

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

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

CB
HA

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

Doris Salcedo: memórias da violência política

Rafaela Alves Fernandes, Universidade de São Paulo
<https://orcid.org/0000-0001-6619-3667>
rafa_a_fernandes@usp.br

Resumo

Nas discussões em torno do papel da memória no contexto latino-americano parece haver certo consenso baseado na ideia de que a transformação da violência em memória representa o primeiro passo na direção da busca por justiça. Na história recente da Colômbia a pergunta crucial que se coloca é, no entanto, como levar a cabo a premente exigência de elaboração do passado quando o passado não passa e o presente se impõe incessantemente? Interessa-nos particularmente analisar a dimensão estética e ética dessa problemática em intersecção com a função política que esse trabalho da memória assume em um conjunto de obras de Doris Salcedo.

Palavras-chave: Doris Salcedo. Memória. Violência política. Elaboração do passado. Estética e política.

Abstract

In discussions about the role of memory in the Latin American context, there seems to be a certain consensus based on the idea that transforming violence into memory represents the first step towards the search for justice. In Colombia's recent history, however, the crucial question that arises is how to carry out the pressing demand for the elaboration of the past when the past does not pass and the present imposes itself incessantly? We are particularly interested in analyzing the aesthetic and ethical dimension of this issue in intersection with the political function that this work of memory assumes in a set of works by Doris Salcedo.

Keywords: Doris Salcedo. Memory. Political violence. Elaboration of the past. Aesthetics and politics.

A data é 28 de abril de 2021, milhares de pessoas tomam as ruas das principais cidades colombianas a fim de protestarem contra as reformas tributárias propostas pelo governo. São vozes e gritos represados há décadas que reagem ao abandono estatal em relação à violenta desigualdade social no país aprofundada pela atual crise sanitária que assola o mundo. A resposta do Estado foi tão violenta quanto os motivos que levaram ao levante: dezenas de mortos, desaparecidos e mais de 2000 feridos em decorrência da dura repressão policial às manifestações.

O enredo completo dessa história constitui-se de ciclos de conflitos entre classes sociais, partidos políticos, setores da população civil, atores armados organizados em guerrilhas, além do Exército e de inúmeras milícias paramilitares que, em alguns casos, contam, inclusive, com a colaboração de políticos formando uma espécie de parapolítica. Revoluções não realizadas e reconciliações encenadas emolduram esse complexo panorama social repleto de ressentimento, de modo que desde a época conhecida como *La violencia*, ela, a violência, parece ter se institucionalizado e apagado a lembrança de histórias alternativas. Contudo, como não é nossa intenção discutir nem as origens históricas, nem os desdobramentos dessa trama de confrontações políticas e sociais, contentamo-nos em aludir aos acontecimentos mais recentes como uma imagem do passado que atravessa o presente, porém não enquanto repetição, mas como um passado que, definitivamente, parece não ter passado.

Essa temporalidade complexa impõe inúmeras dificuldades ao tão necessário trabalho de memória em circunstâncias de trauma social, como a impossibilidade de estabelecer o mínimo de distanciamento em relação à violência sofrida, primordial para que as palavras possam ocupar o espaço do silêncio por parte das vítimas, engendrando, individualmente, formas de simbolização da dor e, socialmente, rupturas no processo de invasão progressiva da violência em todos os âmbitos da vida. Nas discussões em torno do papel da memória no contexto latino-americano parece haver certo consenso baseado na ideia de que transformar a violência em memória é o primeiro passo na direção da busca por justiça, e como todo trabalho, o da memória mostra-se historicamente árduo e prolongado, sempre atravessado por novos eventos e nunca homogêneo na forma como conduzido por cada sujeito ou grupo social. A pergunta crucial que se coloca é, portanto, como levar a cabo a premente exigência de elaboração do passado quando o passado não passa? Já que os atuais acontecimentos parecem conduzir a um perpétuo presente. Interessa-nos particularmente analisar a dimensão estética dessa problemática em intersecção com a função política que este trabalho da memória assume em um conjunto de obras de Doris Salcedo realizadas na Praça Bolívar, em Bogotá. Considerando o caráter coletivo da maioria dessas obras no processo de montagem, é preciso considerar também as implicações da reafirmação de uma memória coletiva e os impasses das políticas da memória nesse tipo de proposta, concedendo especial atenção ao trabalho de elaboração do trauma psíquico e social que a obra de arte tem o poder de levar a cabo.

