

DOSSIÊ

Fernanda Albuquerque
Doris Salcedo

Artista e instituição: um encontro doloroso

Resumo

A entrevista versa sobre o processo de trabalho da artista colombiana Doris Salcedo na realização da obra *Shibboleth*, desenvolvida para a Turbine Hall, na Tate Modern, em Londres (2007), como parte da então chamada *Unilever Series*.

Palavras-chave

Artista. Arte contemporânea. Contexto. Instituição. Crítica. Doris Salcedo.

Como citar:

ALBUQUERQUE, Fernanda; SALCREDO, Doris. Artista e instituição: um encontro doloroso. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-8, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80122>

1. A Tate Modern é um museu dedicado à arte moderna e contemporânea produzida na Inglaterra e também internacionalmente de 1900 aos dias atuais. A instituição integra o complexo Tate, que juntamente com os museus Tate Britain, Tate Liverpool e Tate St Ives possui mais de 70 mil obras em seu acervo. O museu está instalado à margem sul do rio Tâmisa, em uma antiga estação elétrica de autoria do arquiteto inglês Giles Gilbert Scott, reformada pela dupla de arquitetos suíços Herzog & De Meuron. A Turbine Hall, grande hall de entrada da instituição, possui 152 metros de comprimento, 22 metros de largura e 35 metros de altura.

2. A tese foi defendida em junho de 2015, tendo o trabalho de pesquisa contado com o apoio da PROPG-UFRGS (Bolsa concedida para missão científica de curta duração no exterior) e da Capes (Bolsa de Doutorado no PPGAV-UFRGS e de Doutorado Sanduíche no TRAINUAL, Londres, sob a coorientação do Prof. Dr. Michael Asbury). A tradução da entrevista do espanhol para o português foi realizada por Ricardo Romanoff.

Shibboleth é o trabalho realizado pela artista colombiana Doris Salcedo, em 2007, para a Turbine Hall, o grande hall de entrada da Tate Modern, em Londres.¹ A obra apresenta uma enorme fenda no gigantesco saguão do museu. Uma fresta, uma rachadura, uma ruptura, um corte, uma falha. Integra a chamada *Unilever Series*, programa desenvolvido entre 2000 e 2012, dedicado ao comissionamento anual de trabalhos criados especialmente para o contexto da Turbine Hall.

A expressão “shibboleth” faz referência a uma passagem do Antigo Testamento, significando um costume, frase ou uso particular da língua que atua como um teste de pertencimento a um grupo ou comunidade. Por definição, é usada para excluir aqueles considerados inadequados ou inaptos a fazer parte de determinado grupo.

Embora *Shibboleth* se formalize como espécie de avesso do monumental, há na escala do trabalho e no modo como ele abarca o espaço algo de espetacular. Seja pela imagem de destruição que a obra produz, pelo fato de o gesto em questão dizer respeito ao edifício como um todo, isto é, parecer colocar em xeque suas fundações, sua estrutura, seja pelas próprias características do lugar onde o trabalho se instala. Nesse sentido, embora *Shibboleth* se produza no piso da Turbine Hall, a intervenção afeta o espaço, a percepção que se tem desse lugar e sua monumentalidade como um todo.

A entrevista apresentada a seguir, realizada no ateliê da artista, em Bogotá, em novembro de 2013, integra a tese de doutorado *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional*, desenvolvida junto ao PPGAV-UFRGS sob a orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky.²

FERNANDA ALBUQUERQUE:

Como foi o processo de pesquisa em torno da Turbine Hall e da Tate Modern para a proposição de *Shibboleth*?

