ensinada, cujo quadro de referência é a nação” (RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 404). Já a memória coletiva é pensada a partir do conceito de atribuição dos fenômenos mnemônicos. Isto é, entre as relações do viver e recordar uma lembrança que pode ser atribuída a um único sujeito – ser individual, e ao mesmo tempo ser de ordem da coletividade, pois, neste processo de recordar “os sujeitos ativos e passivos são de imediato membros de uma comunidade ou de uma coletividade”. RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 139.

<sup>2</sup> A partir de agora, sempre que me referir ao Conflito Armado Interno, utilizarei apenas a abreviação CAI.

<sup>3</sup> De acordo com o Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, estima-se que a cifra provável de vítimas fatais da violência é de 69.280 pessoas, sendo que deste número grande parte da população afetada é procedente das regiões serrana (Andes peruanos) e amazônica. Segundo as estatísticas apresentadas por esse documento, a situação de pobreza e exclusão social esteve relacionada à possibilidade de que uma pessoa pudesse ser vítima da violência durante o conflito civil. Só em Ayacucho encontram-se mais de 40% de mortos e desaparecidos que, somando-se a outros estados da região serrana, como Junín, Huánuco, Huacavelica, Apurímac e San Martín, alcançam, respectivamente, 85% das vítimas registradas. A maioria delas vivia na zona rural e se ocupava de atividades agropecuárias.

Idealizado para intervir no espaço público virtual e urbano, o projeto “Un día en la memoria” constitui-se como uma Net Art<sup>4</sup> que, segundo Delgado (2011) procura destacar a magnitude e as estatísticas de violência alcançadas durante o conflito interno vivido pelo Peru. O projeto “Un día en la memoria” tem seu início no final de 2010, quase oito anos após a divulgação do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru.<sup>5</sup> O ano de 2011, por sua vez, por ter sido ano de eleições presidenciais, suscitou inúmeros debates relacionados à revisão da recente história do CAI e, sobretudo, fortes críticas à política institucional. Nesse contexto, o partido político Fuerza 2011 lançou Keiko Fujimori para concorrer à presidência. A candidata conseguiu reunir um expressivo apoio popular, centralizando uma quantia de votos suficiente para que disputasse o segundo turno. Esse episódio indicou que parte da população peruana insistia em não recordar ou estimulava o esquecimento sobre os eventos de corrupção e infrações contra os direitos humanos, que envolviam, diretamente, a imagem do ex-presidente e pai da candidata, Alberto Fujimori, que foi condenado à prisão, em 2009, pelos crimes de corrupção e violação dos direitos humanos cometidos durante o seu governo. Desse modo, artistas visuais resolvem promover, nos espaços públicos urbanos e virtuais, uma campanha “antifujimorista” que, entre outros objetivos, buscava estabelecer um diálogo com a sociedade civil, principalmente com os jovens, e despertar neles o interesse para o exercício de lembrar. Nessa situação, lembrar tinha a ver com agenciar a manutenção da memória coletiva em relação à memória histórica contra o sintoma de uma amnésia que parte do país manifestava em relação à recente guerra interna vivida.

---

<sup>4</sup> PERALTA MARIÑELARENA. *Net.Art*, p. 3-4. Para Peralta Mariñelarena, a Net Art é um fenômeno artístico recente que surge a partir da década de 1990 acompanhando o período de crescimento e popularização da internet e faz parte de uma tradição claramente identificável, neste caso, os movimentos de vanguarda, durante os quais muitos artistas questionavam sobre a função do autor, a importância da originalidade da obra tal como o seu caráter de mercadoria. A Net Art, segundo Peralta Mariñelarena, “herdou muitos dos preceitos do não objetualismo, o conceitualismo, o processualismo (*work in progress*) etc. A net.art insere-se dentro de uma das tradições artísticas, a tradição de questionamento da instituição, própria das vanguardas, mas sem deixar de ser parte do mesmo sistema da arte”. PERALTA MARIÑELARENA, *Net.Art*, p. 4.

