



O banal, o doméstico e o corpo feminino: a presença da ausência na série La casa viuda de Doris Salcedo

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

Como citar:

REBESCO, V. L. de A. O banal, o doméstico e o corpo feminino: a presença da ausência na série "La casa viuda" de Doris Salcedo. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 72-95, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666742. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666742>.

Imagem: Doris Salcedo. La casa viuda VI, 1995.

O banal, o doméstico e o corpo feminino: a presença da ausência na série La casa viuda de Doris Salcedo

The banal, the domestic and the female body: the presence of absence in Doris Salcedo's La casa Viuda series

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco*

RESUMO

O objetivo desse artigo é analisar a série La casa viuda (1992-1995) da artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1958). Esse trabalho foi inspirado em mulheres rurais colombianas que foram forçadas a sair de suas casas em busca de segurança. Ele é composto por portas, armários, móveis domésticos deslocados de suas edificações e que evocam a ausência do corpo, a perda da casa e falta de abrigo que essas famílias foram obrigadas a suportar. Investigaremos como Salcedo altera as funções de uso de objetos domésticos e como ela rompe com a tradição que estabelece uma pintura de interior constituída em torno da intimidade e do corpo feminino, visto que todas essas relações desaparecem nessa instalação. Além disso, procuraremos observar de que forma questões relacionadas à cultura material e ao corpo se articulam com problemas de gênero, raça e classe social na América do Sul, tendo em vista que La casa viuda foi elaborada a partir de testemunhos de mulheres vítimas da violência política na Colômbia.

PALAVRAS-CHAVE

Doris Salcedo. Corpo ausente. Objetos domésticos e casa. Mulheres e gênero. Memória e testemunho.

ABSTRACT

In The purpose of this article is to analyze the series La casa Viuda (1992-1995) by Colombian artist Doris Salcedo (Bogotá, 1958). This work was inspired by rural Colombian women who were forced to leave their homes in search of safety. It consists of doors, cabinets, domestic furniture displaced from their buildings and which evoke the absence of the body, the loss of the home and the lack of shelter that these families were forced to endure. We will investigate how Salcedo alters the use of domestic objects and how it breaks with the tradition that establishes an interior painting built around intimacy and the female body, since all these relationships disappear in this

installation. In addition, we will try to observe how issues related to material culture and the body are linked to problems of gender, race and social class in South America, considering that *La casa Viuda* was elaborated based on the testimonies of women victims of political violence in Colombia.

KEYWORDS

Doris Salcedo. Absent body. Domestic objects and home. Women and gender. Memory and testimony.

Introdução

A histórica relação de atrelamento entre as mulheres e a casa, bem como uma suposta ligação natural dos homens com o espaço público, é resultado de uma longa construção social, que perpassa todas as camadas de nossas vidas. Por conta disso, mesmo após décadas de lutas feministas, ainda há no imaginário social a ideia de que o corpo feminino pertence naturalmente ao espaço da casa.

Os espaços da casa e os repertórios de objetos domésticos vinculados a homens e mulheres não reduzem o fenômeno da produção do gênero à fixação estática dos valores e sentidos no mundo sensível. É no momento da ação que o gênero do espaço, do objeto e do próprio corpo pode se estabelecer. Os recursos retóricos, imagéticos e cenográficos mobilizados para a descrição de uma personagem literária ou de um cenário ficcional, o uso de uma janela, o ritual de comer ou mesmo a necessidade de sentar, deitar, recostar, relaxar não são ações sexualmente neutras. A natureza ubíqua do gênero está dada na permanente atualização da categoria por meio da ação corporal, em que objeto e corpo produzem e reproduzem incessantemente uma forma de viver e perceber o mundo visceralmente impregnado de determinantes sexuais (Carvalho, 2008: 181).

Ações marcadamente sexuais ocorrem e se cristalizam através de práticas sociais cotidianas, tudo que performamos socialmente está

relacionado com valores arraigados na cultura (Carvalho, 2008). E, com a ascensão da modernidade, através do capitalismo e crescimento das cidades industriais, houve um atrelamento grande do homem à vida pública e da mulher à vida doméstica (Aboim, 2012). Essa dicotomia entre o público e privado, sustentada pela tradição do pensamento político ocidental, teve como consequência direta o confinamento das mulheres aos ambientes e aos serviços que historicamente foram destinados a elas (trabalho doméstico, reprodução e a criação dos filhos) (Benhabib, 2006).

Para esse artigo destacamos o trabalho da artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1958), pois ele subverte esse tipo de pensamento e representa a casa sem corpos de mulheres. O objetivo desse artigo é examinar a série *La Casa Viuda* (1992-1995) da artista Doris Salcedo, inspirada em mulheres rurais colombianas que foram forçadas a sair de suas casas em busca de segurança. A série é composta por portas, armários, móveis deslocados de suas edificações e que evocam a perda da casa e falta de abrigo que essas famílias foram obrigadas a suportar. O nome da série reitera essa sensação de perda da esfera doméstica. Para Sol Astrid Giraldo Escobar (2010), os objetos que Salcedo traz para a cena em obras com *La Casa Viuda* fazem ecoar uma iconologia da intimidade instaurada por Vermeer. Entretanto, as clássicas e pacíficas associações estabelecidas nesses espaços desaparecem nas obras de Salcedo. Em nosso texto comentaremos outros trabalhos dessa artista, mas é importante dizer que sua produção é mais plural e ampla do que trataremos nesse artigo. Fizemos um recorte com obras que se conectam mais com o tema por nós aqui abordado.

