



História e Trauma: sobre três pinturas de Frank Stella

History and Trauma: on three paintings by Frank Stella

Barbara Manguiera do Nascimento

ORCID: 0000-0002-5336-2481

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil

Resumo

Algumas Black Paintings de Frank Stella, a despeito do pertencimento aos primórdios do minimalismo – que buscava recusar uma narratividade externa à superfície da pintura, levavam títulos com referências ao nazismo (*Arbeit Macht Frei*, *Reichstag* e *Die Fahne Hock*). Este artigo visa refletir sobre as possibilidades de manuseio, em um dado contexto espacial e temporal, de referências que pertencem ao escopo da história e memória de eventos traumáticos, a partir da compreensão de que essas condições se transformam de acordo com o contexto social e político, permitindo diferentes formas de mobilização de um trauma social.

Palavras-chave

Frank Stella. Black Paintings. Nazismo. Minimalismo. Trauma.

Abstract

*Some Black Paintings by Frank Stella, despite belonging to the beginnings of minimalism – which sought to refuse an external narrative on the surface of the painting, carried titles with references to Nazism (*Arbeit Macht Frei*, *Reichstag* and *Die Fahne Hock*). This article aims to reflect on the possibilities of handling, in a given spatial and temporal context, references that belong to the scope of history and memory of traumatic events, from the understanding that these conditions are transformed according to the social and political context, allowing different ways of mobilizing social trauma.*

Keywords

Frank Stella. Black Paintings. Nazism. Minimalism. Trauma.

1-Este texto tem como base parte de minha dissertação de mestrado, "Imagens da História: montagem e tempo histórico em Anri Sala, Harun Farocki e Frank Stella", defendida no PPGAV/UFRJ em 2018, sob orientação de Messias Tadeu Capistrano dos Santos, com alterações e acréscimos realizados para esta publicação.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

Tudo o que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a ideia em seu todo sem confusão... O que você vê é o que você vê. (...) Quero que minha pintura seja de tal ordem que você não possa evitar o fato de que ela foi feita para ser inteiramente visual (STELLA in COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 131).

A viagem levou uns vinte minutos. O caminhão parou; via-se um grande portão e, em cima do portão, uma frase bem iluminada (cuja lembrança ainda hoje me atormenta nos sonhos): ARBEIT MACHT FREI – o trabalho liberta (LEVI, 1998, p. 25).

A declaração acima de Frank Stella, cedida em entrevista a Bruce Glaser em 1964, expressa um desejo que marcou os primórdios de uma das formas de expressão visual mais marcantes do século XX: o Minimalismo. Na mesma entrevista, Stella demonstra sua inquietação em relação a algo que ele caracteriza como a insistência das pessoas em “conservar os antigos valores em pintura”, valores estes que levariam o espectador a enxergar algo “além de tinta na tela” (STELLA in COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 130). Em resposta a essa recorrência em cair em alguma narrativa externa ao quadro, Stella afirmava fazer uma pintura na qual só é possível ver o que realmente está disposto à vista. Uma imagem, portanto, apartada da história e ancorada em um eterno presente.

Entretanto, poucos anos antes, em uma série de pinturas que marcariam as bases dessa decisão estética de Stella, observamos um efeito radicalmente oposto a esse desejo. Por alguma razão que aqui não nos cabe supor, já que são poucas as declarações de Stella sobre o assunto, ele nomeou algumas de suas pinturas com títulos que dificilmente encerram o trabalho apenas no plano da superfície pictórica. Um desses trabalhos, pintado como uma superfície pintada de preto e marcada por uma geometria de traçados brancos dividindo a imagem em quadrantes simétricos, foi realizada apenas treze anos após a tomada de conhecimento sobre os campos de concentração nazistas. Stella a nomeou como *Arbeit Macht Frei* - o trabalho liberta – famosa inscrição na entrada dos campos de extermínio e trabalho forçado de Auschwitz I, Auschwitz III Monowitz, Dachau, Gross-Rosen, Theresienstadt, Flossenbürg e no Forte Breendonk. A expressão, ainda que não tenha sido inventada pelo regime nazista, tornou-se conhecida pelo uso emblemático nos campos mencionados, tal como descreve Primo Levi na citação acima, escrita em 1945 e publicada em 1947.