<sup>5</sup> Sobre ela, o seu ex-presidente, Salomón Lerner Febres, comenta: “[...] fue una organización estatal independiente, sin atribuciones judiciales, e integrada por doce ciudadanos elegidos sin criterio de representación, que trabajó durante veintiséis meses para cumplir un mandato legal muy complejo y abarcador: investigar los crímenes y violaciones de derechos humanos cometidos entre 1980 y 2000; contribuir a que se haga justicia penal; brindar una explicación de los factores que hicieron posible el conflicto; determinar las secuelas dejadas por este en la población peruana; hacer recomendaciones de reparaciones para las víctimas; hacer recomendaciones de reformas institucionales, y dejar iniciado un proceso de reconciliación”. LERNER FEBRES. *Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*. A partir de agora, sempre que falar de Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru utilizarei a abreviação CVR-Peru.

Parece-me interessante a forma como Mauricio Delgado, em seu projeto “Un día en la memoria”, apropriou-se de textos e fotografias divulgados (durante e depois do CAI) pelas imprensas jornalísticas e oficiais do Estado e das Organizações de Direitos Humanos e, sobre esses materiais, empregou variadas técnicas de montagem e edição realizadas, exclusivamente, no computador, por meio das ferramentas digitais ou ele mesmo fotografou situações com este fim. Esse procedimento de Net Art consistiu em esboçar uma placa, como se fosse um cartaz, na qual uma fotografia foi trabalhada, digitalmente, em diálogo com episódios específicos que ocorreram durante o conflito. Os episódios expostos, por sua vez, foram extraídos diretamente do Relatório Final da CVR-Peru e também de boletins e relatórios divulgados pelas organizações não governamentais que defendem os direitos humanos e que atuam diretamente junto aos familiares de desaparecidos, como são a Cordinadora Nacional de Derechos Humanos, a Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH), a Comisión de Derechos Humanos (COMISED) e a Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF), entre outras.

Vários episódios escolhidos por Delgado têm a ver com histórias pessoais. Muitas das placas recriam para o espectador testemunhos em primeira pessoa que narram todos os detalhes inerentes a situações durante as quais ocorreram os crimes, ou relatos em terceira pessoa que reconstituem tais fatos. Nesse processo de reelaboração da lembrança, os relatos orais recriam visualmente os espaços que foram cenários para esses delitos e as características dos algozes e das vítimas (fatais e sobreviventes). No entanto, o trabalho realizado pelo artista chama a atenção para os detalhes dessas lembranças-imagens<sup>6</sup> a partir de um diálogo que compõe entre o texto e a fotografia que, selecionados, sofreram intervenções digitais responsáveis pelo incremento e composição das placas.

É importante mencionar que o tratamento da fotografia como arquivo de memória fez-se presente em um relevante projeto de resgate e elaboração da memória coletiva no Peru, concomitantemente à divulgação do Relatório Final da CVR-Peru. *Yuyanapaq: para recordar*<sup>7</sup> é o título de uma exposição permanente que tem lugar no sexto andar do Museo de la Nación, em Lima. Essa mostra constitui um relato visual do CAI e é composta por quase duas centenas de registros fotográficos que foram recopilados durante as investigações realizadas pela CVR-Peru. Trata-se de registros visuais anteriormente divulgados na época do CAI pela imprensa (veículos de comunicação como jornais e revistas peruanas) ou são fotos que fazem parte de arquivos oficiais das Forças Armadas e de outras instituições do Estado, bem como de coleções pessoais de fotógrafos de guerra. Segundo

---

<sup>6</sup> Em Paul Ricœur, encontram-se as postulações que distinguem imaginação de memória. Ele explica que na imaginação é possível enxergar um “irreal”, uma imagem fabulada, pois a realidade se encontra em suspenso. Por outro lado, na memória existe um “real” anterior ao que se refere à imagem. O autor aponta ser um traço comum tanto na imaginação quanto na memória “a presença do ausente” (RICŒUR, *A memória, a história, o esquecimento*, p. 61), e afirma ser possível estabelecer uma linha que as una, isto é, no caso de operações historiográficas do passado que tornem identificáveis estas conexões entre memória e imaginação. Trata-se da “lembrança-imagem”. RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 61.

<sup>7</sup> No Site da CVR-Peru é possível ter acesso ao banco de dados de todas as fotografias da mostra. Ver COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Yuyanapaq*.

Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez, a intenção da CVR-Peru em reunir e mostrar novamente essas imagens consistia em chamar a atenção da sociedade peruana para sua incapacidade de ver o sofrimento dos outros durante o conflito. Essa indiferença teria contribuído para a proliferação e intensidade da violência vivida ao longo daqueles anos e, para esses autores, a mostra teve como objetivo inicial permitir que o público refletisse sobre a maneira como “‘el fracaso de ver’ había contribuido al fracaso de una moral colectiva en el pasado”.<sup>8</sup>

O esforço da CVR-Peru em apresentar uma espécie de história visual da guerra interna, em consonância com o seu Relatório Final, não findou em si mesmo ou na pretensão de alcançar a complexidade que abarca um evento histórico nacional como foi o CAI. Do trabalho de investigação e recopilação de testemunhos realizados pela CVR-Peru, uma série de outras imagens da memória visual do conflito interno multiplicou-se (e multiplica-se até hoje) por meio de sua reprodução, por motivos de reparações simbólicas e judiciais ou a partir da intervenção de artistas visuais contemporâneos. A necessidade de tornar visíveis os eventos relacionados a essa guerra, para que fossem lembrados, fez com que Mauricio Delgado revisitasse essa exposição, recopilasse, citasse, recriasse e rerepresentasse algumas dessas fotografias associando-as aos acontecimentos que estão registrados no Relatório Final da CVR, sem, contudo, realizar um trabalho de ilustração.

Nesses termos, entendo que Delgado utiliza a arte como plataforma de contrainformação, no sentido que propôs Gilles Deleuze sobre um tipo de arte que se expressa como um ato de resistência na medida em que “tiene cierta relación con la información y la comunicación”.<sup>9</sup> Considerando o pensamento deleuzeano sobre essa maneira artística de intervir sobre as produções da indústria cultural midiática, penso que, ao coletar tais fotografias que, em algum momento, foram tratadas como documentos iconográficos e informativos do horror vivido durante o CAI e imprimir sobre eles a sua criatividade, Delgado transforma-os em novos ícones e os destaca como marcas visuais<sup>10</sup> que atuam no presente, a partir de sua rerepresentação nos mesmos espaços públicos nos quais antes circulou como informações instantâneas daqueles eventos. O ato de criação, no caso de Delgado, surge da possibilidade de citar novamente essas imagens e documentos históricos contrastando-os, combinando-os, reinterpretando-os e os devolvendo ao espectador que pode recordar e refletir sobre os acontecimentos reais, consumados no tempo passado, porém coevos no tempo presente porque remetem a traumas não superados, crimes não julgados, desaparecidos não encontrados. Sobretudo, trata-se de devolver, uma e outra vez, imagens e testemunhos que expõem uma sociedade civil fraturada, que precisa entender sua própria história antes de falar em reconciliação com o passado.

Lembro que as principais discussões que se alçaram no seio da intelectualidade peruana, após a divulgação do Relatório Final, em 2003, deviam-se à sugestão e

---

<sup>8</sup> POOLE; ROJAS PÉREZ. *Memorias de la reconciliación*, p. 4.

<sup>9</sup> DELEUZE. *¿Qué es el acto de creación?*, p. 5.

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo*, p. 63.

expectativa de uma “reconciliação”. O que significava reconciliar? Para alguns poderia essa palavra estar por detrás de outra (“impunidade”) na medida em que entendiam que, para que houvesse, naquele momento, uma reconciliação, seria necessário o perdão das vítimas para os responsáveis pela violência eclodida durante o CAI e, em consequência disso, o esquecimento sobre os crimes que haviam sido perpetrados naqueles anos. Contra essa concepção, na medida em que passam os anos após a divulgação desse relatório, e em 2013 já se cumpriu uma década, apresentou-se a ideia de que, quando sugeriu uma reconciliação, a CVR não estava pensando em acertar as contas com o passado por meio do perdão e de uma subsequente amnésia. Ela estava propondo à sociedade que se disponibilizasse a aceitar um processo histórico que tinha início na transição de um governo autoritário para um democrático e vinha acompanhado pela necessidade de “someter a crítica la memoria de la violencia vivida, así como las formas sociales y políticas que tendrían que configurarse para evitar que esta clase de conflictos violentos pudiesen repetir en el futuro”.<sup>11</sup>