DORIS SALCEDO:

Tenho a impressão de que, para o mundo ocidental, a Tate é como o coração cultural da Europa. Realmente, é um lugar que conseguiu se converter em um espaço público no sentido mais profundo do termo. Lá se pensa, se reflete a respeito de aspectos importantíssimos da vida. Então, quando me convidam – eu sou uma

pessoa do Terceiro Mundo, sigo usando esse termo –, a pergunta é: o que eu levo a esse centro, a esse coração, ao centro do império? Levo a mim mesma, o que sou, o que trago, uma pessoa do Terceiro Mundo – evidentemente somos indesejados na Europa. O que posso levar a um museu, ao centro da arte? A história da arte ocidental é uma história de pessoas brancas. A partir de Bizâncio, rapidamente a imagem de Cristo foi se branqueando. Não ficou como um judeu da Palestina, foi se europeizando. Me interessava muito ver qual o papel que os museus e a arte tiveram na construção do pensamento racista. Isso por um lado. Por outro, como somos vistos, nós, pessoas de pele escura no Primeiro Mundo? Como nos veem? Evidentemente somos indesejados, rompemos com a homogeneidade cultural da Europa. Além disso, onde estivermos haverá uma cerca, literalmente, que nos impede de entrar. Por isso, no interior da fissura há uma rede. Por outro lado, me interessava o fato de que o espaço que se ocupa é um espaço negativo. Tudo é negativo.

FA:

O que queres dizer com espaço negativo?

DS:

Fala-se a respeito dos imigrantes como *underclass*, um termo que me horroriza – me custa poder acreditar que exista e que se use. Ademais, todas as conotações são negativas. Se és colombiano, estás no narcotráfico, supõe-se que somos ladrões... O Terceiro Mundo leva tudo: desordem desde o sexual até onde se queira. Pensam que somos sujeitos... Todo o estereótipo que existe sobre as pessoas de pele escura do Terceiro Mundo – África, Ásia, América Latina. Estaremos sempre inscritos dentro desse marco negativo do negativo. Então queria, literalmente, abrir um espaço negativo. E também me interessava fissurar a instituição museu, pois creio que o museu participou do racismo. Tu vais às galerias e, com algumas exceções, um Juan de Pareja, de Velázquez, uma que outra figura negra nos Bosch... No nascimento de Jesus, um rei mago negro é muito difícil, a contorcionista de Degas... Mas são casos pontuais e específicos onde aparecemos. Portanto, o que me interessava era levar essa presença. Estava pensando evidentemente no contexto. O contexto define a obra: é o morrer ao cruzar fronteiras. Em busca dessa terra prometida, uma pessoa pode ir debaixo de um trem ou de um caminhão, atravessar o Mediterrâneo. Morrer para chegar a essa terra prometida que é uma falácia. Esse era o meu olhar.

FA:

Pelo que estás dizendo, o processo de pesquisa já vinha da tua própria investigação como artista.

DS:

O racismo evidentemente era algo que me interessava, mas esse interesse aparece de maneira pontual nesse momento. Começo a estudar todos os obstáculos físicos que os países de Primeiro Mundo colocam para que esses indesejados não passem. As cercas, por exemplo, essas fossas terríveis de Ceuta e Melilla, cercas com as concertinas, com todo tipo de elementos cortantes, para impedir a passagem. A quantidade de imagens de africanos subsaarianos completamente cortados ou que morreram pendurados... Essas imagens foram muito importantes. As *pateras*, esses pequenos barcos afundando no Mediterrâneo com subsaarianos que não sabem nadar, horrorizados e absolutamente imóveis – durante o trajeto e mesmo no momento em que estão afundando. Tão imóveis, que em muitos casos perdem as extremidades inferiores e precisam amputar as pernas. Há migrações terríveis. E isso no contexto do racismo na arte me parecia ter muito sentido, é a mesma coisa. A arte é um instrumento fortíssimo, muito assertivo, que ajudou a formar a imagem do belo. Os olhos azuis têm a cor do céu, o cabelo vermelho tem a cor do sol... Na linguagem encontramos tudo. Ser *fair* implica não somente que tens a pele branca, mas também que és justo. E a relação com a escuridão, sempre negativa. Portanto, tudo que estava na linguagem me interessava e por isso tratei de articular essa imagem.

FA:

E estamos falando de um museu monumento.

DS:

Um museu monumento e um museu que tem... O senhor Tate faz sua fortuna nas ilhas do Caribe, com cana-de-açúcar, talvez uma das plantações mais brutais que existem, a qual requer trabalho intenso, trabalho que já foi escravo. Daí vem a fortuna do senhor Tate. Tudo se articula.