La casa viuda: entre o doméstico, o banal, a presença e a ausência

Doris Salcedo (1958) é uma escultora e artista colombiana. Entre os anos de 1982 e 1984 estudou em Nova York, onde se formou em escultura na Universidade de Nova York. Antes mesmo de se formar, ela teve a oportunidade de viajar

a países como Egito e definir seu interesse por escultura, explorando o espaço público. Em sua estadia nos EUA, se interessou pela produção de Duchamp e Joseph Beuys. Particularmente a visão de Duchamp do objeto artístico como um “objeto encontrado”, um objeto já existente que pode ser recontextualizado, transformado pelo artista, foi bastante importante para ela, pois conduzirá sua forma de construir suas esculturas, claro que com outras influências também. Após esse período, a artista retornou a Bogotá e começou a produzir suas primeiras obras utilizando objetos descartados, como cômodas e armários, transformando esses objetos em esculturas e conservando poucas de suas funções. Salcedo sempre teve muita consciência política e social e nunca acreditou na neutralidade da arte. Devido às suas preocupações políticas, queria que sua obra tivesse o caráter da escultura social de Beuys, ou seja, um tipo de escultura em que as ideias sociais tomam forma (Malagón-Kurka, 2008: 147).

Seu trabalho começou a ser reconhecido internacionalmente a partir de 1993, ano em que recebeu uma bolsa da Penny McCall Foundation. Em 1995, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim e esse fato aumentou ainda mais seu prestígio na cena artística mundial. Suas esculturas e instalações foram exibidas em vários dos museus mais importantes do mundo como, por exemplo, Museu de Arte Moderna de Nova York, a Tate Gallery de Londres, o Centro Pompidou de Paris e o Museu Nacional de Arte Reina Sofia, em Madrid. Sua longa carreira artística também recebeu prestigiosos prêmios nacionais e internacionais, incluindo o Prêmio Velázquez de Artes Plásticas e o Prêmio de Arte de Hiroshima. Mais recentemente, em 2015, o Museu de Arte Contemporânea de Chicago (2015) realizou entre fevereiro e maio uma mostra retrospectiva de sua trajetória, exibindo algumas de suas obras mais representativas (Valencia, 2015: 187).

No final dos anos 1980, a violência na Colômbia surge como um forte tema em sua produção artística. Muitas obras desse momento em diante passam a ser elaboradas a partir de relatos de vítimas e familiares que

sofreram perdas e ataques. É também nesse período que Salcedo começa a usar objetos pessoais e mobiliários domésticos, tais como peças de roupas, camas, portas (Malagón-Kurka, 2008).

É importante lembrarmos que, entre 1950 e 1970, houve grandes modificações na arte colombiana, que caminhava em direção à modernidade estética. Havia uma geração de artistas que estavam experimentando novas possibilidades poéticas e plásticas. A partir dessa geração, surgiram artistas que tinham a mesma perspectiva estética, entre eles está Doris Salcedo. A grande diferença dessa geração de Salcedo é que junto com o abandono de práticas tradicionais e sua busca para romper modelos canonizados dentro do contexto colombiano, havia um teor de crítica a essa modernização da arte na Colômbia. A hibridização de materiais, suportes e técnicas passa a se fazer presente com grande força nessa geração dos anos 1980. Algo que ajudou a determinar essas modificações na cena artística e que ocorria desde os anos 1960 e 1970 era o Salão de Atenas, realizado pelo Museu de Arte Moderna de Bogotá, entre 1975 e 1984. Esse Salão de Atenas foi pensado como uma alternativa para o então Salão Nacional que, apesar da importante função de dar visibilidade às práticas artísticas e aos próprios artistas, premiava sempre os mesmos artistas, aqueles mais renomados, indicativo de uma certa resistência para dar espaço à exposição de novas tendências. Por isso, o Salão de Atenas estava mais focado em jovens artistas que se arriscavam com propostas não convencionais e não teria prêmios, o reconhecimento seria dado pela participação naquele espaço (Gómez Prada, 2018).

Após o término do Salão (1984), distintas alternativas surgiram para promover os artistas emergentes. Uma delas, a da Biblioteca *Luís Ángel Arango*, que lançou o seu programa *Novos nomes*, onde foram apresentadas obras de Doris Salcedo (1958), María Fernanda Cardoso (1963), Nadín Ospina (1960) e Carlos Salazar (1957). Na década de 1990, todas essas modificações estavam mais consolidadas. Além da pintura, escultura ou

gravura, as obras também experimentaram intensivamente instalação, vídeo, música, fotografia, cinema, mídia digital, internet, o uso do corpo, objetos encontrados e recursos conceituais, além de todas as suas misturas, interações e contaminações. Claro, isso não significa que nada disso tenha ocorrido antes.