A ideia de Delgado ao construir o seu calendário contra o esquecimento, no meu modo de ver, tem esse propósito de submeter à crítica a memória da violência e vem acompanhada da possibilidade de fazer com que o espectador reflita mais uma vez sobre o que ele está vendo. Olhar torna-se uma tarefa que pressupõe um exercício de leitura, interpretação, montagem e reflexão. Segundo Didi-Huberman, a montagem como procedimento estético funcionou, a princípio, como “un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’”,<sup>12</sup> uma técnica reconhecida nas propostas das vanguardas europeias do começo do século XX, como o surrealismo, o dadaísmo e o cubismo. Esse procedimento artístico encontra-se pautado numa tentativa de chamar o leitor/espectador para organizar o caos mundial, e “tiene por efecto poner en crisis – voluntariamente o no – el mensaje que se supone debe vehicular”.<sup>13</sup> A montagem resulta, ainda, de uma operação que prioriza a descontinuidade – através da utilização de elementos relacionados ao inconsciente –, a interrupção e (ao modo do criador) a combinação de fragmentos, dispostos no formato escolhido pelo criador.

Se naquelas primeiras décadas do século XX os artistas visuais viviam o advento da imprensa jornalística, celebravam o aparecimento da fotografia e utilizavam os mimeógrafos para confeccionar trabalhos próprios, no fim do século XX vivemos a consolidação da linguagem digital com todas as suas vantagens, principalmente no que diz respeito à circulação da informação em alta velocidade e em formatos multimodais. É nesse contexto que os artistas visuais, de maneira geral, podem ter acesso a uma plataforma ilimitada de armazenamento de imagens e inúmeras possibilidades de se trabalhar com elas, via técnica de montagem, citando, criando e rerepresentando fotografias que podem estar destinadas à contemplação momentânea nas salas dos museus, e a uma sorte de esquecimento comandado.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ver GAMBIO GEHRI. *Imágenes de la reconciliación*, p. 275-289.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN. *Cuando las imágenes toman posición*, p. 98.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN. *Cuando las imágenes toman posición*, p. 182.

<sup>14</sup> RICCEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 459-460.

## POR UMA FICCIONALIZAÇÃO DO VISUAL

Com o objetivo de tentar ir além dos imaginários das estatísticas frias e abstratas, humanizar e ressaltar cada uma das variadas versões sobre os microrrelatos que compõem a História do Conflito Armado Interno do Peru, Delgado cruza informações extraídas de documentos, relatórios e boletins. Essa seleção das fontes levou em conta também o excessivo número de fotografias jornalísticas divulgadas naquele período histórico pela imprensa peruana e internacional. Sendo assim, Delgado optou por trabalhar a partir das combinações, de modo que uma imagem pode aparecer em uma placa que faz referência a um episódio, sem que faça menção ao acontecimento citado. Pensando sobre esses elementos de composição o artista realiza ainda um procedimento de citação da obra *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1613-1615) do cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala.

Composto por testemunhos literários e visuais que, num primeiro momento, contam como o Tawantinsuyo funcionava como organização política e como era o modo de vida de seus habitantes antes da invasão dos espanhóis, as crônicas escritas por Poma de Ayala e destinadas ao Rei da Espanha têm como objetivo principal denunciar os abusos cometidos pelos colonizadores contra a população nativa e residente dos territórios que hoje constituem o Peru. Além de ser um dos documentos pioneiros na história das reivindicações e denúncias do sujeito andino contra os abusos e maus tratos cometidos conta ele, durante a colonização, *El primer nueva corónica y buen gobierno* é uma obra de valiosa importância discursiva porque os testemunhos visuais não constituem uma ilustração que possui a finalidade de decorar os testemunhos literários. Os desenhos confeccionados por Poma de Ayala possuem a função de complementar, de oferecer ao leitor/espectador outros regimes de verdade e possuem uma linguagem própria.

As referências a *El primer nueva corónica y buen gobierno* realizadas por Delgado, em seu trabalho, vêm acompanhadas ainda por influências relativas a uma linguagem visual que se relaciona às cores e aos motivos pictóricos presentes no artesanato e na arte peruana, ricos por se constituírem de várias culturas como a andina, a amazônica, a crioula e a chicha. Os elementos composicionais e temáticos mencionados acima estão presentes, por exemplo, na Figura 1, *Un día como hoy, 13 de septiembre de 1985*. A placa tem o fundo constituído por motivos florais, característicos do artesanato local, no qual se justapõe a imagem de um menino que está correndo e trazendo uma mochila em suas mãos. O movimento do rapazinho leva-nos a pensar que ele poderia estar deixando sua escola após o período de aula e tentando alcançar outros coleguinhos com os quais deve brincar, daí o meio sorriso iluminado que traz em seu rosto. Entretanto, o artista combina a sua fotografia com um texto que nos conta sobre um atentado terrorista planejado pelo PCP-SL no qual se utilizou um menino-bomba que antes havia sido recrutado e treinado por essa organização.