Memórias coletivas e exemplares em ações de luto

Há tempos que a memória se utiliza da espacialização como meio de conservação, a antiga mnemotécnica utilizou e aprimorou este recurso ostensivamente, e é a partir desse modo específico de lidar com o espaço, isto é, inscrevendo-lhe uma imagem, que Doris Salcedo forja traços mnemônicos pela cidade, transformando o momento do luto, geralmente privado e íntimo, em uma ação política coletiva que conduz o grupo ao enfrentamento do doloroso processo de elaboração, tão menosprezado na sociedade que viu o esquecimento se converter em instrumento de poder.

6 e 7 de novembro retoma memórias de um violento atentado ao Palácio da Justiça perpetrado pelo grupo guerrilheiro M-19, seguido da tomada do edifício pelas Forças Armadas, que culminou no massacre dos envolvidos e de civis tornados reféns, entre eles advogados, funcionários e membros da Suprema Corte. Decorridos 17 anos, Doris Salcedo ocupou a sede do poder judiciário no país, então reconstruída, e suspendeu na fachada e na lateral do edifício cerca de 280 cadeiras de madeira ao longo de 28 horas, período que teria durado o terror. O número de cadeiras é equivalente à quantidade aproximada de pessoas no interior do prédio no momento da tragédia.



Figuras 1 e 2. Doris Salcedo, 6 e 7 de novembro, 2002. 280 cadeiras de madeira e corda. Dimensões variáveis. Palácio da Justiça, Bogotá. Fotografia: Sergio Clavijo

O título da obra é também um dos poucos vestígios que restaram da tragédia, pois, como lembra a artista, “quando não há vestígios, resta apenas uma

data, ou, neste caso, duas: 6 e 7 de novembro”.¹ Nos países do Terceiro Mundo, principalmente, costuma-se registrar a passagem do tempo em termos de eventos violentos, daí decorre uma compressão própria do tempo que o enclausura entre uma data e outra. Se as datas marcam indelevelmente o tempo e a memória, fazendo-nos contar o tempo a partir de um calendário paralelo cujo passado regressa ao presente a cada aniversário, para Salcedo, diante do vazio da perda tão comum aos colombianos “a busca de sentido centra-se na atividade irreprimível da lembrança, que deve começar com a inscrição da data em uma obra de arte para perdurar”.²

Segundo a artista, a intervenção suscitou uma pluralidade de relatos por parte daqueles que acompanharam o ataque ao Palácio da Justiça na época,³ de impressões resultadas do confronto de memórias individuais a narrativas difundidas socialmente, incluindo as interpretações herdadas pelas novas gerações. Como Salcedo observou, “o centro de Bogotá é um lugar muito movimentado e, nesse dia, o Palácio da Justiça se transformou em um local de peregrinação. A obra existiu na mente dos espectadores que tinham uma lembrança do evento”.⁴ Ora, é exatamente isso que Maurice Halbwachs entende por “memória coletiva”, uma trama indiscernível formada pela rememoração pessoal e pela existência social de cada sujeito, que combina elementos, recompõe detalhes e reconstrói lembranças a partir do quadro social atual.

Como observa Halbwachs, a memória individual e a coletiva se interpenetram frequentemente, de modo que, quando necessitamos confirmar lembranças pessoais ou cobrir lacunas deixadas pelo tempo, são em nossos grupos sociais onde encontramos o devido apoio.⁵ Por outro lado, a memória coletiva é composta de múltiplas memórias individuais que mesmo divergindo em alguns aspectos, concordam no fundamental.⁶ A memória é para Halbwachs um contínuo processo de montagem e reconstrução que difere da história por não poder ser fixada objetivamente, a memória tem existência delimitada no espaço e no tempo, ou seja, ela dura enquanto o grupo social a vivencia e a compartilha segundo categorias e esquemas de percepção próprios.

