A poética negativa de Doris Salcedo: *des-calar* a dor e (re)construir narrativas desviantes

*Anelise Hauschild Mondardo**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 39-40 (2021), 99-113. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/ay5j-cmpe

Resumo

Quando Doris Salcedo, artista colombiana, apresenta sua obra chamada *Shibboleth* (2007), uma racha de 167 metros de extensão no piso de entrada do emblemático museu de arte contemporânea de Londres, o Tate Modern, provoca uma inquietante experiência. Ao fazer uso da dimensão negativa, o que esta obra nos dá a ver? Ao aludir à temática da violência política através de um ato de corte, rasga o silêncio e o esquecimento associados a essas questões em que o excesso traumático demanda enlace social ao mesmo tempo que coloca no ato de experiência com a própria obra a possibilidade de (re)construir narrativas desviantes. Objetivando desdobrar o conceito de negativo na arte contemporânea, este artigo apresenta algumas obras de Doris Salcedo e articula uma reflexão a partir do conceito psicanalítico de trauma e seus desdobramentos. E com isto propõe o diálogo entre arte e psicanálise como uma possibilidade de recomposição histórica em que o sujeito pode inscrever-se e o social reescrever-se.

Palavras-chave: trauma psíquico, poéticas negativas, arte contemporânea.

Abstract

When Doris Salcedo, a Colombian artist presents her work *Shibboleth* (2007), a 167 metres long crack on the entrance floor of London´s emblematic contemporary art museum, the Tate Modern, it causes an uncanny experience. By using the negative dimension, what does this work allows us to see? Alluding to the theme of political violence through a cutting act, it rips the silence and forgetfulness associated with these issues in which the traumatic excess demands a social link. The act of experience the work itself, enables the construction of deviant narratives. Aiming to unfold the concept of negative in contemporary art, this paper presents and discuss Doris Salcedo´s poetics, based on the psychoanalytical concept of trauma. And doing so, it proposes an articulation between art and psychoanalysis as a possibility of historical recomposition in which the subject inscribes itself and the social rewritten.

Keywords: trauma, negative poetics, contemporary art.

* Laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP/UFSC), Brasil.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2833-4312. *E-mail*: anelisemondardo@gmail.com.

Introdução

O filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno, ao proferir a emblemática frase "Após Auschwitz, escrever poesia é um ato de barbárie", aludindo às inomináveis faces da violência política, problematiza uma das funções da arte: como representar acontecimentos traumáticos e com isto dar visibilidade ao horror vivido quando o desejo seria esquecer e apagar todo e qualquer vestígio da violência extrema sofrida?

Outro filósofo, o francês Jacques Rancière, posicionando-se a partir de uma certa intolerância em relação a este "uso inflacionista da noção de irrepresentável na arte" (Rancière 2012, 119), discute os regimes de representação da arte e analisa de forma crítica as condições sob as quais certos acontecimentos podem ou não ser declarados como irrepresentáveis. Não só sublinha a dimensão política desta questão, como alerta para o risco de "o não apresentável, o impensável, o intratável, o indesculpável" (Rancière 2012, 119) naturalizarem posições de passividade e resignação.

Em se tratando da arte contemporânea, as manifestações artísticas vêm atualizando os fatos dolorosos que marcaram o século XX e cujos efeitos ainda se fazem presentes no século XXI, como o Holocausto, os genocídios, as guerras e as perseguições étnicas, religiosas e/ou políticas. A psicanálise, alinhando-se não só com o posicionamento filosófico e político de Jacques Rancière, mas igualmente com o dos artistas contemporâneos, compromete-se com a verdade histórica do sujeito e legitima a fala, a palavra e a imagem como estratégias para lidar com a violência traumática (Mondardo 2021). Aposta assim em uma espécie de recomposição histórica em que o sujeito se inscreve e pode reescrever o social.

Em uma espécie de "arqueologia da memória" (Molina 2015, 112), obras como as da artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá 1958) propõem uma ressignificação individual e coletiva a partir de fragmentos de objetos domésticos de pessoas desaparecidas, sequestradas e/ou mortas, assim como do testemunho das vítimas sobreviventes, sublinhando o posicionamento ético-político em trabalhar a memória dos acontecimentos traumáticos e a sua contrapartida, o esquecimento. Neste sentido, Salcedo conforta-nos ao oferecer a obra de arte como uma das âncoras possíveis face às angústias, aos dilemas e aos questionamentos que nos atingem diretamente no corpo e na alma.

Rancière afirma que arte tem por base um regime específico de representação e enfatiza um sistema que regula as relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações do sensível, contribuindo assim de forma interessante para esta questão, pois oferece uma combinação de invenções destinadas a fazer entrar no enquadramento representativo o que nele antes não cabia. A questão

passa a ser como fazê-lo e de que forma tornar próprio o tema impróprio (Rancière 2012). E, assim, afirma-se não só a viabilidade como a necessidade de *des-calar* a dor. Neste ato de '*des-calamento*', reafirma-se a possibilidade de transformar a vivência traumática em uma experiência narrável. Quais são os contributos da poética negativa de Doris Salcedo para este processo de des-calamento?