Extraída do livro *Hasta sus menorcitos ahora lloran 1980-2000: violencia contra niños, niñas y adolescentes*, publicado pela Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH), o episódio de 13 de setembro de 1985 é apenas uma das narrativas nas quais aparecem crianças e adolescentes que foram vítimas de delitos durante aqueles anos. Segundo Mauricio Delgado, o trabalho de alteração e recriação dessa imagem para acompanhar o relato serviu para criar uma “ficção visual” que busca contar uma das versões desse fato. Na entrevista feita ao artista plástico, quando indagado sobre essa placa, o artista respondeu:

Este niño, obviamente, no es el niño del caso, pero no importa, es un niño X, podría ser cualquier niño, eso es lo importante. En la imagen el niño bomba corre hacia nosotros, nos mira. Es decir, el espectador está en el lugar de la posible víctima. Entonces ¿ese niño es la amenaza? La imagen del niño en transparencia sobre el fondo de flores, casi fantasmal, nos interpela. Es la imagen del pasado la que viene hacia nosotros, en su imagen más vulnerable e inocente.<sup>15</sup>

Pensando nas palavras escritas por Delgado, entendo que em seu trabalho ele elabora ficções visuais na medida em que estabelece uma narrativa imagética, capaz de causar no espectador um impacto que talvez o texto por si só ou somente a fotografia não seriam capazes de provocar. Sobre a imagem acima, o texto e a imagem combinados oferecem a esse espectador um regime de verdade e sensibilidade aberto pela imaginação. A foto ainda pode ser considerada uma releitura da famosa fotografia *A garota do Vietnã*, de Huynh Gông Út (Nick Ut). A menina Kim Phu foi fotografada em 1972, durante a Guerra do Vietnã, quando corria, queimada, após sua aldeia Trang ter sofrido um ataque de bombas de napalm, utilizadas, na época, pelas tropas americanas. Com esta imagem, Nick Ut recebeu o prêmio Pulitzer de Fotografia em 1973. Essa associação é possível graças à relação de oposição e simetria que há entre a imagem e o texto. A imagem do menino não está lá para ilustrar, mas, por outro lado, há uma harmonia entre essa imagem e o texto. O espectador, ao enquadrar o seu olhar, pode inferir diversos significados a



FIGURA 1 - *Un día como hoy*, 13 de septiembre de 1985. Niño Bomba.

Fonte: DELGADO. *Un día en la memoria*. <<http://undiaenlamemoria.blogspot.com.br/search?updatedmax=2011-10-16T11:38:00-05:00&max-results=300>>.

<sup>15</sup> DELGADO. *Entrevista*.



partir da relação de distanciamento e ao mesmo tempo proximidade que existe entre as fontes utilizadas. A corrida do menino é, em relação ao relato, uma corrida que antecede a sua tragédia. Se o menino da foto não é o menino bomba, a placa do dia 13 de setembro de 1985 é uma ficção que lança no universo da cronologia da história mundial um dia para se lembrar não só daquelas crianças que foram imoladas durante o CAI, no Peru, mas de todas as crianças que são vítimas dos horrores de uma guerra.

Outra placa que merece destaque é *Un día como hoy, 13 de noviembre de 1983*. O trabalho digital realizado pelo artista tende a chamar a atenção do espectador na medida em que se produziu um efeito de reduplicação de uma das pessoas que aparecem na fotografia manipulada. Trata-se de um homem armado perto do qual se encontram um homem acompanhado por um menino e outro homem, mais adiante, agarrado a outra criança. Essas pessoas parecem olhar para algo que está próximo deles e um dos homens está assinalado com a cor vermelha. O espectador não sabe por que o artista destacou esse homem, muito menos o que é que chama a atenção das pessoas que estão nessa foto. Entretanto, a imagem preenche o espaço dessa placa com uma atmosfera sobrecarregada devido ao suspense em torno da pergunta: o que há nesse lugar para onde essas pessoas estão olhando?



FIGURA 2 - *Un día como hoy, 13 de noviembre de 1983. Masacre en Soccos.*

Fonte: DELGADO. *Un día en la memoria.*

<<http://undiaenlamemoria.blogspot.com.br/search?updated-min=2011-11-01T00:00:00-05:00&updated-max=2011-12-01T00:00:00-05:00&max-results=16>>.