FIG.1. Doris Salcedo. *Sem título*. 1992. Concreto, aço, vidro e tecido. 114,3x186,7 cm. Vespucci, *Diss büchlin sagt ...* (Straßburg, 1509). Instituto de Arte de Chicago. 1994.

Na década de 1980, Doris Salcedo recebeu seu primeiro prêmio no XXXI Salão Nacional de Artistas, em 1987, por uma de suas obras *Sem Título*, também de 1987. Quando a artista começou a fazer a série *La Casa Viuda*, no início dos anos 1990, ela já estava trabalhando nessa série de móveis *Sem título*. Por se tratar de uma série que possui relações com nosso objeto de estudo, falaremos rapidamente sobre ela. Essa produção trata-se de móveis retirados de suas funções originárias, são artefatos domésticos como armários, cadeiras, cama, roupa que passam por um processo de transformação, semelhante ao que veremos em *La Casa Viuda* através do

uso do aço, cimento, madeira. Ao mesmo tempo em que Salcedo realiza esse movimento para hibridizá-los, reforça suas estruturas para conservar sua integridade. Ela coloca muito peso físico (concreto) sobre esses materiais, fazendo o espectador pensar na razão desse objeto precisar carregar tanto peso, como se os objetos fossem vítimas de alguma forma também.

Na obra abaixo [Fig. 1], realizada em 1992, vemos a fusão de guarda-roupa, cadeiras, concreto, pedaços de vidro e restos de roupas. A mobília torna-se completamente inutilizável. Não há desenho, ela não agrega imagem, mas acrescenta materiais. Não é possível usufruir de suas funções básicas, e artefatos que garantem certa permanência no local, como a cadeira, tornam-se um objeto de passagem. Além disso, a artista deixa claro sua forma de evocar a presença da figura humana na medida em que evidencia a ausência. Há índices e rastros que alguém passou por ali, mas deixou aquele ambiente.



FIG.2. Doris Salcedo, *Sem título*, 1998. Madeira, concreto, roupa. Fonte: http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Doris_Salcedo.

Do mesmo modo, na próxima obra *Sem Título* de 1998 [Fig. 2] vemos um armário, cheio de cimento com restos de roupas dentro, presas no concreto. São vestimentas pessoais encontradas em campos de concentração nazista e a artista imobiliza a roupa no concreto; apesar disso ela parece estar flutuando dentro do armário. Essas obras fazem os visitantes se perguntarem onde estão os donos das roupas, dos objetos domésticos e o que ocorreu de fato naquela situação.



FIG. 3. Doris Salcedo, *Sem título*, 1995. Cama, guarda-roupa, concreto, tecido e aço, 197x120x188cm. Fonte: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/>.

Nessa outra obra de 1995 [Fig. 3] as questões se repetem, a cama perdeu sua função de uso da mesma forma que o armário. De certa forma, essa mobília deixa de ser quem era antes para se tornar um objeto novo. Essa materialidade não comporta mais quem ela era e nem quem usufruía de suas funções. No entanto, dentro do armário, no meio do concreto há roupas, há

vestígios de seus antigos donos. Essa série traz a violência com sutileza e força simultaneamente. Conjecturamos que algo ruim aconteceu, há uma quebra, uma mudança na mobília e corpos que não podem estar presentes ali, pois não há espaço possível para suas respectivas permanências.

Várias dessas obras *Sem títulos*, principalmente aquelas feitas a partir de 1995 foram expostas na Catedral Anglicana de Liverpool, durante a Bienal de Arte Contemporânea de 1999, como podemos ver abaixo em duas fotografias com vistas panorâmicas dessa exposição. Nessa ocasião, a artista expôs suas obras em um local de caráter religioso. Alguns críticos consideraram que o lugar escolhido para a instalação enfatizou a relação entre os objetos e a sensação de perda.



FIGS.4-5. Vista da Instalação da Catedral Anglicana, Primeira Bienal de Arte Contemporânea de Liverpool, em 1999. Fonte: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2017/11/o8/doris-salcedo-artista-do-mes-novembro-de-2017/>.

Três anos antes, algumas obras dessa série também foram expostas na França e abaixo é possível visualizarmos um retrato dessa mostra.



FIG.6. Vista da instalação *Le creux de L'enfer*, Centro de Arte Contemporânea, Thiers, França, em 1996.

Mais recentemente, em 2015, o Museu Guggenheim, em Nova York, realizou uma grande instalação com essas peças. A exposição durou de 26 de junho até o dia 12 de outubro desse mesmo ano. Abaixo, vemos duas fotografias dessa mostra de Doris Salcedo. É interessante notarmos que grande parte dessas obras foram feitas entre o final da década de 1980 até meados dos anos 1995/8 e continuam sendo expostas até os dias mais atuais. Tanto a crítica internacional quanto o público sempre receberam muito bem a produção de Salcedo e isso tem se mantido há décadas. A artista viveu na Colômbia praticamente a vida toda, produziu e expôs muito, além de ter alcançado grande destaque na cena internacional.

