

O TEMPO IMPRECISO QUE SE NOMEIA DE AGORA

... Ali estamos, lado a lado, na areia cor de sal, entre pessoas que também perderam filhos ou relógios, a juventude ou oportunidades, a coragem ou os dentes, os pais ou o dinheiro, a confiança ou o braço, ou o ardor, ou os bens de raiz, ou a identidade, ou o emprego, ou o juízo, ou o rumo, ou a força, ou a vida, ali estamos farejando um morto. ...

Osman Lins, *Perdidos e Achados*

Moacir dos Anjos

Se há um começo aqui, ele está na história de um nome. José Rufino não é o nome de registro do artista, mas como era chamado seu avô paterno (1895-1979), antigo senhor do engenho Vaca Brava, situado em Areia, município do brejo da Paraíba. A apropriação do nome de seu ascendente, já no final da década de 1980, coincide com o recebimento, como herança familiar, do acervo documental que àquele pertencera: cartas, notas, recibos, bilhetes, livros e papelada diversa. Esse ajuntamento de rastros materiais permitiu a reconstituição de parte do universo escriturário e sentimental no qual seu avô vivera e exercera, por tempo longo, o poder dos donos.¹ Universo que inclui o ambiente familiar e geográfico no qual o artista, na infância, passara extensas temporadas. Foi a partir desse encontro com seu passado próximo e também distante que a obra que desenvolvia sob o nome de origem (José Augusto de Almeida) sofreu inflexão brusca, passando a tomar aquele acervo como suporte quase único.

É desse período o início das *Cartas de Areia*, centenas de desenhos e pinturas feitos sobre envelopes e cartas enviadas a seu avô por várias décadas por pessoas as mais distintas. Valendo-se de meios variados (lápiz, nanquim, guache, têmpera, dentre outros), José Rufino criou, sobre esses registros de época, um outro inventário de lembranças e símbolos, estabelecendo laços entre gerações distintas e tecendo elos entre tempos distantes. Por vezes, imagens de paisagens áridas tiradas da memória enchem o papel antigo; noutras, são evocações da *casa grande* da fazenda ou de móveis da família. Há ainda figuras solitárias e despidas que exibem seus sexos, e também a

presença recorrente de árvores e cruzeiros. Parcialmente encobrendo endereçamentos, carimbos, selos ou mensagens formais, as imagens criadas desvelam a sobreposição de histórias que, embora apartadas pelo tempo, já dividiram um mesmo lugar.

Procedimento construtivo similar deu origem também a vários objetos. Em alguns deles, documentos variados que foram do avô do artista são parcialmente inseridos e colados em fendas de pequenos cepos, os quais são, em seguida, fixados à parede em linha. Uma inspeção cuidadosa permite perceber do que tratam esses papéis, ainda que permaneça interdita a revelação de seu conteúdo. Noutros objetos, cartas que pertenceram a seu ascendente são quase todas encobertas com tinta e, ligadas umas às outras como se formassem um único e longo documento, atreladas a antigas máquinas de datilografar postas sobre parede ou chão. Embora as autorias do texto antigo e das manchas recentes, que em parte o encobrem, sejam diversas, ambos parecem ser – pelo modo como se estruturam tais construções – da mesma ordem de importância.

Em cada um destes trabalhos há um conflito aparente de intenções, conflito esse que percorre parte extensa da obra de José Rufino e que adquire, ao longo do tempo, formas de diversas de apresentação: por um lado, o artista exhibe documentos de conhecimento até então restrito, fazendo com que informações privadas e antigas tornem-se parte de uma obra pública e recente; por outro lado, porém, encobre parte do conteúdo desses documentos com tinta ou os coloca em lugares onde o olhar não os decifra por inteiro, vedando o acesso ao seu conteúdo íntegro. É justamente por meio da emissão desses sinais contrários, entretanto, que a obra de José Rufino pode transcender a mera exibição de reminiscências privadas e tornar-se ignitor das lembranças de quem tenha com ela contato. Aproximando tempos diversos, José Rufino faz da memória individual passagem para a rememoração coletiva, e de uma operação criativa um método para acercar-se das pequenas histórias que tecem a vida.²