A composição da imagem e dos textos, em preto e vermelho, destaca-se em relação ao fundo amarelo e o artista opta por situar a imagem entre as duas partes do texto extraído do Relatório Final da CVR. O trecho escolhido por Delgado narra sobre uma chacina, ocorrida em Soccos, no contexto da celebração de um *Yaycupacu*, uma cerimônia familiar semelhante a uma festa de noivado, durante a qual as famílias dos noivos se reúnem em confraternização para que se formalize o pedido de casamento. Durante a festa familiar, que reunia duas partes daquilo que viria a constituir uma mesma família, os soldados da Guarda Civil invadem o domicílio. Proibindo a continuação da festa, os policiais da Guarda Civil ordenam que todos saiam do lugar, cometem crimes de violência sexual contra mulheres, assassinatos extrajudiciais, aniquilação e ocultação de cadáveres. Sendo denunciados, os membros da Guarda Civil perseguem e assassinam as testemunhas, o que resulta no massacre de 32 camponeses. Na foto original, do arquivo da fotógrafa Vera Lentz, e que pertence ao Banco de dados da CVR-Peru,<sup>16</sup> os familiares das vítimas do Massacre em Soccos observam junto a um policial da Guarda Republicana a exumação de seus parentes. O policial está armado, ao seu lado está um menino e junto ao homem, mais adiante, uma menina.<sup>17</sup>

O episódio narrado e fotografado, escolhido por Delgado, atravessou de maneira traumática a vida das pessoas envolvidas, entre vítimas fatais e também as testemunhas sobreviventes, que teriam esse dia assinalado no calendário pela sua importância na memória afetiva, já que estavam celebrando uma data importante no contexto da tradição familiar e comunitária. Entretanto, vemos que essa data foi alterada na medida em que essas pessoas passaram a se lembrar dela como um dia trágico, marcado pela violência que impediu a formação de uma família e destruiu tantas outras. A reduplicação desse homem armado sugere, de algum modo, o poder e a ameaça que a Guarda Civil infringia contra a população civil, durante aqueles dias de guerra. Abandonadas pelo poder público, as vítimas sobreviventes da chacina em Soccos tornaram-se potenciais testemunhas que, como os homens e crianças que aparecem na imagem, passam a viver acobardadas pelo medo e oprimidas pelo trauma.

Por meio de recursos que tratam de rerepresentar acontecimentos violentos, em algumas de suas placas Delgado optou também por destacar personalidades políticas, pessoas desaparecidas e vítimas fatais, trabalhando diretamente sobre retratos. Trata-se de retratos divulgados pelas organizações que atuam em defesa dos direitos humanos diretamente junto aos familiares de desaparecidos e vítimas da guerra interna. Em alguns casos, como na placa do dia “16 de noviembre de 1989”, Delgado reproduz em um fundo floral fosco, cor cinza, uma foto 3x4 de um homem e realiza borrões sobre o seu rosto de modo que é impossível saber quem é a pessoa a não ser pela legenda que diz: “Maximo Cuba, estudiante de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, es detenido

---

<sup>16</sup> COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Yuyanapaq: para recordar*. Foto de Vera Lentz. Masacre en Soccos. Disponível em: <<http://www2.memoriaparaloshumanos.pe/apublicas/galeria/detalle.php?id=PR1vlentz044>>. Acesso em: 19 maio 2014.

<sup>17</sup> Ver original em COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Yuyanapaq*.

por las Fuerzas Policiales. Hoy continúa desaparecido”.<sup>18</sup> Os borrões e desenhos feitos sobre estes retratos que servem para reconhecer as pessoas em seus documentos denotam a conseqüente obstrução da integridade física desses desaparecidos, sem deixar a expectativa de que sejam encontrados e identificadas não somente a sua identidade física, como também simbólica. No caso de personalidades que foram assassinadas pelas Forças Policiais ou em atentados promovidos pelo PCP-SL, é necessário indicar que Delgado recorre a outro procedimento sobre os retratos. O artista escolhe retratos pessoais da vítima, imprime ao fundo cores mais fortes e ao centralizar a foto contorna-a com elementos que remetem ao brasão da bandeira peruana. Tal procedimento está presente na placa feita em homenagem à dirigente popular María Elena Moyano, morta e mutilada por um grupo de extermínio do PCP-SL, em “15 de febrero de 1992”.

