

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

O fazer escultórico como metáfora da violência em María E. Escallón e Doris Salcedo

Ricardo Henrique Ayres Alves, Universidade Federal de Pelotas
<https://orcid.org/0000-0002-4021-9168>
ricardohaa@gmail.com

Resumo

O presente texto discute duas obras das artistas colombianas María Elvira Escallón (1954) e Doris Salcedo (1958): o projeto Nuevas Floras del Sur (2011) e o contra-monumento Fragmentos (2018). Em tais trabalhos é possível identificar que procedimentos escultóricos se apresentam como metáforas para a violência, colonial e de gênero, constituindo-se como elementos fundamentais das propostas ao articularem discurso e materialidade. Nesse sentido, tanto Escallón, ao entalhar ornamentos em árvores num espaço associado a colonização, quanto Salcedo, ao oferecer uma espécie de experiência artística catártica para mulheres vítimas da violência, inscrevem nos processos físicos do fazer escultórico sentidos políticos diretamente relacionados com os locais nos quais tais trabalhos se constituem.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Escultura. Violência. María Elvira Escallón. Doris Salcedo.

Abstract

This text discusses two works by colombian artists María Elvira Escallón (1954) and Doris Salcedo (1958): the project Nuevas Floras del Sur (2011) and the counter-monument Fragmentos (2018). In such works it is possible to identify that sculptural procedures are presented as metaphors for colonial violence and gender violence, constituting themselves as fundamental elements of the proposals by articulating discourse and materiality. In this sense, both Escallón, by carving ornaments on trees in a space associated with colonization, and Salcedo, by offering a kind of cathartic artistic experience to women victims of violence, inscribe political meanings directly related to the places where such works are constituted.

Keywords: Contemporary Art. Sculpture. Violence. María Elvira Escallón. Doris Salcedo.

Pensar a arte a partir de uma postura decolonial, como o próprio termo sugere, significa compreender tanto a impossibilidade de ignorar o impacto e a influência da colonialidade quanto a necessidade de declinar dos discursos inerentes à tal condição. Essa posição procura se inscrever em uma desnaturalização do que foi imposto aos territórios colonizados, contemplando também a busca por formas de refletir e pensar sobre nossas especificidades. Um exemplo pode ser a performance *El Objetivo* (2017) apresentada pela artista guatemalteca Regina José Galindo na Bienal de Kassel, que coloca seu corpo imóvel diante de quatro fuzis de produção alemã. Sua ação chama a atenção para o fato de que o país, um dos cinco maiores produtores de armas do mundo, exporta tais mercadorias para países da América Latina, revelando como a estrutura social estabelecida a partir do projeto colonial continua matando latino-americanos e enriquecendo europeus.

O trabalho de Galindo articula o aspecto econômico, representado pelo comércio armamentista, com o fato de a artista colocar seu corpo desprotegido em uma sala com as armas apontadas para si, suscitando também debates relativos à violência de gênero. Essa sobreposição pode ser discutida a partir da teoria de Walter D. Mignolo (2008) sobre a matriz colonial de poder. Para além de visões restritas que pensam as relações entre colônia e metrópole apenas em termos de dominação econômica, o pesquisador indica ser necessário compreender a complexidade de tal situação e as dimensões implicadas nessa relação. Para isso, junto ao controle da economia, Mignolo elenca como pilares da matriz colonial de poder o controle da autoridade, o controle do gênero e da sexualidade e o controle do conhecimento e da subjetividade. De uma forma ou outra, todos esses aspectos podem ser pensados a partir do trabalho de Galindo.

Tais dimensões trabalham de maneira integrada, e parte de sua efetividade advém do fato da sua integração ser frequentemente ignorada. Assim, é necessário pensar não apenas nos interesses econômicos presentes no processo de colonização, mas também em como, nos territórios colonizados, a cultura passou a ser modelada a partir da matriz eurocêntrica, referência em termos de autoridade, mas também de controle dos corpos, dos conhecimentos e das subjetividades. A partir dessa perspectiva, para o presente trabalho, interessa entender como a violência da dominação colonial pode ser apresentada enquanto elemento constitutivo de iniciativas artísticas por meio da prática escultórica, em operações que metaforizam diferentes tipos de violência e que se relacionam com espacialidades particulares.