Esse avizinhamiento entre a memória afetiva do artista e a memória do *outro* ganhou também, a partir da segunda metade da década de 1990, a forma de instalações de médio e grande porte. Numa das mais eloqüentes – *Lacrymatio* [1996] –, dezenas de cartas originalmente enviadas ao seu avô são parcialmente encobertas com têmpera, presas às paredes em alturas diversas e, unidas por tubos de borracha, conduzidas a uma cadeira vazia, vórtice de significados distintos – mas paradoxalmente próximos – como medo e apego familiar. Em algumas das cartas, nada mais é possível ler sob a camada espessa de tinta, posto que o gesto atual se afirma pleno sobre os registros da vida do ascendente. Em outras, contudo, ainda se distinguem, entre as marcas deixadas por pinceladas diversas, trechos das mensagens escritas para o avô, sejam elas de agradecimento por alguma medida tomada, de proposição de negócios envolvendo a posse de terras ou a prosaica formulação de convite para uma celebração em família. Se é certo que a imagem de uma rede de tubos conectando unidades dispersas e as levando ao mesmo ponto pode ser tomada como metáfora de genealogia, raiz e aconchego, ela também pode ser indício do poder de mando daquele para quem tantas cartas de procedências distintas são endereçadas. Permitindo uma interpretação ou outra, a imagem que José Rufino cria possui apelo para afirmar-se como descrição universal das ambíguas relações que envolvem, em medidas diversas, afeto e domínio.

De modo condensado, referências visuais ao exercício do poder estão também presentes em instalação sem título e somente um pouco anterior à mencionada. Neste trabalho, um ambiente pequeno abriga uma cadeira, também vazia, em cujas bordas do assento e espaldar placas de cobre são afixadas; diante da cadeira, a fotografia de uma criança – o próprio artista – repousa sobre o chão, coberta por uma camada de resina opaca. Do teto, cai o fio que sustenta a única lâmpada que ilumina mal a sala, e que provoca e testemunha, de perto, o amolecimento da matéria plástica e o conseqüente apagamento progressivo de sua imagem. Além do nome que lhe foi dado, José Rufino parcialmente anula a própria identidade visual em favor da afirmação de um tempo e de um espaço fluido, situado entre o passado em que seu avô viveu e o presente que, para ele, não basta. E é justamente na atualização de

um tempo vivido por outros e na sua resignificação para os que vivem agora que se funda a originalidade de sua produção.

Desde o final da década de 1990, contudo, José Rufino prescinde dos rastros materiais de sua memória afetiva para transitar, por meio de outros trabalhos, entre tempos distintos. Interferindo em documentos que registram negócios passados de lugares diversos, ele tem evocado o cotidiano emaranhado em que viveram aqueles que os manusearam, e tem aproximado, num processo de universalização de suas lembranças de origem, o interior da Paraíba a parte qualquer do mundo. Enquanto, na instalação *Laceratio* [1999], o artista se apropria de documentos há muito esquecidos da administração portuária da cidade de Porto Alegre (apropriação feita com o consentimento de seus gestores) e neles imprime, com têmpera, as marcas de sua vontade, em *Murmuratio* [2001], são papéis sem uso e móveis antigos da Ferrovia Vale do Rio Doce (também cedidos pela empresa que detinha os seus direitos de propriedade, sediada na cidade de Vitória) que lhe vão servir de suporte para os desenhos que faz. Ao contrário dos trabalhos anteriores, os desenhos não descrevem mais imagens cavadas na sua memória nem são apenas manchas informes que encobrem partes dos rastros de um passado por ele conhecido; evocam, quase todos, uma figura humana em processo de dissolução, parecendo anunciar mais a ausência do que a presença de quem porventura esteja ali representado. Além disso, e diferentemente dos desenhos, objetos e instalações feitos com o acervo documental que pertencera a seu avô, não há nesses trabalhos um envolvimento afetivo natural de José Rufino com os documentos que utiliza como suporte, o que o faz buscar, de modo deliberado, uma aproximação com os registros materiais do passado daquelas instituições e com as lembranças das pessoas a elas ligadas por força de suas antigas ocupações. Não são apenas vários tempos, portanto, mas também espaços distantes, que se roçam nas construções do artista. Suas memórias de Areia deixam de ser somente inventário do repertório simbólico com que primeiro enxergou a vida para se transformar em meio próprio de acercar-se de quase tudo o que há em seu alargado entorno.³