Doris Salcedo, *Shibboleth* e o espaço negativo: a dimensão política na arte

Doris Salcedo é uma artista colombiana internacionalmente reconhecida, cujas instalações retratam incidentes históricos de massa, violência política, trauma, racismo e colonialismo que, silenciados, caem no esquecimento. Seu trabalho, mais conhecido a partir dos meados da década de 1980, está profundamente enraizado na cultura, história e peculiaridades sociais de seu país. Considerado um dos países mais violentos do mundo, a Colômbia lidera o número de homicídios *per capita*. Os 25 anos de guerrilhas militares fizeram mais de 220 mil mortos e deixaram mais de quatro milhões de pessoas desaparecidas. A própria artista teria tido membros de sua família desaparecidos nestes conflitos (Widholm e Grynsztejn 2015).

O conflito armado, marcado pela violência extrema entre as diferentes forças políticas – o Estado, os guerrilheiros e os paramilitares –, tem sido um problema recorrente na história da Colômbia. Os grupos armados mantêm-se presentes até os dias atuais em muitas regiões do país. Desde o século XIX, as guerras civis têm ocupado um lugar significativo na história e, embora nos últimos dez anos haja um processo lento de recuperação da memória desses conflitos, o fato é que ele não terminou (Sanchéz, 1990). Como salienta Grisales (2013, 126): "No imaginário dos colombianos predomina essa imagem generalizada de um passado violento, no qual a construção da nação se fez com guerras fratricidas e violentas que não terminam, pelo contrário se perpetuam como outras violências nos séculos XX e XXI."

Citando Pècault, sociólogo e estudioso da violência política colombiana, Grisales (2013) sublinha o caráter permanente da guerra e seus efeitos em relação aos processos de memória e esquecimento, constituindo um passado que parece estar sempre presente. Assinala também uma certa inexistência de relatos das vítimas. Em situações de violência extrema, a fim de evitar os usos políticos que se fazem da memória (Huyssen, 2009), faz se necessário que outras versões possam ser ouvidas, especialmente das vítimas ou daqueles que permaneceram em silêncio voluntário ou mesmo forçado. Reconstituir a verdade sobre fatos violentos, seus responsáveis, suas vítimas, bem como os impactos sociais e

políticos sobre a população, que marcaram a primeira década do século XXI, conduziu a uma mudança qualitativa e quantitativa de estudos sobre memória do conflito armado: obras de arte, teatro, filmes e outros dispositivos testemunham narrativas acerca deste passado violento e suas reverberações (Grisales 2013).

Neste aspeto, a obra de Doris Salcedo, alinhada com este comprometimento ético-político de trazer à tona a temática da violência extrema, é por ela mesma denominada "poética do luto" (Princenthal 2015, 136). Suas instalações e esculturas materializam a falta, a perda e a dor provocadas pela experiência traumática. Desse modo, recuperam a dignidade de vivenciar este doloroso processo que é o trabalho de luto.

Dentre as suas obras, destaca-se *Shibboleth* (2007)[1], que não é uma fotografia, uma escultura ou uma pintura, mas fisicamente uma racha de 167 metros de extensão no piso de um lugar emblemático para a escultura contemporânea – o Turbine Hall do Tate Modern em Londres. Mais do que ser vista ou contemplada, esta intervenção convoca à experiência. Segundo Rojas-Urrego e outros (2011, 90), "Não representa um buraco, um vazio ou um abismo. Apresenta-o, e com isso nos convida a refletir sobre aquilo que distingue a apresentação de sua representação".

No fim da exposição, a racha foi cimentada, deixando visível temporariamente apenas um rastro, uma espécie de cicatriz, mas que para sempre ficou inscrita no Tate Modern. O piso, suporte para a operação artística, nunca mais será o mesmo. Carrega a marca de que algo aconteceu ali e, embora tenha se processado uma espécie de preenchimento do espaço vazio, como uma cicatrização em aproximação ao conceito psicanalítico de elaboração psíquica, fica um rastro, um vestígio, uma marca indelével. Uma ferida aberta que, ao cicatrizar, faz lembrar que um golpe violento aconteceu.

O gesto artístico de abrir e fechar a racha opera uma dimensão temporal. É neste registo do *a posteriori*, um outro tempo, posterior ao do acontecimento traumático, que se criam as condições para a elaboração psíquica. Ao abrir a racha, alude ao acontecimento violento, mas, ao cimentá-la, aponta para o efeito da violência: a ausência, a perda, o desaparecimento, a morte. Vestígios do acontecimento que, ao serem lembrados, abrem a possibilidade de produzir memórias. *Shibboleth* parece aludir a esta necessidade de primeiramente empreender uma abertura, instalando uma dimensão temporal, para que algo, num segundo tempo, possa ser elaborado psiquicamente através da construção e recuperação de memórias. Para a psicanálise, esta dimensão temporal operada em dois tempos – o do acontecimento e o da recuperação de uma lembrança – é uma condição

[1] Instalação *Shibboleth* (2007). Tate Modern (Londres). URL: https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334.

fundamental para que uma experiência violenta e traumática possa ser, mesmo que parcialmente, elaborada subjetivamente.