Como veremos ao longo desse artigo, a produção da artista possui um fio condutor e seus trabalhos evocam experiências de morte e de separação sem falar explicitamente dela(s) e sem utilizar uma linguagem figurativa. Salcedo reúne objetos, normalmente associados a casas, à construção, com

outras peças de metal, para produzir objetos disfuncionais. Além disso, em sua produção a figura humana é tratada como passageira ou como uma materialidade ausente.



FIGS.7-8. Duas vistas da instalação de Doris Salcedo no Guggenheim Museum, em Nova York, 26 de junho a 12 de outubro de 2015. Fonte: <https://www.guggenheim.org/exhibition/doris-salcedo>.

Os meios utilizados desde meados da década de 1980 contribuem para esse propósito. Salcedo se afasta dos meios tradicionalmente usados na escultura para usar *readymades* alterados, em formato de instalação. Essas características contrastantes entre obras de meados dos anos 1980 e obras realizadas nas décadas anteriores mostram que a artista possui uma comunicação visual indicativa, que se diferencia do vocabulário neofigurativo utilizado majoritariamente por artistas colombianos de gerações precedentes. Deste modo, “para que o espectador encontre pistas diante dessas questões, ou identifique os referentes indexicais dessas obras, ele precisa se referir a uma realidade externa e às intenções dos artistas que a confrontaram” (Malagón-Kurka, 2008: 26).

Malagón-Kurka (2008) ao estudar a produção de 3 artistas colombianos (Beatriz González, Oscar Muñoz e Doris Salcedo, na década de 1990) defende que isso pode ter relação com o fato de os artistas colombianos estarem em contato direto com uma gama de informações direta sobre eles nos anos 1980/90, diferentemente de artistas de outros países que passavam por ditadura nos anos 70/80 como Brasil, Chile, Argentina e enfrentavam a censura e a falta de imagens. Pode ser que o excesso de imagens fez com que eles optassem por uma crítica menos literal e mais indireta. Ademais, segundo Malagón-Kurka (2008) a exposição diária de eventos violentos na mídia colombiana desempenha uma função importante na banalização e dessensibilização de cada episódio traumático. Consequentemente, a artista optou por um tipo de elaboração de obras distantes das documentais e espetaculosas e construiu suas imagens a partir de uma outra abordagem visual (Malagón-Kurka, 2008). Por outro lado, para nós esse argumento de Malagón-Kurka é questionável, na medida em que muitas obras de Salcedo seguem a perspectiva do espetáculo e são grandiosas, ademais, muitas delas ainda chocam os espectadores, contrariando a ideia da banalização da tragédia por parte da população.

Toda a formação e atuação da artista na Colômbia é atravessada por períodos de muitas tensões políticas, sociais, e conflito armado interno por conta da emergência do narcotráfico e do paramilitarismo. No início dos anos 1980, a Colômbia era governada por Julio César Turbay, uma presidência marcada por forte repressão governamental. Após ele, Belisario Betancur assume e com objetivos diferentes do anterior, inicia um processo de pacificação, que foi frustrado pela tomada do Palácio da Justiça de Bogotá, pela guerrilha do M-19 em 6 de novembro de 1985. Em seguida, ocorre a violenta retomada por agentes do governo no mesmo dia e no dia posterior que acarretou a morte de cerca de 100 pessoas, entre eles guerrilheiros, funcionários, visitantes, agentes do Estado e onze membros do Supremo Tribunal. Esse acontecimento marcou a sociedade colombiana, incluindo a artista Doris Salcedo, que futuramente fará uma obra sobre esse ocorrido.

A situação do país nos próximos anos seria cada vez mais complicada. Durante o período 1986-1990, a União Patriótica (UP), partido político de esquerda recém-formado que surgiu a partir das anistias da época, seria alvo de uma campanha sistemática de extermínio baseada em assassinatos seletivos de seus membros. Somado a isso, os cartéis do narcotráfico, que depois de penetrarem nos mais diversos setores da política e da sociedade colombiana, se enredaram em uma guerra com o Estado, quando este decidiu enfrentá-los a partir de meados da década. Após a morte de Pablo Escobar, um dos mais conhecidos traficantes de droga do mundo, e a submissão à justiça de outros, uma dinâmica um pouco menos violenta começou a ocorrer. Apesar das tentativas de acabar com tanta violência, no final do século 20 a Colômbia continuava com muitos problemas. Além das mortes violentas, as consequências do conflito serão visíveis nos números do deslocamento forçado da população colombiana que entre 1985 e 2000 foi estimado em dois milhões de pessoas, dos quais 1,5 milhão se concentraram entre 1995 e 2000 (Gómez Prada, 2018).