FA:

Como se deu o desenvolvimento da obra? Nesse processo, como funcionou a relação com a instituição, ou seja, seus diferentes profissionais e setores envolvidos no trabalho?

DS:

Essa é uma pergunta muito difícil e um pouco truculenta, porque não há uma resposta clara. Não gosto dessa pergunta, de respondê-la, mas vou tentar, um pouco contra minha vontade, porque prometi a Moacir [dos Anjos, que intermediou a realização da entrevista]. Quando se faz uma proposta tão agressiva a um

museu, como a que fiz, há de se esperar uma resposta igual. A proposta é radicalmente agressiva: cortar o museu pela metade. Eu tinha consciência disso. E a resposta era de se esperar. O museu precisa se proteger de uma agressão tão direta. O museu tem alguns curadores que trabalham com uma grande capacidade de entrega, uma devoção comovedora ante a instituição. Normalmente ganham salários baixíssimos, em condições muito difíceis, buscando conseguir dinheiro como podem. As condições das pessoas que trabalham no museu são difíceis e elas estão tratando de proteger uma instituição que é valiosa para a sociedade. De repente, nesse contexto, chega uma artista que quer romper o museu pela metade. É muito difícil, não era uma decisão que pudesse ser tomada pelo curador [Achim Borchardt-Hume, curador que acompanhou o desenvolvimento e a instalação do trabalho na Tate Modern]. O curador não tinha o poder nem a capacidade de assumir uma responsabilidade tão grande como a de receber *Shibboleth*, pois era uma obra que permanentemente desfigurava o museu. O museu ficou com uma cicatriz. E era uma decisão muito difícil de ser tomada. Creio que a relação com o curador foi muito difícil, extremamente difícil, mas entendo porque foi assim, entendo que ele não podia. E se resolve a situação quando se vai mais acima. Na realidade, é o apoio de Nicolas Serrota que permite que a obra seja feita.

FA

De que forma crês que o trabalho, por um lado, parte do contexto em que foi realizado, e de que maneira ele também articula interesses, reflexões e procedimentos próprios da tua pesquisa?

DS:

Minha intenção ao chegar na Turbine Hall é levar o que eu sou, para que se encontre com o que o museu é. Evidentemente sou uma artista política, então esse interesse sempre esteve presente e está presente nessa obra. Ou seja, não é uma surpresa que eu toque nesses temas. Eu levo o que sou e sou o que trabalhei durante toda minha vida: minha relação com as vítimas e os depoimentos. Ofereço o que me interessa, as posturas políticas que sempre assumi. Sem isso, para mim, não existe arte. Tem que ser político. Se não é, me custa muito entender.



Figura 1. *Shibboleth*, Doris Salcedo, 2007. Tate Modern free use © Doris Salcedo.

FA:

É possível dizer que o trabalho articula um pensamento crítico em torno do contexto em que se produz e para o qual é realizado?

DS:

É um pouco óbvio que a obra articula um pensamento crítico. Absolutamente óbvio, porque a própria obra é a evidência de que há falhas – geológicas e institucionais –, falhas na sociedade. São como essas falhas geológicas que são uma metáfora para tudo. Penso que a obra é crítica. Me parece um pouco óbvio que a obra, sim, articula um pensamento crítico. Penso também que a resposta está na primeira resposta que te dei. É um pensamento criticando a postura dos museus ocidentais, da arte. Não somente o museu como instituição, mas também a prática da arte. E mais as visões que a sociedade tem sobre o imigrante. Penso que são esses dois olhares críticos que havia respondido na primeira pergunta. A própria abertura no piso, nas fundações da instituição, é absolutamente óbvia. Não saberia como defini-la de outra forma. A falha geológica está na sociedade, está na instituição museu, está na arte.

FA:

E há o fato de que esta é a primeira intervenção nesse espaço que não adiciona algo ao lugar, que não usa o espaço para apresentar algo monumental.