Rickes propõe o trabalho de memória sustentado pelo seu avesso, o esquecimento. O reconhecimento da perda impõe ao sujeito a necessidade de lidar com ela, de realizar um trabalho psíquico de recuperação e construção de memórias, que consiste em trazer fragmentos de memória para o presente, em tecer traços e operar sobre eles o complexo trabalho de re-tessitura, de re-enlace, atualizando-os (Rickes 2005). O esquecimento, no sentido de devolver uma dimensão de esperança no futuro, se faz a partir da dialética entre lembrar e esquecer. Está no reconhecimento da perda, a condição para que este processo seja ativado.

Ainda sobre a dimensão política, *Shibboleth* é a obra de uma artista latino-americana que invade o hall de entrada de um dos museus mais emblemáticos e tradicionais da Europa. Propõe já na entrada rasgar as bases estruturais do espaço e com isto rasga também a ideia de intransponibilidade entre as diferentes culturas. Shibboleth alude à separação instalada pela modernidade entre brancos e não brancos, colonizadores e colonizados e revela uma versão da história colonial e imperial não contada pela hegemonia moderna. Versão não oficial que, tendo sido apagada ou escondida, relegada ao silêncio e ao esquecimento, não está, todavia, morta. Ao contrário, permanecendo viva na memória, conserva a potencialidade de emergir (Princenthal 2015).

Instalação inoportuna, aparentemente fora de controle, intrusiva e cortante (tal qual a presença de imigrantes vistos como uma ameaça às narrativas pós-coloniais), a perturbar o consenso desenvolvimentista e hegemônico das sociedades europeias, *Shibboleth* instala e inscreve um alerta quanto às estratégias sutis e traiçoeiras utilizadas pelo racismo contemporâneo na produção de morte social, morte da subjetividade, morte das diferenças culturais. Neste sentido, há uma dimensão política em Shibboleth, na medida em que rompe com campos instituídos e anestesiados pelo senso comum. Segundo Sousa (2008, 41), "a criação artística tem a potência de dar acesso a novas imagens".

Mas a obra de Salcedo também instala uma "dimensão arqueológica e sísmica" (Weizman 2007, 30) e aponta para a dinâmica constante e permanente que envolve o corte. Uma vez aberto, não mais cessa de movimentar-se; uma vez instalado, faz exigência de trabalho, de produção de outras inscrições, deslocamentos e condensações. Quando *Shibboleth* apresenta uma racha que atravessa e transborda os limites físicos impostos pelo hall de entrada do Tate Modern, incita a pensar tanto nas facetas da violência quanto nas possibilidades de reação a elas. Alude às disputas político-culturais que podem dar-se em duas direções: de fora para dentro – engolindo e fazendo desaparecer o que está na superfície e com isto sufocando os gritos – ou de dentro para fora, eclodindo e trazendo

à superfície o que até então estava vividamente soterrado, arrancando-nos da inércia política.

Ainda que o gesto da artista seja cirúrgico ao dar uma forma precisa à racha, o corte a que *Shibboleth* alude tem a potência de rasgar os ideais culturais e de assim instalar questionamentos e problematizações que, inerentes à condição humana, não podem ficar simplesmente retidos ou submersos. Ao escancarar esta dimensão sísmica, isto é, ao enfatizar a ideia de um abalo sísmico, *Shibboleth* dá a ver o que, por excelência, insiste. O excesso que o traumático coloca em cena tensiona a matéria, coloca em luta sonho e despertar, mantém ou desfaz a forma? A obra dá forma ao traumático da relação com o "outro", com a cultura que choca, abala as fronteiras entre eu e não eu, entre o que pode aparecer e o que deve ficar soterrado, exigindo trabalho psíquico constante (Marsillac e Mondardo 2021). *Shibboleth* alude justamente a esta força que, inerente ao ato criativo, nos empurra para o perpétuo reconhecimento da impossibilidade de preencher o vazio, de apaziguar a angústia. Podendo ser identificada como uma "estética do corte" (Bal 2007, 41), coloca a poética de Doris Salcedo no centro do vazio, da falta e do mal-estar. E nos convida a abrir outros sentidos e a empreender outros laços com as experiências sociopolíticas no âmbito tanto coletivo quanto individual.

O aspeto conceitual da obra está contido em seu título. A palavra *shibboleth*, escolhida por Doris Salcedo para identificar a obra, também provoca um estranhamento, um tropeço na ignorância de seu significado, e cedo anuncia conter um enigma. Ou seja, o significado não está dado desde o início, o título não identifica, não descreve a obra de forma direta. Ao contrário, adensa ainda mais este jogo tão característico entre a obra e o seu título, entre apresentação e representação.