Esse método singular de perceber e comentar o mundo atinge ainda maior complexidade na instalação *Plasmatio* [2002], originalmente apresentada na Bienal de São Paulo. Após passar por um ambiente estreito ou pequeno (um corredor, na montagem original, e uma saleta, na montagem feita no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães), o visitante adentra uma sala de dimensões largas, em cujo espaço central logo se vislumbram, duas torres feitas de pesadas escrivaninhas empilhadas que ladeiam e confinam uma pintura. Suas manchas verticais e simétricas escorrem desde o alto, a partir de uma caixa pequena de madeira, atravessam o assento de um banco cujos pés estão apoiados sobre as torres dos móveis escuros e terminam quase rentes ao piso, sugerindo a representação frontal e suspensa de uma mulher ou de um homem. À medida que esse objeto de natureza incerta torna-se próximo, o olho gradualmente percebe que o suporte da pintura é feito da junção de muitas folhas de papel escritas e já um pouco gastas pela ação do tempo. A figura pintada perde interesse momentâneo e o que o olho busca é o reconhecimento do que está ali exposto de modo frágil e parcialmente encoberto por camadas ralas de tinta escura. A inspeção paciente e próxima ao trabalho revela tratar-se de fragmentos de cartas e notas feitas por pessoas há muito apartadas dos lugares de afeto que as situavam no mundo; referências esparsas, mas precisas, sugerem tratar-se de escritos de presos e desaparecidos políticos do regime militar brasileiro, ou correspondências a eles dirigidas por parentes, companheiros e amigos. São papéis impregnados de sensações de ausência e de perda, de frustração e de raiva, revelando o desconcerto diante de uma situação que se desprende aos poucos de toda razão de origem para tornar-se apenas sentimento vago de estranhamento e exílio. A percepção da falta do outro nesses textos é absoluta, pois a perda sofrida é de duração incerta, provisória a todo o instante: pode se estender por uma vida inteira ou ser reparada em pouco tempo.

O incômodo insistente de não poder ler o que a pintura oculta força, entretanto, a um novo afastamento dessa superfície escrita e à reconsideração da imagem pintada. Por não possuir contornos claros, a figura parece por vezes ter origem nos móveis ou neles se diluir em partes, sugerindo sobras ou sombras de um corpo qualquer, rastros do que se perdeu e já não se recupera. Na parte de

trás das torres, uma outra imagem – ainda mais tenuamente pintada que a primeira – reproduz a estrutura compositiva e reforça os sentidos enunciados na face anterior do objeto. São figuras que evocam não cada um dos corpos dos quais se fala nos textos – todos com nome, forma e cheiro próprios para serem lembrados –, mas a existência de um corpo coletivo e anônimo que resiste, a despeito de sua aparência imprecisa e diáfana, ao esgarçamento gradual da memória comum sobre eventos e fatos. O olho busca ainda, sem sucesso, adivinhar a distância em que a tensão entre palavras e imagens se avizinha da ruptura, o que potencializaria a visualização do trabalho e a aproximação entre a dor íntima e o caso público.