Este não é nosso único exemplo. Outras duas de suas *Black Paintings* possuem títulos que referenciam momentos, expressões e monumentos da história política autoritária do século XX: *Reichstag* (1959) – nome da instituição do parlamento alemão cujo prédio foi incendiado em 1933, episódio que serviu de justificativa para a ascensão do regime nazista (sob alegação de que o incêndio fora provocado supostamente por um

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

líder comunista) e *Die Fahne Hock* (1959) – hino da milícia paramilitar Sturmabteilung (SA) e posteriormente do próprio Partido Nacional Socialista. Além disso, um dos estudos para a série se chama *Valle de los Caídos* – nome do memorial construído em memória dos mortos na Guerra Civil Espanhola, no qual se localiza corpos de nacionalistas e onde também foi posteriormente enterrado o ditador Francisco Franco em 1975. Esses títulos compõem a totalidade da série com outros menos sugestivos, como por exemplo *Zambezi*, *The Marriage of Reason and Squalor II* e *Jill*, todas de 1959. Portanto, os títulos que aqui destacamos provocam um estranhamento, ao menos para um presente no qual o excesso de referências sobre o Holocausto é marca de grande parte das produções acerca da história traumática do século XX. Além disso, é curioso observar que a imagem da pintura *Arbeit Match Frei* é a mesma de *Die Fahne Hock*, apenas posicionada no modo paisagem. Em uma aula no Pratt Institute, Stella apresenta a imagem no formato de quadrado, declarando a ideia como a “solução final” para o problema (BODIN; BRUDERLIN; STEMMRICH, 2012, p. 38), como se apenas uma questão formal fosse importante, ainda que curiosamente a expressão “solução final” remeta ao famoso eufemismo utilizado pelos nazistas em referência à aniquilação do povo judeu.

Longe de traçar qualquer ligação entre o artista e a ideologia política do nazi-fascismo, afirmação que além de carente de consistência argumentativa avança sobre o terreno incerto das suposições sobre intencionalidade, o objetivo deste artigo é buscar refletir sobre as possibilidades de manuseio de referências que pertencem ao escopo da história e memória de eventos traumáticos em um dado contexto espacial e temporal. Sabemos que os usos e abusos da memória se dão em contextos específicos perpassados por demandas do presente. A mobilização desses títulos por Stella, em um contexto em que a descoberta dos campos de concentração ainda era história recente, nos faz questionar sobre como as referências podem transitar de diferentes formas em diferentes contextos. A história da historiografia, dos relatos testemunhais e das obras ficcionais sobre o nazismo sofreram desde o evento em si constantes modificações, das quais não se pode realizar uma leitura aprofundada sem uma análise crítica do contexto de produção e dos atores envolvidos em questão.

Minimalismo: recusa ou dependência da história?

As pinturas anteriormente mencionadas fizeram parte da exposição “16 Americans” realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1959, e foram vistas como marco do afastamento proposto por Stella da pintura gestual da geração anterior. Aparentemente, ao escapar dos estereótipos ilusionistas ou do gesto expressivo subjetivo da produção do expressionismo abstrato, a formalidade metódica executada por Stella seria uma maneira de revelar nada mais que apenas a superfície da própria tela (MEYER, 2000, p. 20). No entanto, quando colocamos as pinturas ao lado de seus títulos é inevitável que surja a pergunta: seria o título também parte da imagem? Por que nomear as pinturas de uma maneira que torna quase impossível evitar vincular os títulos aos eventos aos quais eles estão relacionados? Alguns trabalhos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

contemporâneos aos de Stella, produzidos entre 1957 e 1962 e que igualmente apresentavam uma estética econômica e centrada na monocromia, como os de Robert Ryman, Jo Baer, Donald Judd levavam *Untitled* em seus títulos. Outros como os de Agnes Martin, Carl Andre e Sol Lewitt tinham títulos mais formais como *Harbor number 1* (1957), *Pyramid (square plan)* (1959) e *Wall Structure (Blue)* (1962), nomes que reforçam a pretensa formalidade objetiva dos trabalhos. Stella, no entanto, escolheu para essas pinturas títulos com referências a eventos excessivamente traumáticos e que dificilmente poderiam passar despercebidos.

Essa opção de Stella abre um jogo inevitável de leituras polissêmicas. Ao colocar em relação elementos diversos com propostas narrativas distintas, Stella não fez outra coisa senão operar uma montagem – com as palavras e as imagens, mas também com distintos tempos históricos. Jacques Rancière escreve em *O destino das imagens* (2012), que é justamente na distância criada entre a visualidade de uma pintura e a palavra que a nomeia que reside a alteridade interna à própria imagem. O autor argumenta que as operações complexas da arte colocam visibilidade, potência de significação e as expectativas que vêm preenchê-las em uma relação não necessariamente estável. Nessas três pinturas de Stella, a palavra e a imagem, colocadas em relação, fazem operar regimes de significação e jogam simultaneamente com o que vemos e com o que sabemos, tornando muito difícil “aprender a ideia em seu todo sem confusão”, como Stella expressa na citação que abre esse artigo. O conflito está posto e o que vemos nos leva a outros espaços, outros tempos e outras histórias.