A própria noção de arte, construído europeu assim como as disciplinas que a cercam, a estética e a história da arte, tem sido progressivamente discutida, sofrendo revisões e ampliações que procuram contemplar concepções outras que abarquem a diferença. Além da perspectiva decolonial, de certa forma precedida na teoria da arte pelos debates sobre o multiculturalismo no âmbito da pós-modernidade (HEARTNEY, 2002), ganham destaque questões associadas às diferenças de classe, sexual e de gênero, estando alguns destes aspectos

frequentemente sobrepostos, como no caso dos debates sobre as artistas mulheres na América Latina. Essa perspectiva é endossada por pesquisas como as da argentina Andrea Giunta (2018), da chilena Gloria Cortés Aliaga (2013) e de brasileiras como Roberta Barros (2016), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2004) e Rosane Vargas (2019).

Muitos desses estudos, ao discorrerem sobre as limitações impostas às artistas, em algum momento abordam sua formação, tema explorado no texto pioneiro de Linda Nochlin (2017), publicado originalmente em 1971, que discute as razões pelas quais não existiram grandes mulheres artistas. Uma das respostas seria justamente o fato de que as mulheres não tinham acesso às principais academias de arte, tendo que recorrer à outras formas de aprendizado. E mesmo quando conseguiam acessar alguma formação, costumeiramente lhes era negado o acesso às aulas de modelo vivo, o que prejudicava seu conhecimento sobre o corpo humano, sendo tal saber fundamental para que elas fossem bem-sucedidas nos gêneros mais prestigiosos da pintura. No debate sobre a formação de mulheres artistas, dois aspectos de diferentes pilares da matriz colonial de poder se enlaçam de maneira evidente, o controle do gênero, assim como do conhecimento, que neste caso é restringido às mulheres de diferentes maneiras. No entanto, é possível ainda falar sobre a questão da autoridade e mesmo sobre a questão econômica, tendo em vista que as cobranças nas escolas particulares só eram acessíveis para famílias abastadas e que as mulheres costumeiramente pagavam mais caro por tal ensino do que seus colegas homens.

Ao discorrer sobre Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, artistas mulheres escultoras no final do século XIX no Brasil, Simioni (2004, p. 1) aborda um período histórico no qual houve uma abertura nas academias, espaço ao qual ambas tiveram acesso, mas destaca como ainda havia limitações, tendo em vista que a escultura "(...) era considerada a mais "masculina" das artes", tendo em vista o uso da força física e o contato direto com a matéria, considerados inadequados para o gênero feminino. Tal questão está presente também na pesquisa de Ana Priscilla Nunes da Costa (2018), que ao abordar a vida e obra de Camille Claudel assinala a escolha pela escultura como um elemento importante para a compreensão dos percalços sofridos pela artista francesa, discurso reforçado pelos comentários da artista estadunidense Malvina Hoffman – que, assim como Claudel, estudou com Auguste Rodin – sobre os desafios impostos às mulheres que escolhiam a escultura.

O século XX foi um período no qual progressivamente os espaços de formação artística estiveram cada vez mais abertos às mulheres, ainda que com ressalvas, e simultaneamente um período no qual a própria definição de arte foi colocada em xeque, o que inclui os debates sobre a escultura. Nesse âmbito cabe destacar a contribuição de Rosalind Krauss (2008), que discute o alargamento da noção tradicional de escultura na direção da arquitetura e da paisagem, propondo que tal categoria seja repensada para incluir as proposições mais recentes de sua época. A partir de algumas posições que se situam nesse campo ampliado é

possível pensar os trabalhos de María Elvira Escallón (1954) e Doris Salcedo (1958) abordados nessa pesquisa. Nestas obras, as duas artistas contemporâneas colombianas trabalham respectivamente com a talha e com a construção de moldes como metáforas que inscrevem na produção dos trabalhos discursos sobre a violência, compartilhando também de relações particulares com o espaço no qual suas propostas se desenvolvem, operando de maneira articulada com a paisagem e a arquitetura.