Tendo como centro as torres de escrivaninhas, a sala sombria e ampla se expande e acolhe outras construções análogas. Numa delas, uma cadeira posta de cabeça para baixo repousa sobre uma caixa delgada e longa presa horizontalmente à parede, no alto; da parte central da caixa pendem, até muito próximas do chão, várias outras folhas escritas juntadas e parcialmente cobertas por pinturas antropomórficas. Uma vez mais, contudo, é incerto o lugar onde acabam as marcas escorridas de corpos e começam os vernizes e óleos que tornam a madeira escura, fazendo com que a representação da cabeça humana se confunda, nos limites imprecisos das manchas, com a continuação pintada da cadeira que encima a peça em cruz. De uma torre composta por gaveteiros idênticos e de uma escrivaninha – cortada e presa também ao alto com duas cadeiras em cima – descem mais textos (parcialmente bloqueados com tinta) que com os móveis se relacionam de modo mimético, fazendo de tais construções quase pinturas. Nessa arquitetura tensa, feita de escritos e móveis, há ainda referências – recolhidas dos relatos de presos políticos e processadas formalmente por José Rufino – aos ambientes e equipamentos de depoimento e tortura dos órgãos repressivos mantidos pelo regime de exceção que por duas décadas vigeu no Brasil. A descrição lembrada dos cômodos, mobiliário e celas de instituições que foram passagem para o desaparecimento de muitos se confunde, portanto, nessas construções, com a criação de um lugar simbólico que rememora esses corpos e lhes dá o tipo possível de permanência. Articulando esses objetos híbridos, uma teia larga, feita de fios e carimbos, corre sobre todas as paredes do

espaço que contém *Plasmatio*, adensando o ambiente criado e enredando quem lá ingresse na narrativa fragmentada, claustrofóbica e precisa que o artista formula.

Embora expanda e detalhe o território inventado desde outros trabalhos, é em *Plasmatio*, contudo, que José Rufino melhor aproxima tempos distintos de vida e confunde espaços de ação individual e âmbitos de convívio público. Valendo-se de procedimento construtivo singular, insere documentos que atestam perdas privadas nos fluxos de memória coletiva e os transforma em instrumentos contra o poder difuso e amplo de esquecimento que as sociedades instituem. O próprio processo de aquisição desses papéis estabelece, ademais, um circuito novo por onde fluem lembranças e se combate o esvaecimento de fatos: ancorado na negociação vagarosa e tensa, necessária ao convencimento dos que detinham os textos para que os cedessem ao artista – a despeito de ele mesmo ser filho de preso político –, esse processo ativou uma rede de contatos entre pessoas que há muito não se falavam ou que, embora sem se conhecerem antes, partilhavam recordações de experiências vividas similares. Os momentos em que esses registros de perdas foram feitos são, desse modo, alongados até o presente, e seus conteúdos passam a habitar os limites incertos que simultaneamente aproximam e apartam lembranças pessoais e a história do país.⁴

Essa impregnação viscosa da esfera pública pela memória do indivíduo é também tecida durante o próprio processo de construção das imagens que José Rufino cria sobre as folhas escritas, ainda que, para isso, bloqueie com tinta a possibilidade da enunciação completa daquelas lembranças pela palavra. Tomando as superfícies formadas pela junção dos textos, o artista pinta, sobre uma de suas metades apenas, formas que lembram vestígios ou marcas de corpos ausentes. Com os papéis manchados ainda úmidos, dobra-os e espalha, com pressão contida, o pigmento ali depositado sobre as partes secas do suporte que usa. É das simetrias assim impressas e entranhadas nas fibras de documentos que guardam registros íntimos que surgem as figuras descarnadas e sem rosto que se afirmam vezes seguidas em seu trabalho. Embora as folhas escritas e as imagens que em parte as encobrem se atritem

no plano simbólico do que há a ser representado, é sua proximidade física (sobreposição, de fato) que as torna índices de um sentimento de perda que transcende qualquer individuação de sentidos.