Shibboleth é uma palavra que tem uma peculiaridade de pronúncia que serve para identificar um determinado grupo linguístico, funcionando assim como um tipo de senha linguística. Remete aos tempos bíblicos, mais especificamente, ao Velho Testamento e à diferença étnica entre duas tribos rivais. Os gileaditas, vencedores do confronto, bloquearam todas as passagens para o Rio Jordão a fim de evitar que os efraimistas sobreviventes escapassem. Entre as pronúncias, havia uma diferença crucial que identificava e denunciava imediatamente a origem. Os efraimistas, apenas possibilitados de pronunciar a palavra com som "s", eram facilmente reconhecidos e, dessa forma, imediatamente executados (Borchardt-Hume 2007). Uma mesma palavra – *shibboleth* – era desdobrada em duas formas distintas de pronúncia: uma usada para dar passagem e autorizar a entrada, e a outra, impedindo a travessia e sentenciando à morte. A palavra, este marco do corte civilizatório, de inserção na cultura e no universo simbólico, é usada deliberadamente para perpetuar o poder e o domínio, e com isso, conservar a força de apagamento das diferenças subjetivas.

A potencialidade de libertação e de autonomia é, paradoxalmente, tomada como instrumento para a alienação, para o domínio da subjetividade, enfim, para a morte psíquica e social (Marsillac e Mondardo 2021). O registo da alteridade é viabilizado por um corte, sob ameaça de condenar a subjetividade ao domínio da violência política. Neste sentido, a arte de Doris Salcedo opera como resistência a esta morte social e psíquica.

Quando recupera a ligação entre a imagem da racha e o título da obra, ao contrário da lógica hegemônica, rasga o esquecimento, reabre o trauma e, assim, resgata a potência da rutura, e da emergência do singular (Marsillac e Mondardo 2021). É justamente por se apresentar como um "espaço negativo" (Borchardt-Hume 2007, 13) ou como "escultura negativa" (Mol 2021, 50) que sublinha a profundidade e a interioridade, fazendo de Shibboleth uma criação artística que é ao mesmo tempo ato político e utópico (Sousa 2008, 41).

Breves considerações sobre a ideia de negativo na arte

Numa primeira tentativa de analisar o conceito de negativo na obra de Doris Salcedo, recorro ao historiador de arte italiano Victor Stoichita (2016), que afirma que falar em espaço negativo no campo da arte é remontar à história da representação artística ocidental, ou seja, é compreender como se dá a reprodução das imagens.

Resgatando Plínio, Stoichita diz que "a pintura nasce quando, pela primeira vez, se circunscreve a sombra de um homem por meio de linhas" (Stoichita 2016, 7). Até então, o mais próximo que se chegava da reprodução de uma imagem dava-se pelo ato de delinear o contorno da sombra projetada pelos corpos expostos ao sol. Somente quando a sombra passou a incorporar um espaço de representação complexo, incluindo aspetos como a terceira dimensão, o volume, o relevo e o corpo, é que se deu o nascimento da arte em negativo.

A origem da escultura acrescenta elementos interessantes a esta ideia da sombra. Ainda citando Plínio, o autor acima referido encontra nas artes plásticas uma primeira expressão desta lógica em que a imagem torna o ausente presente. Seguindo a solicitação de sua filha, um pai fixou por meio de linhas o perfil do amante desta, projetado na parede pela luz, e aplicou-lhe argila, deu-lhe relevo e endureceu-o com fogo. Temos aqui a origem do simulacro, motivado pela iminência da partida do ser amado. Com a ajuda da sombra, a moça fixa a imagem do amante prestes a partir, criando desse modo uma figura de substituição. A imagem substituta torna-se portadora da relação erótica interrompida na separação e na partida do modelo, assumindo um caráter de representação do modelo original. Esclarece Stoichita:

> A sombra verdadeira acompanha o homem que parte, enquanto o seu contorno, traçado de modo definitivo na parede, eterniza uma presença sob a forma de uma imagem, fixa uma duração […] exorcizando desse modo o risco de morte e guardando junto de si uma imagem compensatória do ser ausente, que assim se torna eternamente vivo (de pé). (Stoichita 2016, 15-16)

Tanto a origem da pintura quanto a origem da escultura conduzem ao nascimento da representação artística em geral, a partir de um primitivo estado da sombra, denominado por Stoichita (2016, 7) de "imagem-sombra-primordial". O carácter primitivo da primeira operação de representação reside no fato de a imagem pictórica original não ter resultado da observação direta de um corpo humano e da sua representação, mas de uma fixação da projeção desse corpo. Neste sentido, tem-se a dimensão simbólica em evidência.