Para pensar essa condição relacional entre espaço e obra, o aporte de Miwon Kwon (2008) é fundamental por discutir o conceito de *site-specificity*, um termo mais amplo do que *site-specific*, que costumeiramente está associado a uma relação de inseparabilidade entre o trabalho e seu local de instalação. Para a autora, essa seria apenas uma das possibilidades que operariam no interior da *site-specificity*, caracterizada por pelo menos três paradigmas que podem ser combinar: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo. Assim, para além do uso corriqueiro do conceito de obra *site-specific*, Kwon indica como podemos pensar a relação entre a obra e o contexto a partir do qual ela se instaura de maneira bastante ampla, e não apenas a partir de uma condição restrita onde o trabalho só existe em um lugar determinado.

Kwon (2008, p. 171) afirma que, para além de trabalhos *site-specific* nos quais interessava discutir a dimensão fenomenológica e a experiência diante da obra de arte e também desnaturalizar os espaços expositivos habituais,

(...) as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais.

No entanto, é possível observar que no caso das obras de Escallón e Salcedo analisadas nesse texto, o debate sobre sua relação com o contexto ocorre também a partir de uma reflexão sobre fazeres há muito estabelecidos no campo da escultura, associando técnicas e procedimentos aos discursos sobre a violência na América Latina, reforçados pelo espaço onde tais obras são desenvolvidas. É a partir do enlace entre a tradição artística e uma concepção mais ampla de cultura que as artistas materializam tais projetos.

María Elvira Escallón frequentemente trabalha com contextos e locais específicos em suas proposições. Alguns exemplos podem ser a obra *Precipitación de arenas del río Cauca em la sala de espera del Colegio La Sagrada Familia* (2008), onde sete toneladas de areia foram coletadas para construir a instalação em uma escola abandonada, ou a *exposição En estado de coma* (2007), na qual a artista produziu diferentes trabalhos a partir do abandonado Hospital San Juan de Dios. Esse segundo projeto começou em 2004, mas devido ao encerramento do

espaço em 1999 e das suas condições, optou-se por apresentar os trabalhos resultantes em uma exposição no Museu de Bogotá. Julia Buenaventura de Cayses (2010) discute tais iniciativas, demonstrando a importância dos espaços e procedimentos escolhidos: a sala de recepção de uma escola coberta por um monte de areia assim como um grande hospital abandonado são espaços com suas próprias histórias, de modo que a incorporação desses discursos é uma escolha que possui suas especificidades e implicações particulares.

Por meio de estratégias como o plantio de grama sobre o leito de uma cama hospitalar envelhecida, Escallón promove deslocamentos e desvios de função para objetos cotidianos. Não se pode mais dormir sobre o móvel, e esse gesto de apropriação pode nos fazer refletir sobre o fato de tal cama não receber mais enfermos, uma consequência de políticas públicas que levaram ao fechamento da instituição onde ela se encontra em desuso. Em outra direção, tornar a sala de espera de uma escola uma espécie de grande ampulheta, despejando progressivamente areia por um buraco no teto, como indica Cayses (2010), suscita uma reflexão sobre função original do lugar, a espera, a partir da simulação de um objeto de medição do tempo, o que também versa sobre o abandono do local.

Por sua vez, em *Nuevas Floras* (2003-2007), a artista investigou um outro aspecto da relação entre cultura e natureza, dessa vez criando peças em madeira a partir do entalhe sobre árvores nativas. Seu empreendimento chama atenção por uma condição simbiótica entre a intervenção e o vegetal: em alguns casos são pequenos detalhes, como um galho que recebe ornamentos decorativos ou uma parte de um tronco que se torna uma coluna salomônica. Essas intervenções pontuais não transformam completamente suas bases, permitindo seu reconhecimento enquanto árvores, diferentemente do que ocorre com a grande maioria dos itens em madeira produzidos industrialmente.