A série *La Casa Viuda* foi produzida entre 1992 e 1995. Nela, Salcedo cria experiências diferentes do que é considerado tradicional e aparentemente familiar, visto que a casa é transformada em um espaço de luto¹. Como mencionamos anteriormente, além de trabalhar com objetos domésticos, subvertendo suas funções de uso, Salcedo também tem como tema da obra a esfera da casa. Além disso, *La Casa Viuda* rompe com a tradição que estabelece uma pintura de interior constituída em torno da intimidade e do corpo feminino, visto que todas essas relações desaparecem em instalações de sua autoria. Essa casa é o lugar da ausência, em que o corpo some tanto em uma dimensão física quanto em uma ordem simbólica (Escobar, 2010).

Esta série baseou-se no acontecimento passado na Colômbia em que os chamados “esquadrões da morte” forçaram a saída dos homens de suas casas e os assassinaram. Ao mesmo tempo em que essa obra foi elaborada a partir de relatos de um caso específico, ela retrata situações que ocorrem ao redor do mundo, tendo em vista que não são raros os casos de pessoas que vivem

em situações de extrema violência, onde é impossível ter um espaço seguro, íntimo e privado (Malagón-Kurka, 2008).

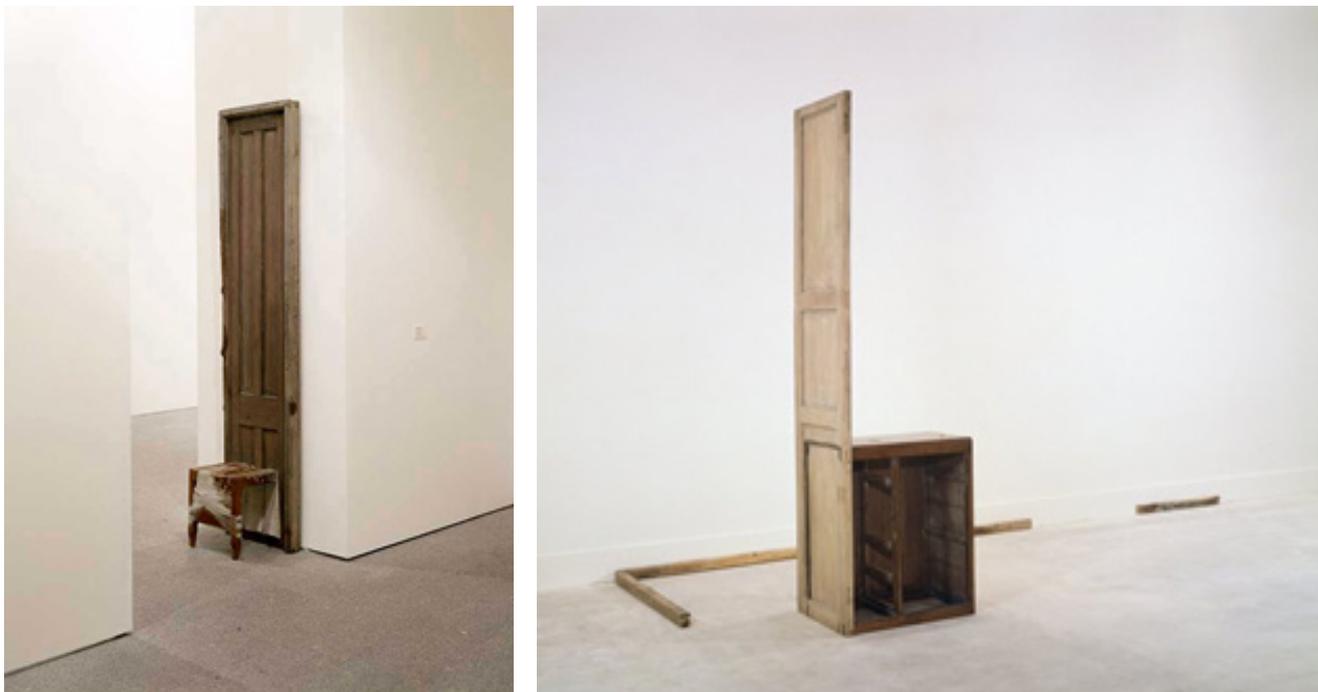
Salcedo trabalha com objetos do cotidiano, banais, não tidos como do universo da arte. Mas por outro lado, a manufatura final desses objetos demanda muito tempo de produção. Ela dedica-se durante muitos meses na produção de cada série, isto é, ao mesmo tempo em que são objetos comuns, deixam de ser, pois ela os transforma em objetos particulares. Há uma transição no processo de produção dessas obras: a feitura, o cuidado que cada objeto vai receber dessa artista tem um significado potencializador.

Nessa série, um dos temas abordados foi o deslocamento físico e a falta de espaço habitável causados pela evacuação forçada pela violência. Essa série é composta por seis partes. Em nossa visita técnica à Bogotá, na Colômbia, realizamos pesquisa de campo na biblioteca da Universidade de Los Andes, no Museo de Arte Moderno de Bogotá, na Biblioteca Nacional da Colômbia, no Museo Nacional de Bogotá e na Biblioteca da Universidad Nacional da Colômbia. Tivemos acesso a um número significativo de publicações de artigos, catálogos de exposição e livros sobre o trabalho da artista. Apesar disso, encontramos somente 5 partes dessa série, a número V não foi identificada em nenhum material impresso ou online. Desse modo, analisaremos as peças I, II, III, IV e VI.