DS:

Porque a nossa presença é negativa. A presença do imigrante ou das pessoas do Terceiro Mundo é negativa, não entra de fato na sociedade. O que me interessava muito era mudar essa perspectiva. Quando as pessoas entram no espaço, geralmente olham para cima e há um visões narcisista: "Uau, nós, seres humanos, somos capazes de construir esses espaços!" Na realidade, não me parece que o espaço seja tão maravilhoso, que esse espaço industrial tenha qualquer coisa de extraordinário. É comum e corrente em sua época. Sim, tem belas proporções, mas não para a resposta das pessoas, maravilhadas ante o que os seres humanos são capazes de construir para cima, em termos de poder, como arquitetura de poder. Portanto, me interessava muito mudar a perspectiva e olhar para baixo. Onde está esse *underclass*? Onde estamos? Onde está a vida de verdade? Onde estão os que caíram? Os caídos estão aí. Os que estão abaixo estão aí, abaixo, literalmente. Me interessava muito a mudança de perspectiva. Acontece que a resposta sobre a relação com a instituição... Sou fiel, absolutamente fiel [à instituição]. Não quero ser desleal com a instituição. Por isso não te dou mais informações. Penso que essa informação, se a querem dar, corresponde à instituição que a dê, não a mim. A instituição

tem uma maneira de trabalhar que, para poder funcionar como instituição, deve ser ordenada. E o artista tem uma maneira de trabalhar que, para poder ter impacto, deve ser mais forte, um pouco mais caótica, desordenada. Esse encontro é um encontro doloroso. O encontro do artista com a instituição é um encontro doloroso, para o artista e para a instituição, marcadamente doloroso.

FA:

Para finalizar, gostaria de saber qual foi o tempo de concepção e realização da obra.

DS:

Não lembro bem, mais ou menos 15 ou 16 meses. Fui [a Londres] pelo começo do verão de 2006 e tinha a proposta já apresentada em outubro, muito rápido, para inaugurar em 2007. Foram uns 14 meses de trabalho em Bogotá e um mês de trabalho em Londres. Mas foi tudo feito aqui [em Bogotá], fisicamente a obra foi construída aqui. Tudo se constrói aqui e é levado para Londres. É uma construção realmente muito complexa. O interior é muito complexo, tem uns desafios de geometria descritiva muito complexos. Realmente estávamos tratando de imitar o movimento telúrico. Toda a construção foi feita na Colômbia. O que se fez lá [em Londres] foi cortar a superfície do piso, retirar uma seção, fazer uma escavação e trazer a peça que vinha de Bogotá, construída com vigas estruturais que não debilitam o edifício – e que, pelo contrário, o reforçam. É um trabalho de engenharia.

FA:

Há algo que gostaria de acrescentar, algum comentário ou informação?

DS:

Não. Me parece uma peça tão clara que qualquer coisa que eu acrescento verbalmente a empobrece. Penso que a peça não necessita de nenhuma mediação, não lhe convém.

Doris Salcedo

Nasceu em Bogotá, na Colômbia, em 1958. Estudou Artes na Universidade de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, formando-se em 1980, e realizou um Mestrado na Universidade de Nova York, concluído em 1984. Boa parte de suas esculturas e instalações, a exemplo de *Shibboleth*, têm como ponto de partida a experiência dos excluídos e marginalizados, vítimas de violência política e social. Alguns de seus trabalhos partem ainda de eventos históricos em particular. Muitos deles, também caso de *Shibboleth*, são fruto de uma empreitada coletiva em colaboração com arquitetos, engenheiros e assistentes.

Fernanda Albuquerque

Fernanda Albuquerque é curadora de arte e professora do Curso de Museologia da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da mesma instituição. É Doutora em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica pelo PPGAV-UFRGS, com estágio na University of the Arts (UAL), Londres. Foi Curadora Assistente da 8ª Bienal do Mercosul (2011) e Curadora de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo (2008-2010). Já desenvolveu projetos em instituições como Instituto Tomie Ohtake, Goethe Institut Porto Alegre, Santander Cultural, Bienal do Mercosul, Bienal de São Paulo, Galería Gabriela Mistral, Fundação Ecarta, Museu Murillo La Greca e Centro Universitário Maria Antonia. Desde 2014, realiza, em parceria com a artista e curadora Mônica Hoff, o *Laboratório de Curadoria, Arte e Educação*, com edições em Porto Alegre, Florianópolis, Rio de Janeiro, Vitória e São Paulo.

(*) Texto enviado em outubro de 2017.