O projeto foi originalmente realizado na Colômbia, e posteriormente ganhou um desdobramento no Brasil no âmbito da 8ª Bienal do Mercosul (2011), exposição sediada em Porto Alegre, RS, que nessa edição contemplou, por meio do projeto *Cadernos de Viagem*, trabalhos realizados em diferentes pontos do estado (TALA, 2011). Em *Nuevas Floras del Sur* (2011) Escallón trabalhou no norte do estado, na região conhecida como Sete Povos das Missões, mais especificamente nas ruínas das reduções jesuíticas localizadas na cidade de São Miguel das Missões. Para as intervenções em árvores nativas, contou com o auxílio de José Herter, um artífice local.

Os entalhes, que aludem a elementos decorativos, escultóricos e arquitetônicos europeus, tais como colunas ou mesmo representando figuras santas, passam a compor o espaço no qual jazem as antigas construções, articulando duas manifestações distintas da presença humana em um mesmo espaço. O projeto foi apresentado no espaço expositivo da Bienal por meio de registros fotográficos, e apesar da grande maioria das intervenções ter sido construída sobre plantas vivas, por meio dos registros parece possível afirmar que

algumas das intervenções ocorreram em troncos que já não estavam mais ligados à terra.

É interessante perceber como o processo do entalhe de elementos europeus herdados pela colonização, ao ser realizado sobre árvores nativas, materializa a dominação cultural imposta aos povos autóctones, tendo neste caso como cenário o espaço de colonização e evangelização promovidos pelos jesuítas em relação às comunidades guaranis. O fato de as árvores estarem vivas reforça a violência do ato, tornando o esculpir uma forma de ferir, lembrando-nos também de que as marcas da colonização ainda não sararam. Importante destacar que algumas das plantas intervencionadas parecem estar mortas: são tocos e troncos caídos pelo chão, tal como os vestígios das ruínas.

Nas imagens é possível identificar pelo menos duas colunas que foram esculpidas sobre o tronco de árvores: uma delas em uma árvore devidamente fixada à terra, e outra sobre um toco cortado também preso à terra, mas inclinado, como se tivesse sido vítima de alguma força que além de cortá-lo, retirou-o do chão. No caso da primeira árvore, dois enquadramentos diferentes exibem o entorno: uma das fotos apresenta a intervenção de frente, com a vegetação como paisagem, enquanto a outra mostra a lateral do entalhe, incluindo grande destaque para as ruínas ao fundo. Essa opção por destacar a parte mais proeminente da construção ocorre também na fotografia do tronco inclinado, na qual ele se encontra em primeiro plano, centralizado, permitindo, no entanto, uma visualização bastante expressiva das ruínas. Sua inclinação tensiona a composição, ao mesmo tempo que trabalho de entalhe lhe confere certa imponência.

Em *San Isidro* (2011), obra pertence ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), é possível perceber o entalhe de parte do corpo da figura santa em um pedaço de madeira que parece estar solto, encostado em outro tronco. Apenas o braço direito e uma pequena parte do corpo emergem da madeira, sugerindo uma simbiose entre a figura e a matéria que não nos deixa esquecer o material a partir do qual a artista trabalha: ou seja, o tronco do santo nascendo do tronco da árvore. Ao fundo, uma pequena porção das ruínas aparece próxima ao trabalho em madeira, constituindo uma faixa na porção superior da imagem. A presença constante dos vestígios históricos claramente demonstra a intenção a artista de destacar o espaço que apresenta os vestígios da presença jesuítica espanhola no Brasil. Nesse sentido, cabe destacar que São Isidro é um santo espanhol, padroeiro da cidade de Madrid, onde nasceu, e também dos lavradores, muito mais popular nos territórios da América Espanhola do que nos da América Portuguesa, sendo sua presença igualmente um lembrete das disputas territoriais ocorridas na região entre as duas coroas.