A ideia de transformar a ausência do corpo em presença através de uma imagem articula-se com os conceitos psicanalíticos de trauma, luto e elaboração psíquica, pois sublinham a exigência de fazer algo diante da perda. Há um trabalho psíquico, isto é, simbólico, a ser desenvolvido frente à perceção da realidade da perda. Mas é preciso reconhecer esta perda para que o trabalho de luto se ative. *Shibboleth* remete para esta ideia de expressar um acontecimento traumático. Algo aconteceu. Como um amante que parte, um corpo que desaparece, uma separação que se confirma. Sem isto, o gesto de criar uma estratégia – dar contorno à sombra do amante que parte – não se efetiva como uma elaboração da experiência e subjetivação da perda. Admitir a perda, a ausência, a morte, oferece a condição para criar algo no seu lugar. Mostrar a ferida. Dar a ver a violência do evento traumático é o primeiro passo em direção à elaboração psíquica.

Breves considerações sobre o conceito psicanalítico de trauma psíquico

Baseando-se em Sigmund Freud, Laplanche e Pontalis definem o traumático como todo e qualquer acontecimento cuja intensidade e incapacidade de reação provocam no sujeito efeitos patogênicos duradouros com consequente desorganização psíquica. A experiência traumática, portanto, caracteriza-se por um "afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e à sua capacidade de dominar e elaborar psiquicamente" (Laplanche e Pontalis 1992, 522).

Provocando uma ruptura no processo psíquico, um bloqueio nas traduções possíveis dos acontecimentos vividos, o trauma impossibilita a realização de um trabalho de elaboração, congela o tempo e condena a cena que faz sofrer a repetir-se compulsivamente. As palavras que não puderem ser ditas, as cenas que não puderem ser narradas, as lágrimas

que não puderem ser vertidas, serão engolidas. Aquilo que não puder ser posto em conversa, ao ser silenciado, fica posto em conserva, isto é, fica encriptado no inconsciente do sujeito, corroendo a capacidade simbólica e figurativa. Como herança traumática, é transmitida transgeracionalmente como lacuna de memória (Abraham e Torok 1995).

Este excesso comporta-se como um pulsional que precisa ser capturado e transformado pelo aparelho psíquico, isto é, inscrever-se no psiquismo (Freud 1920). Para constituir-se como uma memória e adquirir uma dimensão simbólica, este excesso pulsional encriptado no inconsciente precisará sofrer um corte e, com isto, recuperar a condição de tramitar psiquicamente, dando lugar a uma significação que pode ser falada. Ao enlaçar-se com a temporalidade, o trauma pode tomar a forma de algo com significado, que, servindo de suporte para uma memória, transforma-se em um registo simbólico, seja no plano histórico individual, seja no plano social. Igualmente, pode abrir o passado, criando ligações entre este e o presente, resgatando assim a esperança quanto ao futuro. É isto que opera *Shibboleth*: um des-calar.

Outros trabalhos de Salcedo figuram nesta lógica e convocam-nos a analisar este delicado processo de *des-calar* e dar voz ao sofrimento.

Outras obras de Doris Salcedo: des-calando

Salcedo transforma objetos cotidianos como mobília doméstica e roupas pertencentes a pessoas desaparecidas e assassinadas em instalações imersivas e esculturas que oferecem espaço para um luto coletivo em honra às vítimas da violência de massa e opressão política. Por esta razão, a poética de Doris Salcedo convoca-nos a pensar e analisar esta dimensão de elaboração dos traumáticos tanto da violência política quanto da cotidiana. Des-calar a dor, mostrar os efeitos da violência.

Em *Atrabiliarios* (1992-2003)[2], Salcedo apresenta sapatos de pessoas desaparecidas que estão sepultados em nichos sutilmente cobertos por peles de animais toscamente agrafadas na parede. Ao apresentar sapatos usados, gastos e ainda moldados pelo pé, *Atrabiliarios* materializa a ausência dos corpos e denuncia a falta de rituais e locais de enterramento. Na mesma linha, em a série *La Casa Viuda* (1992-1994)[3], a artista apresenta portas avulsas, arrancadas de seus alicerces, vidros partidos, uma cadeira de brinquedo de criança com o tecido rasgado, um armário de madeira cuja porta contém um zíper.

[2] Instalação *Atrabiliarios* (1992-2003), San Francisco Museum of Modern Art (São Francisco). URL: https://www.sfmoma.org/artwork/2004.232.1-50/.

[3] Instalação *La Casa Viuda* (1992-1994), Collection Art Gallery of Ontario (Toronto). URL: https://moma.org/collection/works/134302.

Deste modo, Salcedo alude às mulheres rurais colombianas forçadas a sair de suas casas em busca de segurança.

A composição das esculturas cria experiências de estranhamento: a casa, símbolo de aconchego seguro, é transformada em um espaço de luto. É um modo de expor a verdade desorganizando e não propondo explicações. É o que Didi-Huberman denomina de "dialética do montador", referindo-se àquele que "des-põe, separando e depois rejuntando seus elementos no ponto de sua mais improvável relação" (Didi-Huberman 2012, 141).