Nesse sentido, Doris Salcedo reconhece o fato de que as memórias se perdem ou se dispersam facilmente quando não despertadas no convívio social, e sabe que seria um equívoco tentar fixá-las tal como a história o faz por meio da escrita. Por mais importantes que os documentos e objetos sejam na transmissão da herança cultural, não são eles que se lembram, mas nós que os despertamos do esquecimento profundo em que estão imersos.

¹ SALCEDO, Doris. *Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia*. *ReVista Harvard Review of Latin America*. Vol. II, n. 3, maio de 2003. Tradução nossa.

² *Ibid.*, s.p.

³ Cf.: *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 53-54.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

Em *Ação de Luto*, de 2007, Salcedo propôs uma ação coletiva em resposta ao assassinato de onze deputados colombianos do departamento de Valle del Cauca que tinham sido sequestrados pelas FARC em 2002 e mantidos reféns durante cinco anos. A intervenção contou com a colaboração de cerca de oitenta pessoas que num misto de manifesto público e ritual fúnebre expressaram o estado de comiseração da sociedade em relação ao evento específico, bem como à tragédia acumulada, acendendo aproximadamente 24.000 velas no chão da Praça Bolívar. Durante cerca de seis horas, as velas queimaram concomitantemente ao cair da noite e, paulatinamente, foram confundindo-se com a iluminação noturna da velha Bogotá. Embora a reparação simbólica seja insuficiente aos familiares das vítimas e, segundo Salcedo, não exista qualquer possibilidade de redenção estética da desgraça, é inegável que tais ações de luto cumprem um papel significativo na restauração da singularidade e da dignidade das vítimas ao mesmo tempo que conferem um caráter de exemplaridade a catástrofes particulares.



Figura 3. Doris Salcedo, *Ação de Luto*, 2007. Velas. Aprox. 267 × 350 pés (81,4 × 106,7 m). Praça Bolívar, Bogotá. Foto: Juan Fernando Castro

Como Tzvetan Todorov observou, embora cada acontecimento traumático seja singular para a vítima, é possível compreendê-lo de maneira literal ou exemplar, dependendo da finalidade que se pretende dar à recordação. A reflexão de Todorov distingue maus e bons usos da memória, oscilando da sua sacralização ao ensinamento de algo com vistas ao futuro. Segundo ele, “o uso literal, que

converte em insuperável o velho acontecimento, desemboca no final das contas na submissão do presente ao passado”, enquanto o uso exemplar, contrariamente, “permite utilizar o passado com vistas ao presente, aproveitar as lições das injustiças sofridas para lutar contra as que se produzem hoje em dia, e separar-se do eu para ir em direção ao outro”.⁷ Sem dúvida, o que propõe Todorov vai na contramão da fixação da memória e, conseqüentemente, do passado, de modo que a experiência traumática individual possa assumir o significado de uma violência coletiva, da qual ninguém está salvo, nem mesmo os mortos, como diria Benjamin, daí a necessidade de extrair o sentido exemplar de cada memória.

Evidentemente, a conversão de um evento traumático particular em fenômeno social de função exemplar incorre no risco de generalizações e abstrações que servem mais ao espetáculo que à elaboração efetiva da violência sofrida. Aliás, uma das principais críticas desferidas às intervenções públicas de Salcedo recai sobre as dimensões monumentais e o caráter alegadamente espetacular destas proposições, o que distorceria a presumida finalidade das ações de luto e converteria os espectadores envolvidos em meros figurantes, enquanto à artista seriam reservados os créditos pela organização de grandiosos eventos simbólicos. Para avaliarmos se esta interpretação é adequada ou não, precisamos examinar os procedimentos adotados pela artista, assim como os aspectos formais das obras. Nesta direção, ainda, pode-se aproximar as ações coletivas realizadas na Praça Bolívar aos pressupostos teóricos da dita arte relacional, na expressão de Nicolas Bourriaud, para vermos abrir-se todo um domínio de questões possíveis sobre as implicações estéticas, éticas e políticas do trabalho de Salcedo.