Por sua vez, Doris Salcedo, uma das maiores artistas contemporâneas da Colômbia, trabalha com a memória e a violência partindo frequentemente de questões locais, mas produzindo ressonâncias em diferentes contextos e direções. São recorrentes em suas obras intervenções em arquiteturas e o uso de móveis, como em *Sin título* (2003), instalação pública composta por um amontoado de

aproximadamente 1550 cadeiras de madeira entre dois prédios, que integrou a 8ª Bienal de Istambul, Turquia.

Em uma recente iniciativa intitulada *Fragmentos - Espacio de Arte y Memoria* (2018), a artista propõe um espaço expositivo pensado como um contra-monumento inserido em um novo momento da sociedade colombiana após um longo período marcado pelo conflito armado no país. Segundo Bárbara do Nascimento (2019), o acordo de paz selado entre o Estado e a ex-guerrilha das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) previa a construção de três locais dedicados a memória, sendo esse o primeiro a ser concluído. Tal espaço, pertencente ao Museu Nacional da Colômbia, foi pensado para receber diferentes iniciativas em seu interior, comportando em sua estrutura um elemento bastante particular. Tal proposta possui uma presença discreta, apesar de percorrer todo o espaço, pois constitui o piso das salas expositivas. Em outras palavras, a proposição de Salcedo é um revestimento de metal fundido em placas que compõem um padrão geométrico abstrato, bastante parecido com pisos tradicionais. Apesar do metal não ser um material recorrente para tal uso, sua presença não parece constituir um elemento de destaque em relação à arquitetura cubo branco das salas expositivas. Necessário destacar que talvez as ruínas presentes no ambiente externo às galerias chamem mais a atenção que o sóbrio revestimento do chão.

No entanto, a criação de tais peças possui certas particularidades. Em primeiro lugar, destaca-se a origem do metal utilizado, proveniente das armas entregues pelas FARC. Após a apreensão de tais objetos pelo Estado, eles foram encaminhados à Salcedo, que incorporou esta matéria diretamente ligada ao violento conflito armado no país à uma proposição artística. O fato de o piso do espaço expositivo ser constituído por tal material por si só já inscreveria a proposta em uma incontornável discussão pautada pela transformação de tais objetos em arte a partir de uma modificação total de sua forma, conferindo-lhe inclusive uma outra utilidade, agora como elemento do espaço expositivo, e sugerindo uma série de discussões sobre esse procedimento.

No entanto, Salcedo acrescentou ainda mais uma camada ao seu empreendimento quando solicitou que um grupo de mulheres que foram vítimas da violência durante o período de conflito armado na Colômbia trabalhasse junto a ela na construção dos moldes a partir dos quais seriam produzidas as placas do piso. Para isso, disponibilizou placas de metal e ferramentas às mulheres, que infligiram marcas em tais superfícies, produzindo diferentes padrões. Os vincos, traços e arranhões que constituem os moldes são vestígios indiciais de gestos de violência contra a matéria, os quais podem ser interpretados como parte de um processo de catarse relacionado à violência sofrida por tais mulheres. Nesse sentido, interessa pensar que o padrão por elas construído é como uma espécie de registro da história que se distancia da mimese ou de um relato oral, sendo escrita a partir dos gestos de seus corpos.

Para construírem a textura dos blocos, as colaboradoras de Salcedo produziram moldes a partir de placas de metal, sobre as quais desferiram diversos

golpes. Essa potência metafórica é bastante semelhante ao procedimento de Escallón que trabalha a madeira de árvores nativas com motivos decorativos e figurativos de origem europeia. Em ambos os casos, as artistas incorporam processos tradicionais da escultura, a produção de moldes e o entalhe, percebendo a violência inerente à sua realização. É possível afirmar que existe um confronto de matérias mesmo no desenho de um lápis sobre o papel, mas é evidente que no caso do fazer tridimensional o confronto das ferramentas com a matéria exige maior esforço do corpo, característica outrora considerada indesejada para que as mulheres escolhessem o fazer escultórico como caminho profissional.