Quando se pousa o olhar sobre estas imagens, o que é mesmo que se vê? Didi-Huberman (2010) ressalta haver uma inelutável cisão do ato de ver; isto é, diante de uma imagem a experiência de ver abre-se em duas: por um lado o que se vê é a evidência de um volume, uma materialidade geométrica, figurativa, coberta de inscrições; por outro lado, "há aquilo […] que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento" (Didi-Huberman 2010, 37). As obras de arte convidam justamente a este jogo no qual a visão, ao mesmo tempo que se inquieta, constrói lugares para essa inquietude, exigindo do espectador reorientar-se e reconstruir o seu discurso. Configura-se em um paradoxo, pois coloca o observador nesta atitude ambivalente diante da imagem, isto é, entre o saber e o não saber, o universal e o singular, o legível e o impactante.

Em *Atrabiliarios,* os itens de vestuário apresentados presentificam a ausência do corpo; em *La Casa Viuda* a montagem dos objetos domésticos denuncia a viuvez e a orfandade daqueles que sobreviveram à violência.

Outra obra de Salcedo que dialoga com estas ideias, dando a ver não só o que está disponível ao olhar, mas o que está em negativo, é a serie de esculturas chamada *Unland* (1995-1998)[4]. Criada em resposta ao testemunho de crianças que presenciaram o assassinato de seus pais durante a Guerra Civil Colombiana (Princenthal 2000), Salcedo concebeu três esculturas formadas pela fusão do tampo de diferentes mesas de madeira. Cada mesa teve as pernas serradas sendo encaixada em outra. A artista e seus assistentes fizeram milhares de pequenos furos na superfície das mesas antes de preenchê-los com uma combinação de cabelo humano e fibras de seda de modo a cobrir grande parte da madeira (Widholm e Grynsztejn 2015). Materializando os efeitos da violência tanto para quem narra quanto para quem escuta, esta de-formação e/ou re-forma das mesas aponta para a dimensão paradoxal da elaboração do traumático. Ao mesmo tempo que se faz necessário tecer palavras e imagens numa tentativa de figurar e elaborar a experiência traumática, há

[4] Instalação *Unland* (1995-1998). San Francisco Museum of Modern Art (São Francisco). URL: https://www.sfmoma.org/artwork/98.530/

que se reconhecer o caráter do impossível. Sublinha-se o lugar do testemunho como um lugar terceiro que é capaz de ver a cena traumática de fora, e justamente por isto coloca-se em jogo um lugar que não é o da lei ou da ordem, mas antes "intersticial, informe, nem dentro, nem fora, nem dizível nem visível, funcionando como laboratório de intensidades afetivas à procura de configuração" (Gondar e Antonello 2016, 19).

Outra obra de Salcedo que articula esta dimensão etnológica à dimensão do traumático é a instalação *Fragmentos* (2018)[5]. Trata-se de um contra-monumento constituído por três espaços articulados numa grande superfície metálica formada por 1300 placas de metal que cobrem um piso de 800 metros quadrados. Essas placas foram feitas a partir de armas fundidas entregues pelos ex-guerrilheiros das Forças Armadas Revolucionárias Colombianas (FARC). Este gesto político ensaia um acordo de paz num país marcado por mais de 60 anos de guerrilhas militares, tendo contabilizado mais de 200 mil mortes, sequestros, desaparecimentos e vítimas de violência sexual (Nascimento 2023). Há uma dimensão colaborativa inquietante. Este piso foi construído com a participação ativa de mulheres vítimas de violência sexual. Cada uma das 1300 placas foi martelada por uma dessas mulheres. Num trabalho de compensação simbólica, *Fragmentos* proporciona um espaço para a visibilidade e para o não esquecimento da guerra, escancarando fragmentos de uma realidade política e social violentas. Salcedo deposita a força deste trabalho no piso e na transformação das ruínas, criando um estado de suspensão, de tramitação da dor e dos seus ancoramentos simbólicos (Sousa 2001).

Unland e *Fragmentos* sublinham esta dimensão etnográfica no método da artista de compor suas obras após "situar-se" no contexto traumático em questão e conversar com as testemunhas e sobreviventes. Aproxima-se do conceito de "descrição densa" em oposição a uma "descrição superficial" proposto pelo antropólogo Clifford Geertz (2008). Salcedo parece escapar à ideia de explicar os acontecimentos e promover entendimentos e racionalizações, apostando antes na produção de sentidos, inclusive recuperando a noção de laço social, de pertencimento a uma cultura.

Duas outras instalações de Doris Salcedo – *Noviembre 6 y 7* (2007)[6] e *Acción del Duelo* (2007)[7] – parecem alinhar com sua poética do luto. Em 1985, guerrilheiros colombianos invadem o Palácio da Justiça (suprema corte) e assassinam 280 pessoas, num cerco que

[5] Instalação *Fragmentos, Espacio de arte y memoria* (2018), Museo Nacional, Bogotá. URL: https://fragmentos.gov.co/fragmentos/Paginas/default.aspx.

[6] Projeto público efémero *Noviembre 6 y 7* (2007). Palace of Justice (Bogotá). URL: https://www.whitecube.com/artworks/noviembre-6-y-7-bogota-colombia.