Por serem imprecisas na descrição de espaços, as manchas simétricas pintadas estimulam o olho a desvendar o que elas efetivamente segredam, inserindo o trabalho de José Rufino numa genealogia conceitual da qual faz parte a obra do psiquiatra suíço Hermann Rorschach (1884-1922): tal como nas pranchas psicanalíticas usadas para o estímulo de projeções de personalidade, as formas pintadas de *Plasmatio* ativam, em quem as vê, memórias, dúvidas e interpretações particulares sobre acontecimentos passados. Consolidam, ademais, uma operação cognitiva fundada na construção/leitura de imagens simétricas, iniciada em desenhos e pinturas feitos pelo artista sobre documentos que pertenceram a seu avô paterno (*Cartas de Areia*) e, posteriormente, sobre os documentos que integraram as instalações *Laceratio* e *Murmuratio*, sugerindo uma estratégia longa e clara de edificação de um método. Exibindo corpos em desaparecimento ou já não tão bem lembrados, as manchas criadas por José Rufino sobre as folhas escritas ecoam ainda, na aparência e na intenção expressa, as gravuras de caráter espírita feitas pelo médico alemão Justinus Kerner (1786-1862), as quais buscavam o registro de formas humanas que, à época de sua feitura, não existiam mais.⁵ Há, por último, nessa relação de cumplicidades na construção de marcas, o antecedente distante do sudário de Cristo, rastro ralo, mas firme, de um corpo único que o artista busca emular na rememoração conjunta que faz de corpos ausentes, sejam eles de funcionários públicos anônimos ou de presos e desaparecidos políticos.

É dicótoma, portanto, a maneira como, em *Plasmatio*, o artista realiza a operação – recorrente em sua trajetória – de deslocar tempos e sentidos. Se recupera lembranças há muito afastadas do embate com o mundo, as encobre, em parte, ao menos, com as marcas de pigmento escuro; se desvela significados não partilhados por muitos, no mesmo instante os esconde ou muda. Inscrito nessa indecisão aparente, há o desejo de construir situações que reclamem, de modo inequívoco, o que é recalcado, esquecido ou pouco

levado em conta pela historiografia culta: a existência de um sentimento de saudade que ultrapassa a esfera do indivíduo e que resume um estado de reconhecimento coletivo de perdas. Expondo testemunhos por anos condenados à invisibilidade social (por recato ou medo de quem os formulou um dia), José Rufino não se detém apenas na articulação original de textos antes indisponíveis à consulta pública; faz da própria atuação sobre a materialidade frágil desses escritos elemento indispensável para ativar, no âmbito do enunciado artístico, o sentimento comunal de ausência que embutem. E é o que de coincidente há em todos esses vestígios pessoais de perdas que justifica e permite a intervenção sobre eles, fazendo da saudade um sentimento que une muitos e que pode, ao menos certas vezes, definir uma comunidade inteira.⁶ Instaurando o desconforto do luto inconcluso e organizando o espaço expositivo de modo partido e tenso, *Plasmatio* se configura não como monumento ou memorial – agentes de esquecimento –, mas como ruínas incômodas por onde circulam trauma e silêncio e reverbera o fato público.

Sentimento semelhante de travessia incerta no tempo se impõe no trabalho *Memento mori* [2002], o qual, embora operando na esfera da memória privada, cuida, igualmente, de fazer o registro do que é comumente destinado ao descarte. Chamam logo a atenção, no espaço em que se instala o trabalho, as muitas molduras – escuras e antigas – penduradas nas paredes por cordões e pregos. Impondo a sua individualidade em meio ao conjunto denso que formam, cada moldura é evocação provável dos retratos de parentes mortos que ornavam as salas antigas das casas, sempre arrumadas e vedadas à vida comum das pessoas que lá residiam; salas, por exemplo, como as da *casa grande* do engenho do avô paterno do artista. Colocadas em alturas diversas, as molduras trazem, no lugar das fotografias que um dia portaram, imagens simétricas e diáfanas, monotípias feitas sobre papéis já amarelados e velhos, semelhantes às que já fizera em outros trabalhos.⁷ Sem exibir a nitidez usual dos retratos, essas figuras que José Rufino cria lembram formas humanas em processo de decomposição avançado, rastros de corpos que aos poucos se esvaem. A partir do centro dos papéis pintados, as imagens parecem esgarçar-se, abrindo, nas figuras representadas, passagens, túneis ou portas para um