Em *La Casa Viuda I* [Fig. 9] vemos uma porta isolada, encostada nela encontra-se uma mesinha envolta em pedaços de renda branca. Não há funcionalidade nem no assento da cadeira e nem na porta. A imbricação dos dois cria um outro objeto mas, ao mesmo tempo, sabemos que se trata de uma cadeira e uma porta. Observamos ainda rastros de usos de seus antigos donos nessa obra e que incluem inclusive restos humanos (como ossos), roupas, tecidos, que parecem constituir partes dessa mobília.

Em *La Casa Viuda II* [Fig. 10] (1993-94), uma porta funde-se a uma escrivaninha envernizada escura, onde Salcedo coloca pequenos botões. Novamente, os objetos domésticos perderam suas funcionalidades, nenhum está completo, os armários não possuem gavetas e falta um lado, além disso a porta não leva a lugar algum. Há ossos na superfície do armário e utensílios

de cozinha na moldura. A casa passa a ser percebida na instalação quase que como uma presença orgânica.



FIGS. 9-10. *La casa viuda I*, 1994. Madeira, ossos e tecido. 257,8x38,7 cm. Fonte: Worcester Art Museum, Massachusetts, USA. *La casa viuda II*, 1993-94. Porta de madeira, gabinete de madeira, aço, roupas e ossos. 259,7x79,7x60,3 cm. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.

La Casa Viuda III [Fig. 11] é composta por uma porta fixada à parede que se cruza com a cabeceira de uma cama de madeira. Não há colchão, a mobília não tem função de uso, mas há vestígios de corpos humanos, há uma peça de roupa imbricada na madeira da peça. Tecidos, rendas, ossos, mobílias domésticas, tudo isso indica algo que não está ali, mas passou por ali. A casa, que antes era um local de abrigo permanente e seguro, torna-se, nesse sentido, algo apenas de passagem e completamente inseguro.

La Casa Viuda IV [Fig.12] é construída com uma fenda estreita de porta, com espaços vazios onde supostamente estariam os vidros, para onde iriam os vidros sendo um deles substituído por pedaços de rendas coladas na madeira. Algumas peças de cabeceira de cama estão interligadas nessa porta.



FIG. 11-12. Doris Salcedo. *La casa viuda III*, 1994. Porta, madeira e roupas. 258,5x86,4x6 cm; 83,2x86,4x5,1 cm. Coleção privada; *La casa viuda IV*, 1994. Madeira, tecido e ossos. 259,9x33 cm. Museu de Arte Moderna, Comitê de pintura e escultura. Nova York.

La Casa Viuda VI [Fig. 13] é composta por três elementos: uma porta que fica na vertical, com outra que fica no chão, formando um ângulo de 90° que serve de sombra. No cruzamento dessas duas portas, encontramos uma pequena cadeira de assento infantil de aço enferrujado, cujas duas costelas humanas substituem a rigidez natural das pernas do objeto para transformá-la em uma cadeira de balanço. Ainda nessa primeira peça, há um objeto tubular preto com formas arredondadas que serve de ponte entre ela e o par de portas de madeira. Há mais duas peças iguais feitas com a imbricação de duas portas.



FIG.13. Doris Salcedo. *La casa viuda VI*, 1995. Portas de madeira, ossos, aço. Três partes: 190,2x99,1x47 cm; 159,7x119,3x55,8 cm; y 158,7x96,5x46,9 cm. Fonte: https://www3.mcchicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/.

Como pudemos perceber, a ausência de corpos é enunciada na série como uma forma de denúncia. Os corpos não estão ausentes das obras apenas por uma questão estética ou um gosto pessoal da artista, mas por uma demanda simbólica. O espaço, os objetos domésticos, a superfície dos móveis, a ausência de corpos, reforçam o aspecto do inabitável e do paradoxo. A presença humana é evocada constantemente através de roupas, ossos, objetos domésticos, ao mesmo tempo em que é violentamente deslocada pela ausência de corpos.

Para a fenomenologia, os objetos que aparecem ante nossos sentidos são presença. A presença não é somente um estado estável da matéria no tempo, ela é o que conecta o estar aqui e agora e seu significado. Já a ausência diz respeito ao que não está mais presente e não faz mais parte do campo

do possível (Cabrera, 2015). Na obra de Salcedo não cabe o corpo, não dá para sentar ou deitar naqueles objetos, não há conforto naquele espaço, toda materialidade das esculturas está deslocada de suas funções primárias e evoca tanto a presença de humanos como a narrativa dos testemunhos, ainda que eles não apareçam diretamente nas obras.

A artista tem ouvido relatos de vítimas de violências nas últimas décadas, grande parte deles são campesinos e trabalhadores rurais que vêm sofrendo há anos com os conflitos armados que têm marcado a Colômbia durante a maior parte de sua história moderna e contemporânea. O desprezo do Estado por essas populações, em sua maioria de origem indígena, pode ser considerado parte da herança colonialista e de suas estruturas de servidão e escravidão, ainda fortemente ativas na cultura da Colômbia (Gonzalez, 2015: 23).