No caso das duas proposições, apesar da possibilidade de diferentes leituras, é bastante evidente que o trabalho escultórico se reveste como metáfora da violência: para Escallón, a violência colonial de forma geral, e para Salcedo, a violência de gênero. A partir de Mignolo (2008), podemos pensar que elas estão diretamente relacionadas, já que constituem a mesma matriz colonial de poder, ainda que com suas particularidades. Nas talhas em meio as ruínas jesuíticas, os motivos volumétricos discutem a imposição de uma outra cultura sobre o continente. Além disso, também metaforizam qualquer tipo de violência proveniente da colonização se for pensada a apropriação indevida das árvores que recebem a intervenção como análoga à apropriação dos corpos dos povos autóctones pelos colonizadores.

No caso dos moldes metálicos, para além da produção de marcas por mulheres que sofreram violência, quase como uma espécie de acerto de contas, existe também uma orientação bastante livre, uma gestualidade expressiva incontornável. Já na iniciativa de Escallón, apesar da subversão na escolha da superfície que recebe o trabalho, a árvore, o entalhe deve ser preciso para corresponder ao discurso que a artista propõe apresentar. Essa diferença inclusive demonstra os diferentes interesses das artistas pelos seus colaboradores: Salcedo precisava de mulheres que poderiam metaforicamente expressar suas marcas no metal, produzindo índices abstratos que versam sobre uma dimensão dolorosa talvez inexprimível por qualquer figuração, enquanto Escallón desejava alguém capaz de produzir entalhes específicos para que seu projeto fosse bem sucedido, e logo, que seus símbolos fossem reconhecidos.

Nesse jogo de aproximações que, quando observadas com atenção, manifestam importantes diferenças entre as duas proposições, deve ainda ser comentado um aspecto relativo à *site-specificity* de cada proposição. Para Escallón, trata-se de produzir marcas em um espaço com sua própria história, e a partir desse gesto, compartilhar imagens sobre tal condição específica. Já no caso de Salcedo, existe a criação de um espaço que evoca uma história recente, mas com certa distância dos contextos específicos em que ela ocorreu. Não se trata de discutir um local pontual, mas de refletir sobre um acontecimento histórico em um novo lugar. Desse modo, se as ruínas e os motivos em *Nuevas Flores del Sur* ancoram o trabalho em um horizonte histórico mais amplo a partir de um local específico, em *Fragmentos* o piso de metal fundido materializa o passado de

maneira transformada, constituindo um local específico para a reflexão sobre a violência.

Referências

ALIAGA, Gloria Cortés. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago, Chile: Origo, 2013.

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. de Autora, 2016.

CAYSES, Julia Buenaventura de. *Tempo, propriedade e registro. Tiempo, propiedad y registro*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

COSTA, Ana Priscila Nunes da. *Museu Camille Claudel: um novo espaço para um velho modo de existir*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/203230>. Acesso em: 12 de dez. de 2021.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latino-americano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

TALA, Alexia. Cadernos de Viagem. Mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências. In: FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011, p. 292-303.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Lisboa, Portugal: Presença, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 17, 2008, p. 128-137.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 17, 2008, p. 166-187.

MIGNOLO, Walter (org.). *Gênero e descolonidad*. Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

NASCIMENTO, Bárbara Mangueira do. Violência de gênero durante o conflito armado colombiano: uma reflexão a partir das obras a Flor de Piel e Fragmentos, de Doris Salcedo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. *Anais [...]*. Recife: ANPUH, 2019, n.p.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes artistas mulheres? In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da Sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP, 2017. p. 16-37.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. (CBHA, 2004).

VARGAS, Rosane Teixeira de. *Visibilidade invisível: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/209912>. Acesso em: 12 dez. 2021.

Como citar:

AYRES ALVES, Ricardo Henrique. O fazer escultórico como metáfora da violência em María E. Escallón e Doris Salcedo. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 76-85. 2022 (2021). ISSN:2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.006>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>