lugar ignorado. Em vez de sala comum de retratos, o espaço expositivo assinala e grava a desapareição, do campo da memória, daquilo que já não possui o consolo visível da matéria.

Posta numa das extremidades da sala, uma cama estreita – antiga e escura como as molduras que a cercam – tem seu lastro coberto por uma outra monotipia, a qual se confunde, nas formas imprecisas de que é feita, com os vernizes que recobrem o móvel. Ao contrário, porém, das imagens penduradas nas paredes em volta, a figura que repousa na cama – lugar de nascimento e também de morte – mantém a escala humana e traços ainda claramente antropomórficos. A cama está presa à parede, ademais, por um pendurador semelhante àqueles que fixam as molduras dos retratos, como se antecipando o seu destino certo. Já recolhidas à calma de um tempo que aparentemente não flui mais, as imagens presas nas molduras parecem prestar testemunho do que se processa na cama, instante último de trânsito para o que não se sabe. O trabalho de José Rufino congela, portanto, o que é passagem; faz o registro simbólico do momento tênue que separa vida e morte. Ancorado numa construção solene e estável, o artista afirma, paradoxalmente, a natureza transiente da existência carnal.

Já em trabalho de direção de arte que fez para o filme de curta-metragem *Transubstancial* [2003, dirigido por Torquato Joel], José Rufino imprime imagens antropomórficas em desmanche diretamente sobre o corpo despido de um homem, filmado como se flutuasse num espaço vazio sem localização precisa nem data de ocorrência certa. Aqui, a sobreposição da pele humana e da representação de seu suposto decaimento final leva ao extremo, no plano simbólico, a dissolução das diferenças entre tempos distintos em que se ampara a sua obra. E é justo dessa transitividade temporal que fala, por fim, *Sudoratio* [1997/2003], segunda versão de instalação feita anos antes. Nesse trabalho, duas dezenas de caixas antigas e de tamanhos variados são alinhadas a partir de uma mesma parede, formando estranha procissão de utensílios construídos para o transporte de coisas diversas. De cada uma delas parece escapar, por pequenas frestas, uma substância branca que, posta ao exclusivo escrutínio dos olhos, não deixa que se apreenda seu peso ou

densidade. Quase como um resumo da obra de José Rufino, esses volumes, de formas arredondadas que lembram imensas gotas, são índices de tudo aquilo que, gerado ou guardado há muito, ainda alcança, com vida, o tempo impreciso que se nomeia de agora.

ANJOS, Moacir dos. *O tempo impreciso que se nomeia de agora*. Catálogo de exposição individual, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. 2004.

¹ De fato, o nome de batismo do avô do artista era José de Almeida. Adolescente, contudo, foi-lhe dada a alcunha de José *de* Rufino (referência a Rufino Augusto de Almeida, seu pai), modo de distingui-lo do primo José Américo de Almeida. É somente já adulto que o nome José Rufino é adotado oficialmente pelo futuro proprietário do engenho Vaca Brava. Dessa forma, o artista José Rufino fez a apropriação não do nome de registro de seu avô, mas do nome que este adotara para si quando jovem e definira como aquele que, daí em diante, carregaria como próprio. Almeida, Antonio Augusto (org.) e Almeida, Alice. *José Rufino. Areia Paraíba*. Mamanguape, Editora Davina, 1995.