[7] Projeto público efémero *Acción de Duelo* (2007). Plaza de Bolívar, Bogotá. URL: https://museodelademocracia.net/doris-salcedo/.

durou 53 horas. Em 2002, Salcedo fez descer lentamente 280 cadeiras na fachada deste palácio ao longo de exatas 53 horas (duração do cerco original). Em um ato de memória, *Noviembre 6 y 7* alude direta e simbolicamente a uma violenta chacina e denuncia, 17 anos depois, o silêncio e o esquecimento. Cada cadeira evoca não só o vazio deixado pelo corpo desaparecido, mas também a chance que cada espectador tem de se questionar sobre atos de violência e suas consequências na vida cotidiana. Fazer falar a dor e o silêncio entalados no esquecimento. Em 2007, ainda em fase de conclusão da obra *Shibboleth*, Doris Salcedo, ao tomar conhecimento de que onze deputados de Valle de Cauca (um importante departamento da Colômbia) haviam sido assassinados após cinco anos de sequestro, criou um *Ato Público*, praticamente um ato de luto. Vinte e quatro mil velas acesas foram então voluntariamente dispostas, uma a uma, sobre o chão inteiro de uma praça, formando uma teia efêmera e densa de luz, em contraposição ao vazio e ao escuro que a morte instala.

Ao sepultar sapatos, como em *Atrabiliarios*, encher mobília com betão, como em *La Casa Viúda*, deformar mesas de madeira, como em *Unland*, derreter armas e transformá-las em placas de metal, como em *Fragmentos*, suspender cadeiras vazias, como em *Noviembre 6 y 7*, acender velas, como em *Ato Público* e, finalmente, ao rasgar o piso, como em *Shibboleth*, Salcedo oferece objetos artísticos carregados de simbolismo – uma espécie de objeto-corpo (Marsillac 2018) – e com isto oferece igualmente uma possibilidade de despertar do sono profundo que aliena o sujeito, do doloroso sentimento de perda, do des-calar.

Considerações Finais

A poética de Doris Salcedo exemplifica como a arte contemporânea escapou ao clássico dilema entre ética e estética que tinha na fruição do belo e do sublime até então suas características fundamentais. A arte corria o risco de curar uma ferida, quando o necessário ainda era o movimento de mostrá-la. E neste aspecto – a mostração da dor, do sofrimento e do mal-estar –, obras como as de Salcedo trazem, não só de forma chocante, mas de forma palatável, os conflitos à consciência (Buschinelli 2015). A artista incita-nos a pensar no não apagamento da dor e na urgência em dar a ver uma realidade traumática.

Arte e psicanálise, neste sentido, utilizam uma linguagem negativa, isto é, utilizam estratégias através das quais a realidade, ao apresentar-se de forma opaca, distorcida, estabelece um jogo entre o que é linguagem do inconsciente e o que não está visível, mas se torna visível para capturar a atenção e assim movimentar o pensar, o comunicar algo. Para fazer aparecer o que não está sendo visto, arte e psicanálise precisam de alguma maneira forjar uma materialidade que, embora positiva, revela toda a sua negatividade, justamente

nesta dimensão opaca e distorcida, paradoxal e enigmática. Para tanto, valem-se de uma dinâmica em termos de operação para se formar e por isto mesmo podem ser decompostas e retroativamente reveladas.

A arte coloca em cena, através de uma materialidade, esta dimensão do inconsciente enigmática e paradoxal que, para ser apreendida em termos de sentido, requer que se respeitem alguns princípios. Esta dimensão negativa da linguagem tanto na arte quanto na aproximação à psicanálise apresenta-se em uma mistura de cenas, em que o jogo está no dizer e não dizer, no que pode e não pode ser dito, visto, ouvido. Jogo paradoxal que tem como efeito fazer cortes, aberturas e, com isto, dar a ver outras perspetivas da realidade. Desse modo, ativa a dolorosa experiência da perda e o inerente trabalho psíquico de subjetivá-la (Freud 1917).

A poética de Doris Salcedo – a partir de fragmentos – evoca o inenarrável, o impensável, o indizível e o imbatível, fazendo entrar no enquadramento representativo o que antes nele não cabia. Des-cala o sofrimento e dá voz à dor; desencapsula o afeto estrangulado na experiência traumática e oferece, enfim, as condições para a (re)construção de uma narrativa histórica. Ao utilizar a dimensão negativa, Salcedo dá-nos a ver um inquietante aspeto presente na arte contemporânea: a potência de convocação na sua condição de gritar, resistir, abrir brechas no discurso, propor outros pontos de vista e outras narrativas, colocar perguntas, suspender certezas e abrir furos (Marsillac 2018).