Estas placas que sinalizam homenagens às vítimas fatais conhecidas enfatizam a necessidade de reparações às famílias das vítimas e a busca pelos desaparecidos. Mauricio Delgado explora a virtualidade visual dos retratos, chamando a atenção para algo já mencionado por Peter Burke, o fato de que os retratos não registram apenas a realidade, mas “ilusões sociais, não a vida, comum, mas *performances* especiais”<sup>19</sup> e é, segundo ele, por essa razão que “fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação”.<sup>20</sup> Embora Burke estivesse refletindo sobre a importância dos retratos ao longo da história da arte, a concepção de que estes se constituem como *performances* especiais interessa-me por considerar que, ao trazer os retratos para as suas placas, Delgado propõe, efetivamente, a apresentação de uma *performance* visual que evoca e celebra os mortos em duas dimensões: a da *pietas* e a da *fama*,<sup>21</sup> considerando que, ao se lembrar de personalidades do meio político peruano que foram assassinadas, o artista consolida uma fama já consagrada em vida, como é o caso de María Elena Moyano,<sup>22</sup> dirigente popular símbolo da resistência contra a violência daqueles anos e, ao mesmo tempo, imagem de líder que carrega consigo a ideia de mártir, pois sofreu até o fim de sua vida as conseqüências de seu engajamento.

---

<sup>18</sup> DELGADO. *Un día en la memoria, 16 de noviembre de 1989. Desaparece Máximo Cuba Huaman*. Disponível em: <<http://undiaenlamemoria.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 18 maio 2014.

<sup>19</sup> BURKE. *Testemunha ocular*, p. 34-35.

<sup>20</sup> BURKE. *Testemunha ocular*, p. 35.

<sup>21</sup> Para Assman, piedade é “a obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos” (ASSMANN. *Espaços da recordação*, p. 37) e somente os vivos podem tê-la pelos mortos. A fama, pelo contrário, não depende diretamente dos vivos, pois é uma memoração cheia de glórias, “que cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida”. ASSMANN. *Espaços da recordação*, p. 37.

<sup>22</sup> As investigações que esclarecem as circunstâncias relacionadas à morte de María Elena Moyano e também de Pascuala Rosado, assim como as respectivas biografias das duas mulheres. Ver COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Los asesinatos de María Elena Moyano (1992) e Pascuala Rosado (1996)*, p. 614.



FIGURA 3 - *Un día como hoy, 15 de febrero de 1992. El asesinato de María Elena Moyano.*  
Fonte: DELGADO. *Un día en la memoria*. <<http://undiaenlamemoria.blogspot.com.br/search?updated-max=2011-03-19T09:35:00-05:00&maxresults=300&start=113&by-date=false>>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de promover o movimento dos testemunhos e das fotografias recolhidos pela CVR-Peru do arquivo para os espaços públicos (virtuais e urbanos), penso no quanto o trabalho de Delgado desloca a informação de um lugar de controle ou de ilustração, como são os casos das fotografias jornalísticas, para um lugar mais democrático e capaz de estimular uma posição crítica e reflexiva no espectador. Para concluir este trabalho, que entre outras pretensões tem o objetivo de apresentar e divulgar o projeto “Un día en la memoria” para o público brasileiro, contextualizando-o em relação ao CAI do Peru, penso que o elemento mais importante dessa obra está no modo como Delgado estimula a reflexão sobre o significado desse conflito, contexto histórico que mais mortes causou em toda a história de guerras, civis e externas, vividas por seu país. Lembrar os episódios do CAI, situando-os no tempo presente, não é apenas um gesto do artista para incluir a memória histórica e coletiva desse conflito numa agenda oficial de celebrações propostas pelo Estado, mas admitir que os mortos dessa guerra são presentes e que nós (seres humanos) somos os responsáveis pelos acontecimentos e pela construção da História. Por isso, lembrar esses acontecimentos como algo que poderia ter sido evitado e que a violência que caracterizou esses crimes também nos atingiu talvez seja um caminho para evitar que conflitos políticos, como o CAI, sejam esquecidos e voltem a ocorrer no Peru ou em qualquer outro lugar do mundo.