² A capacidade de universalizar e atualizar os sentidos de objetos fortemente imbuídos de uma história privada e passada está também presente nas obras de vários outros artistas contemporâneos de José Rufino, os quais, de modos os mais distintos, igualmente buscam reter e exibir as marcas impressas pelo tempo. Um exemplo inequívoco é a obra da artista inglesa Rachel Whiteread (1963) que, por meio da moldagem de objetos e estruturas diversas – um interruptor de luz, os contornos internos de toda uma casa, uma banheira, um armário ou uma escada –, constrói esculturas (em gesso, resina ou borracha) que registram os detalhes que neles existem e revelam, assim, os rastros (memória) das histórias que contêm. Gallagher, Ann. “Introdução”, in *Rachel Whiteread* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro, Artviva, 2003.

³ No catálogo publicado por ocasião da montagem de *Laceratio* (II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 1999), há um texto ficcional de José Rufino que busca descrever o ambiente modorrento e claustrofóbico onde os funcionários que manusearam originalmente os papéis usados na instalação supostamente trabalhavam. Esse interesse pela informação que está à margem dos relatos oficiais da história (esteja ela em bilhetes e cartas enviadas a seu avô ou em documentos banais de escritório) tem paralelo claro na obra do artista francês Christian Boltanski (1945), que também processa e preserva, em seus trabalhos, a “pequena memória” de pessoas comuns, estejam elas mortas (vítimas do Holocausto ou cidadãos suíços que faleceram num determinado período) ou vivas (trabalhadores desempregados do norte da Inglaterra ou uma residente do interior da França). Retendo e processando imagens fotográficas dessas pessoas ou objetos com os quais conviveram (papéis, vestimentas, móveis), ambos os artistas impedem que desapareçam os vestígios que lhes conferiam individualidade. “Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski”, in Semin, Didier; Garb, Tamar; e Kuspit, Donald, *Christian Boltanski*. Londres, Phaidon Press, 1997.

⁴ O estabelecimento de uma relação de cumplicidade entre o artista e pessoas detentoras de memórias e registros materiais do período a que *Plasmatio* se refere aproxima essa instalação da obra da artista colombiana Doris Salcedo (1958), a qual esteia seu processo criativo na instauração de laços solidários entre ela e parentes de vítimas dos conflitos armados que há tempo afligem a Colômbia e, também, na utilização, em seus trabalhos, de objetos banais que lhes pertenciam. Tal como José Rufino faz, Doris Salcedo cuida de construir situações poéticas (esculturas e instalações) onde sutilmente se inscrevem e se revelam um tempo e um lugar ausentes da memória pública, e dos quais sua obra dá testemunho. Huyssen, Andreas. “Unland: the orphan’s tunic”, in Princenthal, Nancy; Basualdo, Carlos; e Huyssen, Andreas, *Doris Salcedo*. Londres, Phaidon Press, 2000.

⁵ Kerner, Justinus, *Kleksographien Von Justinus Kerner*. Stuttgart/Leipzig/Berlin/Wien, Deutiche Verlags-Huftalt, 1857.

⁶ Lourenço, Eduardo, *A Mitologia da Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

⁷ Além das instalações *Laceratio*, *Murmuratio* e *Plasmatio*, e de desenhos da série *Cartas de Areia*, essas imagens antropomórficas estão presentes em várias outras séries de desenhos, algumas feitas sobre papel branco e outras realizadas sobre documentos já portadores de traços evidentes da passagem do tempo, tais como notas fiscais ou fichas antigas do sistema previdenciário. Elas também remetem, por fim, ao trabalho do artista austríaco Arnulf Rainer (1929), cujos desenhos e pinturas igualmente fazem a afirmação rala do corpo humano sobre um suporte que pode ser um outro trabalho de sua autoria ou mesmo de algum outro artista (algumas vezes, reproduções são usadas; noutras, os originais).

ANJOS. Moacir dos. *O tempo impreciso que se nomeia de agora*. Catálogo de exposição individual, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. 2004.