A poética negativa de Doris Salcedo rasga o silêncio, faz aparecer o traumático. Em um ato de corte, desencapsula o afeto ligado à experiência traumática da violência política. Neste processo, cuja marca é o excesso, o excesso que está em jogo, para além do simplesmente recuperado como memória, coloca no ato criativo, e no ato da experiência com a própria obra, a possibilidade de construir narrativas desviantes. Desta forma, coloca em jogo os possíveis encontros entre arte e psicanálise como um lugar onde a recomposição histórica do sujeito pode acontecer.

Referências bibliográficas

ABRAHAM, Nicolas, e Maria Torok. 1995. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta.

BAL, Mieke. 2007. "Earth Aches the Aesthetics of the Cut". In *Doris Salcedo Shibboleth,* 42-63. London: Tate Modern.

BUCHINELLI, Cintia. 2015. "Não me abandone jamais: memória e esquecimento – representando o irrepresentável (diálogo entre arte e psicanálise)". *Revista Brasileira de Psicanálise* 49 (4): 193-202.

DIDI-HUBERMANN, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

DIDI-HUBERMANN, Georges. 2012. "A prova pela imagem". *Revista Brasileira de Psicanálise* 46 (3): 137-150.

FREUD, S. (1920) 1986. "Além do princípio do prazer". *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud,* vol. 18. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, S. (1917) 1986. "Luto e melancolia". *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud,* vol. 14. Rio de Janeiro: Imago.

GEERTZ, Clifford. 2008. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

GONDAR, Jô, e Diego Frichs Antonello. 2016. "O analista como testemunha". *Psicologia USP* 27 (1). https://doi.org/10.1590/0103-6564D20150010.

GRISALES, Sandra Patricia Arenas. "Colômbia: a memória em meio à guerra". *Tempo Social* (25) 2. https://doi.org/10.1590/S0103-20702013000200007.

HUYSSEN, Andreas. 2009. *Seduzidos pela memória.* Rio de Janeiro: Aeroplano.

LAPLANCHE, Jean, e J. B. Pontalis. 1992. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

MARSILLAC, Ana Lucia Mandeli. 2018. *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*. Curitiba: Appris.

MARSILLAC, Ana Lucia Mandeli, e Anelise Hauschild Mondardo. 2021. *Contra-imagem, efeito de sujeito: arte contemporânea e psicanálise*. Lisboa: Livros ICNOVA. https://colecaoicnova.fcsh.unl.pt/index.php/icnova/article/view/71.

MOL, Barbara. 2021. "Shibboleth: à flor da pele da razão". *Revista-Valise* 10 (17): 47-57. http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/106678/61496.

MOLINA, Fulvia. 2015. "Arte, memória e direitos humanos". *Lua Nova* 96: 101-115. http://dx.doi.org/10.1590/0102-64450101-115/96.

MONDARDO, Anelise Hauschild. 2021. "Experiências traumáticas e experiências criativas: enlaces e desenlaces entre arte, psicanálise e clínica". In *Arte, saúde e criatividade: diálogos clínicos e interdisciplinares* [documento eletrônico]. Lisboa: Fundação Fernando Pessoa.

NASCIMENTO, Bárbara Mangueira do. 2023. "A violência de gênero na obra de três artistas latino-americanas: Doris Salcedo, Teresa Margolles e Regina José Galindo". *Revista Eletrônica da ANPHLAC* 23 (35): 132-149. https://doi.org/10.46752/anphlac.35.2023.4133.

PRINCENTHAL, Nancy. 2015. "The Language of Silence". *Art in America* 103 (5): 136-145.

PRINCENTHAL, Nancy. 2000. *Doris Salcedo*. London, New York: Phaidon Press, Inc.

RANCIÈRE, Jacques. (1940) 2012. *O destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

RICKES, Simone Moschen. 2005. "A construção da memória e a condição de perda". *Horizontes* 23 (1): 39-46.

ROJAS-URREGO, Alejandro, Andrea Escobar, Berta Elena Fonseca, Marta Lapacó, Sara Patricia, Moreno de Coral, Fanny Sabogal de Laverde, e Andrés Santacoloma. 2011. "*Shibboleth* de Doris Salcedo: Reflexôes sobre a representação do negativo". *Revista Brasileira de Psicanálise* 45 (1): 89-94. https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2011000100009.

SÁNCHEZ, Gonzalez. 1990. "Guerra y política en la sociedade colombiana". *Análisis Político* 11: 7-27. https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74324.

SOUSA, Edson Luiz André de. 2008. "A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo". *Revista Porto Alegre* 14 (24). https://doi.org/10.22456/2179-8001.27933.

SOUSA, Edson Luiz André de. 2001. "Uma estética negativa em Freud". In *A invenção da vida: arte e psicanálise.* Porto Alegre: Artes e Ofícios.

STOICHITA, Victor. 2016. *Breve História da Sombra*. Rio de Janeiro: Imago.

WEIZMAN, Eyal. 2007. "Seismic Archaeology". In *Doris Salcedo Shibboleth*. London: Tate Modern.

WIDHOLM, Julie Rodrigues, e Madeleine Grynsztejn. 2015. *Doris Salcedo*. Chicago: University of Chicago Press.