Impasses das políticas da memória na arte e o estatuto da vítima

Bourriaud define a noção de “estética relacional” como uma prática comum a diversos artistas que desde os anos 1990 apostam em uma “arte colaborativa” para concretizar “utopias de proximidade”, isto é, ao invés de se identificarem com as utopias políticas e sociais que guiaram a modernidade artística no início do século XX ou com o ideário contracultural dos anos 1960, tomam a obra de arte como um “*interstício social* no qual são possíveis [...] novas possibilidades de vida” por meio de “relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas”.⁸ Desse modo, pode-se dizer que nestas obras a questão da forma artística desloca-se para a esfera das relações inter-humanas a fim de experimentarem modelos de sociabilidade que pretendem compensar o desaparecimento da política no campo social. Contudo, se por um lado tais propostas pretendem reposicionar o espectador em relação à obra

⁷ TODOROV, T. Los abusos de la memoria. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 32.

⁸ BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins, 2009, pp. 62-63.

conferindo-lhe a função de colaborador, por outro, não se pode afirmar que toda participação implique por si só o gesto autônomo e criador.

Nesse ponto, é interessante notar que além de serem construídas com a colaboração de muitos, as intervenções de Doris Salcedo na Praça Bolívar só adquirem o sentido pretendido se necessariamente realizadas coletivamente. A própria artista alude à formação de “comunidades efêmeras” que compensariam a ausência de espaços e tempos propícios ao luto na sociedade colombiana. Essa concepção da arte como domínio reparador e compensatório do que não se efetiva no plano social e político é comumente interpretada como a substituição da política como espaço do dissenso pela generalização do estético e, por conseguinte, pela despolitização da arte. Não por acaso essa crítica é frequentemente dirigida às obras de arte relacionais, acusadas de instaurarem nada mais que plataformas controláveis de encontro e participação do público que simulam modos de convívio social desprovidos de conflito e dissenso, dois elementos indissociáveis da política, segundo Jacques Rancière.

Tomemos como objeto de análise a obra *Somando ausências* (2016), de Doris Salcedo. Dentre as intervenções já realizadas pela artista no espaço público, esta é, sem dúvida, a mais controversa. Em 2016, no contexto das negociações entre o governo e as FARC, foi realizado um plebiscito para referendar um Acordo de Paz entre as duas partes. O acordo previa o direito de participação política por parte dos ex-guerrilheiros e o perdão jurídico dos crimes cometidos mediante confissão, algo semelhante ao que ocorrera na África do Sul durante a Comissão de Verdade e Reconciliação nos anos 1990. Durante os dias que precederam o plebiscito, diversos grupos da sociedade se mobilizaram para expressarem suas posições, um deles chegou a montar um acampamento na Praça Bolívar como forma de manifestar-se em prol do estabelecimento da paz. Doris Salcedo não ficou de fora e também convocou uma ação de luto de proporções monumentais que duraria seis dias.⁹

Contrariando pesquisas preliminares, a proposta de acordo foi rejeitada nas urnas, deixando o futuro do país ainda mais incerto. Contudo, o que nos interessa examinar aqui é o teor da eficácia buscada por Doris Salcedo, visto que uma série de contradições parecem cercar a declaração da artista em dedicar esta ação às vítimas do conflito armado que se estende há décadas na Colômbia. Parece evidente que Salcedo buscava explorar o potencial político das ações de luto como meio de sensibilizar a população em relação ao acordo de paz. Ainda que registrando os nomes de apenas uma pequena parcela das vidas perdidas, Salcedo apostava na dimensão pública do luto como forma de mobilização popular e, por extensão, na arte como meio legítimo de expressão em uma sociedade rotulada por supostamente só saber se expressar valendo-se da guerra. Porém, ao contrário das outras intervenções da artista, esta demandava a interdição da circulação de transeuntes na praça (salvo daqueles que participavam da ação), colocando em