É importante destacarmos que, no caso do conflito armado colombiano, as mulheres são suas principais vítimas e também as que mais sobrevivem, como foi no caso dos testemunhos que deram origem a essa série, que remete a episódios nos quais somente homens foram assassinados. As informações do Registro Único de Vítimas (RUV), com dados levantados entre 1985 e 2013, exhibe o número de 2.683.335 de mulheres vítimas do conflito (GMH, 2013). Do total desse número, 489.687 foram vítimas de violência sexual, 2.601 de desaparecimento forçada, 12.624 de homicídio, 592 de minas, 1.697 de recrutamento ilícito e 5.873 de sequestro. Não podemos deixar de mencionar a existência da subnotificação dos dados que ocorrem em inúmeros locais com violência de gênero (Rico, 2014).

A violência que aflige as mulheres nesses cenários vai além de um ataque direcionado apenas a seus corpos (2014), muitas padecem com a desestruturação familiar. Exatamente o que ocorreu no massacre que deu origem a *La Casa Viuda*, milhares de mulheres sofreram com o deslocamento forçado. Devemos considerar ainda que a lógica familiar nessas localidades é patriarcal, os homens são os provedores, as mulheres quase sempre possuem baixa escolaridade e vivem em situação de pobreza. Por conta disso, elas

precisam recomeçar a vida em ambientes desconhecidos e sem amparo. Essa realidade aumenta ainda mais a vulnerabilidade dessas mulheres (Rico, 2014).

Ao mesmo tempo em que Salcedo traz à tona partes das memórias individuais das vítimas, ela estará sempre trabalhando com ausências, fissuras e tensões. Por outro lado, seu trabalho dá certa visibilidade para vivências que se tornariam ainda mais esquecidas caso a artista não as abordassem. É um trabalho que dialoga com detalhes sutis que estão constantemente em movimento.

De alguma forma, o trabalho da artista dá visibilidade para narrativas desvalorizadas socialmente. No mesmo sentido, Andreas Huyssen (2003) afirma que as obras de Salcedo são esculturas da memória que não estão centralizadas somente em uma ordenação espacial, mas também se inserem em um âmbito de uma memória localizável e até mesmo corporal. Como mencionamos anteriormente, os relatos não aparecem descritivamente nas obras, não há corpos, as vítimas não aparecem, há somente rastros, sugestões e índices: “em suas diversas versões, não se referem aos relatos de dor, mas constroem um tipo de espaço ritual em que o silêncio que as obras proclamam induzem a uma relação íntima com a presença da dor” (Yepez Muñoz, 2012: 44).

No instante em que o trauma acontece, existe dificuldade para interiorizar o acontecimento e, mesmo após muitos anos, dificilmente a pessoa poderá apropriar-se completamente dessa experiência traumática (Caruth, 1995). Esses testemunhos de acontecimentos saem de uma dimensão íntima e privada e ganham um espaço na memória coletiva. A socióloga argentina Elizabeth Jelin afirma: “Há uma luta política pelo sentido do ocorrido, mas também sobre o sentido da memória mesma... o espaço da memória é, assim, um espaço da luta política” (Jelin, 2002: 6). Nessa série, a memória deve ser entendida como oposta ao esquecimento e contra o silêncio. Doris Salcedo traz para o centro da cena expositiva

memórias invisibilizadas socialmente e, a partir delas, constrói obras que estetizam um ocorrido passado e nos permitem imaginar algo a respeito dos testemunhos traumáticos dessas mulheres sem escutá-las diretamente.

Na Colômbia, especialmente a partir de 1970/80, o doméstico passa a ser representado de maneira crítica como, por exemplo, por Maria Teresa Cano (1960) e Feliza Bursztyn (1933-1982) evidenciando as estruturas desiguais e patriarcais que o sustenta. Isto é, os questionamentos advindos dos movimentos feministas aparecem nas obras de algumas artistas colombianas nessa década. No caso do doméstico, as representações não evocam uma realidade física, ao contrário, são metáforas sociais e psicológicas que evocam resistência. As mulheres, nesse momento, objetivam conquistar o espaço público e também se apoderarem do doméstico, tendo em vista a situação de submissão dentro dessa esfera: “han considerado que el problema de la opresión femenina en la sociedad parte de este tipo de entorno; la manera en que ha estado concebido, en la que en muchos casos el destino del sexo femenino ha estado ligado específicamente a la maternidad y al cuidado de la familia” (Santos, 2018: 29). Podemos observar isso nas obras de Salcedo, mesmo que a crítica apareça mais velada e, além da questão de gênero, a artista toca em problemas de classe social.