## ABSTRACT

This article aims to reflect on issues involving the relations between photography, memory and testimony, and analyze how those relations are present in the Net Art project “Un día en la memoria” (2011), by Mauricio Delgado. In this project, Delgado proposes a resignification of the ordinary calendars which highlight the dates related to civic and religious celebrations, creating a calendar on which all days of the year are marked by the recent history of the Internal Armed Conflict (CAI) which took place in Peru, between the year 1980 and 2000. For the making of the calendar, the artist resorted to testimonies and photographs released by the journalistic and official State press, and by the Human Rights Organizations in his country, and applied several digital arts techniques to such material, offering it a new aspect. Thus, the reflections proposed here derive from the need to answer questions regarding the way this project turns into counterinformation art, once it interferes in the public space (virtual and urban) as a means of defying the collective amnesia.

## KEYWORDS

Net Art, photography, Internal Armed Conflict in Peru

## REFERÊNCIAS

- ASOCIACIÓN PRO DERECHOS HUMANOS. *Hasta sus menorcitos ahora lloran*. 1980-2000: Violencia contra niños, niñas y adolescentes. Selección de textos del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: APRODEH, 2004. 154p.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Informe final*. Volume VII. Capítulo 2: Los casos investigados por la CVR. 2.7. As execuções extrajudiciais em Soccus. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VIII/CONCLUSIONES%20GENERALES.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2014. p. 53-63.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Informe final*. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VIII/CONCLUSIONES%20GENERALES.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2014. p. 315-345.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Informe final*. Volume VII. Capítulo 2: Los casos investigados por la CVR. 2.57. Los asesinatos de María Elena Moyano (1992) e Pascuala Rosado (1996). Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.57.%20MOYANO%20Y%20PASCUALA.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2014. p. 611-628.

- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Yuyanapaq*: para recordar. Disponível em: <[http://www2.memoriaparaloshumanos.pe/apublicas/galeria/list\\_categorias.php](http://www2.memoriaparaloshumanos.pe/apublicas/galeria/list_categorias.php)>. Acesso em: 19 maio 2014.
- DELGADO, Mauricio. *Un día en la memoria*. Disponível em: <<http://undiaenlamemoria.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 maio 2014.
- DELGADO, Mauricio. Site oficial. Disponível em: <<http://www.mauriciodelgadocastillo.com/>>. Acesso em: 20 maio 2014.
- DELGADO, Mauricio. Belo Horizonte/Lima, 27 maio 2013. Entrevista concedida a Carla Dameane Pereira de Souza em chat na Internet.
- DELEUZE, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?*. Tradução ao castellano de Betinna Prezioso. 2003. Disponível em: <[http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/Deleuze\\_%C2%BFQu%C3%A9-es-el-acto-de-creaci%C3%B3n.pdf](http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/Deleuze_%C2%BFQu%C3%A9-es-el-acto-de-creaci%C3%B3n.pdf)>. Acesso em: 10 maio 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004. 272p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia 1*. Tradução do francês para o espanhol por Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. 323p.
- GAMBIO GEHRI, Gonzalo. Imágenes de la reconciliación: conceptos y contextos. In: PORTOCARRERO, Gonzalo; UBILLUZ, Juan Carloa; VICH, Víctor. *Cultura Política en el Perú: tradición autoritaria y democratización anómica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú. Universidad del Pacífico. Centro de Investigación: Instituto de Estudios Peruanos, 2010. p. 275-290.
- LERNER FEBRES, Salomón. *Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*, 2011. Blog Portal Jurídico. Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponível em: <<http://blog.pucp.edu.pe/archive/490/2007-07>>. Acesso em: 11 maio 2014.
- MUSEO VIRTUAL DE ARTE Y MEMORIA. Disponível em: <<http://www.museoarteporlasmemorias.pe/>>. Acesso em: 20 maio 2014.
- PERALTA MARÍÑELARENA, José Damián. Net.Art: surgimiento de una nueva forma artística. *Revista Digital Universitaria*, DF: Dirección General de Servicios Administrativos, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 10, v. 6, 2005. Disponível em: <[http://www.revista.unam.mx/vol.6/num10/art98/oct\\_art98.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.6/num10/art98/oct_art98.pdf)>. Acesso em: 12 maio 2014.
- POOLE, Deborah; ROJAS PÉREZ, Isaías. Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la pós-guerra. *E-misferica – Revista do Hemispheric Institute*, n. 7.2, Detrás/Después de la Verdad, 2010. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas>>. Acesso em: 31 maio 2014.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 535p.