⁹ Convocatória disponível em:

<http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/eventos/article/sumando-ausencias-accion-de-paz.html> Acesso em: 17/07/2021.

questão a noção de espaço público e restringindo eventuais manifestações espontâneas da população em um ponto na cidade que costuma reunir multidões. Além disso, ao invés de “somar presenças” no Acampamento pela Paz, a artista solicitou que o grupo de civis que reivindicavam exatamente o mesmo que ela se deslocasse para as margens da praça, num flagrante gesto de diferenciação do ato político e da intervenção artística. Deve-se, ainda, considerar que este gesto adquire um significado mais amplo num país em que o deslocamento forçado motivado pela violência política é uma constante.



Figura 4. Doris Salcedo, *Somando ausências*, 2016. 2.300 pedaços de tecido. Praça Bolívar, Bogotá. Foto: Oscar Monsalve

Na época, a opinião pública e certa recepção crítica repercutiu a ideia de que Salcedo estaria ignorando as inúmeras mobilizações e iniciativas coletivas empreendidas por outros grupos da sociedade, enclausurando as vítimas numa condição passiva e explorando indevidamente sua dor. Dentre os aspectos criticados estava também o ritmo frenético de produção a que os colaboradores estavam sujeitos. Tanto no corte, no registro dos nomes, quanto na costura dos panos, havia minuciosos procedimentos a seguir e metas a serem rigorosamente cumpridas a fim de chegar à conclusão da intervenção na data previamente estipulada. Poderíamos, ainda, indagar quem são as vítimas enquadradas na obra de Salcedo, ou melhor, em que tempo elas se situam. Decerto, as vítimas não são apenas aquelas que irremediavelmente estão ausentes, tampouco estão circunscritas ao passado.

François Hartog, em interessante análise acerca das mudanças no estatuto da vítima ao longo da história, ressalta que “a memória, tomando a vítima como seu epicentro, tornou-se finalmente um novo campo de ação pública internacional: o das políticas da memória”.¹⁰ Compreende-se com isso que a memória converte-se num expediente mobilizado por diversos setores das sociedades, envolvendo o direito de lembrar e o dever de transmitir determinados saberes e experiências, mas sobretudo resultando imprescindível para a interrupção de uma temporalidade circular. Se considerarmos que a memória reserva um saber não restrito apenas ao passado, seu potencial transcende o da simples comemoração e assume o papel de um importante instrumento nas lutas por justiça e reparação. Nesse sentido, pode-se dizer, com Hartog, que toda vítima habita inescapavelmente o presente, isto é, o tempo do trauma.¹¹

O fundamental aqui é a desorientação causada pela violência extrema, afetando até mesmo a percepção do tempo e do espaço, retendo-nos no presente e transformando-nos em detentos de um não lugar. Esta temporalidade reduzida ao presente, inerente à vítima do trauma psíquico, distingue-se da já referida ideia de um “passado que não passa” quanto à realidade colombiana das últimas décadas, porém, não completamente. Compreender esta assertiva exige antes esclarecermos o que significa elaborar o passado e sua importância no processo de construção de uma percepção do tempo mais consciente das aporias e dos pontos cegos que o envolvem.