La Casa Viuda foi exposta em 1994, em Nova York, na Galeria Brooke Alexander; em 1995 em Chicago, na About Place e, em 1996, em Washington, no Distemper. Em meados dos anos 1990, nem essa série nem nenhuma outra obra de Salcedo foi exposta na Colômbia. Apesar disso, nesse período a artista estava vivendo e trabalhando em seu país. Malagón-Kurka destaca uma boa recepção no cenário artístico internacional para sua obra relacionando esse fato com uma crescente universalização dos temas por ela tratados. A proprietária da galeria Brooke Alexander, Carolin Alexander, relatou que os visitantes da mostra entenderam os referenciais políticos e sociais e puderam ter um forte encontro emocional e estético sem saber quem era a artista e qual era sua nacionalidade. Outros destacaram o fato

de não ser importante saber as reais motivações da elaboração da obra, pois ela descreve o sofrimento num nível universal (Malagón-Kurka, 2008:166).

Tanto *La Casa Viuda* quanto os mobiliários *Sem título* evidenciam a falta de proteção no espaço doméstico, já que os artefatos não permitem, nem mesmo visualmente, que alguém deite, sente ou ali se abrigue. Toda materialidade das esculturas, deslocadas de suas funções primárias, evoca a inércia da matéria e a ausência do corpo que habita. Quer dizer, para que haveria um corpo em um espaço que se afastou de suas funções? Para a própria artista, a específica localização do trabalho é um elemento essencial porque ele fala da condição da vida em zonas de extremas violências, onde habitar ou existir, viver em um lar é impossível.

Do mesmo modo que a série de obras *Sem títulos*, em 2015 algumas peças dessa série estiveram no Museu Guggenheim, em Nova York, na mesma exposição sobre os trabalhos de Doris Salcedo.



FIG. 14. Vista da Instalação *La casa Viuda* de Doris Salcedo no Museu Guggenheim em 2015.

O trabalho dessa artista é muito complexo e amplo, percorre várias temáticas, não avançaremos em toda sua produção, pois não é nosso objeto, mas cabe dizermos que sua obra, como um todo, evoca espaços e objetos disfuncionais a partir da existência de pessoas que vivem em condições de guerra ou de violências em geral. Apesar da diversidade de técnicas e materiais utilizados ao longo de sua carreira, que continua ativa até a atualidade, é preciso destacarmos o reconhecimento internacional que Doris Salcedo teve e ainda possui, além da legitimação de sua carreira dentro da própria Colômbia, mesmo que ela pouco tenha exposto ali. Alguns estudiosos ressaltam essa mínima participação da artista em seu país de origem, e questionam o que estaria de fato por trás disso. Para nós, houve um interesse por parte da artista em não se ligar com tanta intensidade a instituições locais, tendo em vista que ela sempre ressaltou que as questões de violência da obra dela se aplicam a diversos outras localidades que vivem essas problemáticas. Evidentemente, isso é um fato, o trabalho de nenhum artista se limita somente a um assunto, a obra é aberta e está em constante resignificação. Não temos uma resposta para isso, mas é um dado que deve ser considerado ao analisarmos a trajetória dessa artista.

Referências

- ABOIM, S. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 20(1), p. 95-117, jan-abr, 2012.
- BENHABIB, S. *El ser y el outro en la ética contemporânea: feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2006.
- CABRERA, S. Otra forma de decir. *Revista Calle*: 14, Volumen 10, Número 15 / enero - abril de 2015.
- CARUTH, C. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore, EUA: Johns Hopkins University Press, 1995.
- CARVALHO, V. C. de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

ESCOBAR, S. A. G. *Curpo de mujer: modelo para amar*. Medellín, Editorial La Carreta, 2010. Disponível no site: <http://ciudadelasmujeres.blogspot.com.br/search?updated-min=2012-01-01to0:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01to0:00:00-08:00&max-results=11>. Acesso em: 12 fev. 2016.

JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Espanha: Editorial Siglo XXI, 2002.

GÓMEZ PRADA, J.A. *Tres propuestas plásticas en el arte colombiano del siglo xx*: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. convergencias y divergencias. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Doutorado em Ciências Sociais e humanas pela Universidade San Cristóbal, Chiapas. 2018.

GONZALEZ, J. *Doris Salcedo: trauma y memoria*. Colección de arte contemporáneo. Dirección editorial de José Roca Y Alejandro Martín. Bogotá: Seguros Bolívar, 2015.

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

MALAGÓN-KURKA, M. M. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violéncia: Beatriz González; Oscar Muñoz y Doris Salcedo em la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Artes, Ediciones Uniandes, 2010.

RICO, M. R. C. *Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia*. *Analecta polit.* Vol. 4. nº 7, julho de 2014.

SANTOS, S. P. B. *Poéticas de acción y reacción del género femenino en el arte colombiano desde 1980 hasta nuestros días*. ENREDARS, Espanha. 2018.

VALENCIA, G.B. *Doris Salcedo: creadora de memoria*. *Nómadas*: 42. Universidad central da Colômbia. 2015.

YEPES MUÑOZ, R.D. *La Política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo em Colombia*. 1 ed. Bogotá: Pontífica Universidad Javeriana, 2012.

Notas

* Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas – Brasil. E-mail para contato: vanessarebesco@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8352-9019>. Pesquisa realizada com apoio e financiamento da FAPESP.

1 Disponível no site: http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/.

Texto recebido em julho de 2021. Aprovado em setembro de 2021.