O que significa elaborar o passado ao somar ausências

Supõe-se que, no plano individual, a convivência contínua com lembranças traumáticas suscite o prolongamento da experiência desencadeadora do sofrimento. Todavia, o seu contrário não é menos verdadeiro. Surge, assim, a ideia de que o ocultamento de um trauma acarreta tanto ou mais sofrimento que a sua rememoração constante. Talvez por esse motivo, após o esforço em reproduzir processos psíquicos por meio da sugestão, Freud tenha optado por reconhecer as resistências da memória e o que nela permanece oculto, para só então tornar consciente para o analisando os componentes recalçados. O esquecido e o reprimido importam porque, segundo Freud, na medida em que a experiência não é recordada, ela tende a ser repetida compulsivamente. Em outras palavras, trata-se de perscrutar as lacunas e os esquecimentos, tecendo-os com o fio da recordação, de modo a superar as resistências da repressão que fazem com que o indivíduo repita o trauma vivido infinita e inconscientemente num presente perpétuo.

A referência a uma costura da memória não é fortuita, remetamo-nos imediatamente à sutura da enorme mortalha de *Somando ausências* para pensar tal processo como um árduo trabalho de elaboração coletiva e individual das

¹⁰ HARTOG, François. El tiempo de las víctimas. Revista de Estudios Sociales 44 (dez./ 2012), p. 17.

¹¹ Cf.: Ibid., p. 15.

experiências e lembranças geradas pela violência. Aliás, quem tratou desta questão no plano social foi Adorno. Segundo ele, no momento da reconstrução da Alemanha e da instauração de um modelo capitalista aparentemente promissor na República Federal (RFA), convinha dar por encerrado o passado e lançar as lembranças do horror nazista no rio do esquecimento, junto às cinzas dos corpos dizimados. Desse modo, os vestígios da solução final cumpririam o destino desejado por seus próprios algozes, isto é, o apagamento do apagamento.

Embora comum a ambos os autores – Freud e Adorno –, a noção de “elaboração” apresenta diferenças significativas entre seus escritos. Se no primeiro caso trata-se de uma elaboração (ou perlaboração) psíquica no nível individual; no segundo, o termo refere-se à necessária elaboração histórica do passado reprimido no plano social. Contudo, cabe salientar que tanto em Freud quanto em Adorno a elaboração do passado é um processo penoso e árduo que implica trabalho.¹² As correlações com Freud, contudo, encontram limites no decorrer do texto de Adorno, visto que este identifica uma ameaça de ordem objetiva na realidade. Além da precária consciência histórica na sociedade alemã do período, Adorno identifica a sobrevivência de pressupostos sociais geradores do fascismo. Isto posto, ainda que sejam tomadas emprestadas certas noções da psicanálise, elas, geralmente, estão a serviço da análise social e da crítica dialética da cultura.

Da suspensão gradual de cadeiras no exterior do Palácio da Justiça colombiano à costura aparentemente interminável de pedaços de tecido, é na materialidade e nos procedimentos adotados, tornados forma, que as obras de Salcedo elaboram a experiência traumática das vítimas. Surge, assim, a ideia de que a artista, na verdade, não tematiza a violência na Colômbia enquanto conteúdo imanente de suas intervenções, primeiro porque isso significaria isolar e tipificar um gênero de violência; segundo porque estas obras ressaltam, antes, as experiências humanas diante do horror e não a violência em si.

Notoriamente, a violência não cessa de criar imagens espetaculares situadas no campo da amnésia, imagens incapazes de restituir qualquer traço de humanidade ao observador que as deseja e as consome freneticamente. Nesse caso, o desafio que se impõe é, portanto, restituir a visão ao olhar por meio de imagens que não reproduzam a violência, repetindo-a, mas elaborando-a. Em consonância com este intento, Doris Salcedo ocupa os espaços na cidade, assim como os vãos do imaginário social, repletos de esquecimento, e inscreve imagens que humanizam e singularizam o acontecimento a que se referem com o objetivo de elaborar os traumas coletivos e individuais. A artista opera por meio da substituição de imagens da violência por imagens memoriais que marcam os espaços conferindo visibilidade às vítimas e proporcionando uma contemplação silenciosa ao espectador, como o silêncio do luto, momento em que se estabelece uma relação afetiva entre público e vítima.

¹² Cf. FREUD, S. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: Sigmund Freud. Obras completas. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 152.

Como observou María Margarita Malagón-Kurka, no trabalho de Salcedo predomina uma linguagem evocativa, sugestiva, evitando-se a utilização de documentos, imagens literais ou sensacionalistas,¹³ porém, ignora-se o mais fundamental no processo de elaboração, tal como mostrado por Freud e Adorno: é impossível determinar um prazo ou uma data de conclusão do trabalho de elaboração e de luto. Nesse caso, o tipo de memória que está em jogo é contrário àquele que fixa a lembrança aprisionando-a num ciclo infinito de vingança que obscurece qualquer sentido de presente e futuro; a *Aufarbeitung* está mais próxima do tempo enquanto duração, processualidade, e da memória enquanto fluxo que possui suas próprias regras. Afinal, como Virgínia Woolf nos ensinou, “a memória é costureira, e por sinal bastante imprevisível. A memória faz correr a agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, para lá e para cá”.¹⁴

A aspiração pelo controle absoluto de uma ação executada por centenas de colaboradores na cidade vai na contramão dos objetivos inerentes ao trabalho de luto e rememoração, o qual a obra se propõe a dar sua contribuição. Além disso, a manutenção da autoridade e autoria da artista de inegociável rigor formal, cuja liberdade de olhar a totalidade contrasta sobremaneira com as atividades exercidas pelos operários do luto, poderia levar-nos a deduzir que a eficácia estética da obra é priorizada em detrimento de qualquer tipo de eficácia política. Esse ponto insere-se no horizonte de reflexões de Jacques Rancière, para quem a eficácia estética significa “a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado”.¹⁵ O mesmo autor assinala que durante a dura jornada de trabalho de um operário frequentemente ocorre a disjunção entre o movimento dos braços e do olhar: o trabalhador precisa abrir fendas no espaço e no tempo da produtividade se deseja tangenciar regimes de sensorialidade e pensamento geralmente reservados aos que têm ócio e competência para experimentá-los. Parece-nos que o impasse estético-político da obra *Somando ausências* pode ser assim encaminhado, pois, ainda que a ação vise o luto coletivo por meio de procedimentos quase fabris, é na suspensão individual dos que tecem a grande mortalha que ocorre a ruptura estética (e política) visada pela intervenção, em que cada furo e linha trespassada de um lado a outro do tecido pode equivaler à duração de um passado recuperado. Então, não se trata de recordar à população civil das vidas ausentes e das múltiplas violências sofridas durante décadas, já que isso é de amplo conhecimento, mas de gerar um outro corpo, disposto à elaboração dos traumas vividos e não devotado à naturalização da violência.

Enfim, é através da utilização de seus recursos e códigos, materiais e procedimentos, que a arte continua sendo um importante meio de elaboração do passado, sobretudo quando esse passado parece não passar, já que não cessa de se

¹³ Cf.: MALAGÓN-KURKA, María M. Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.

¹⁴ WOOLF, Virginia. Orlando: uma biografia. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 97.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012, p. 58.

repetir no presente. Afinal, talvez o meio mais eficiente de encontrar os fragmentos dispersos da história da violência política na Colômbia seja reunindo as lembranças de dor que remanescem na memória de cada espectador.

Referências

- ADORNO, T. W. "O que significa elaborar o passado". In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, pp. 29-50.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- FERRY, S. *Violentología: un manual del conflicto colombiano*. Bogotá: Icono Editorial, 2012.
- FREUD, S. "Recordar, repetir e elaborar" (1914). In: *Sigmund Freud. Obras completas*. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HARTOG, F. *El tiempo de las víctimas*. Revista de Estudios Sociales 44 (dez./ 2012).
- LAPLANCHE, J. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MALAGÓN-KURKA, M. M. *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- SALCEDO, D. *Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia*. ReVista Harvard Review of Latin America. Vol. II, n. 3, maio de 2003.
- TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- WOOLF, V. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

Como citar:

FERNANDES ALVES, Rafaela. Doris Salcedo: memórias da violência política. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 86-97, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.007>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>