Aqui podemos observar as reminiscências do paradoxo daquilo que Rancière chama de regime estético das artes, cuja genealogia remonta ao século XIX. Esse regime tem por característica a coexistência da ideia de imagem como presença sensível bruta e imagem como discurso que cifra uma história. É por isso que Rancière defende que a oposição entre arte figurativa e arte abstrata não é necessariamente a crise de um regime de representação da arte:

A ruptura com esse sistema não quer dizer que se pintem quadros brancos ou pretos no lugar dos guerreiros antigos. Também não significa, como quer a vulgata modernista, que se desfaça toda correspondência entre a arte das palavras e a arte das formas visíveis (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Em outras palavras, o que coloca a representação em questão são as maneiras distintas de relacionar o visível, o invisível e o dizível. De certo modo, o minimalismo não coloca esses termos em uma relação estável, tal qual um sistema representativo busca fazer, mas isso não significa que não estabeleça relações entre o que está presente visualmente e o que está ausente.

O projeto de uma arte sem imagens, como escreve Jacques Rancière, é resultado de um processo no qual se acreditava ser possível suprimir do objeto de arte a mediação da imagem, em outras palavras, negar não apenas a semelhança, mas as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

próprias operações de deciframentos, visando realizar a imediata identidade de ato e forma (RANCIÈRE, 2012, p. 28-30). Entretanto, para o autor, uma imagem é justamente a relação entre uma visibilidade e uma significação, e desconsiderar isso significaria justamente negar a própria imagem. Rancière partilha a ideia de imagem como jogo de operações, é nas maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar que se forma o atestado da presença e o testemunho da história (RANCIÈRE, 2012, p. 36).

Rancière escreve no capítulo “A pintura no texto”, do livro anteriormente mencionado, sobre as alterações entre as funções das palavras e das imagens no novo regime estético das artes, desmontando a ideia de que a ruptura da pintura moderna com o sistema representativo das artes tenha se dado por uma simples negação da presença de elementos figurativos no plano pictórico. O autor demonstra como a ideia de que a pintura deveria atingir sua expressão única e particular, pigmentos puros sobre uma superfície plana bidimensional, guardava em si vários equívocos (RANCIÈRE, 2012, p. 80). Primeiro por desconsiderar que o reino da *mimesis* não era a lógica da semelhança pura e simples, como mera relação de uma cópia com seu modelo, e sim de um certo tipo de semelhança. Esse modo pressupunha também “maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 84). Essas relações entre o fazer, o ver e o dizer não se dissolvem necessariamente com a abolição das figuras de uma imagem, tampouco toda imagem figurativa é regida pelo mesmo sistema. O que se desfaz de fato com o advento da pintura moderna é um determinado regime que amarrava as figuras às hierarquias da representação: “a destruição do regime representativo não define uma essência enfim encontrada da arte tal como ela é em si mesma. Define um regime estético das artes que é outra articulação entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 86).

O que acontece nesse processo de diluição da submissão à autoridade representativa é o fim de uma maneira determinada de vincular a arte das palavras à arte das formas. “Mas tal ruptura”, escreve Rancière, “não é uma separação entre pintura e palavras, é outra maneira de atá-las” (RANCIÈRE, 2012, p. 86). Partindo desta afirmação é possível compreender que o modo pelo qual as pinturas de Stella se relacionam com seus títulos não pertence à maneira de vincular as imagens às palavras por meio de uma submissão a uma lógica representativa, mas pela forma como a palavra pode se unir a imagem de modo a simultaneamente desatar a ordem representativa e, mesmo assim, nos oferecer um pensamento sobre a história.

Podemos tentar traçar uma genealogia da pintura monocromática percebendo como de certa forma ela se estabeleceu como negação da possibilidade ou do desejo de representação. O ápice de seu desenvolvimento buscava uma pintura que não transbordasse em direção à narrativas externas ao que puramente se coloca diante de nossos olhos. Entretanto, essa pretensão era paradoxalmente inseparável de sua própria necessidade enquanto discursividade de ancorar-se exatamente em uma narrativa, em uma filosofia da história, uma teleologia da própria história da pintura. O Minimalismo, por exemplo, só pode negar a narrativa da imagem afirmando a própria dependência de uma grande estrutura narrativa da história da arte, colocando-se como destino e ao

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mesmo tempo superação dessa mesma história. Anna C. Chave em um artigo publicado na revista *Arts* em janeiro de 1990 escreveu sobre a relação entre o contexto discursivo do Minimalismo e o contexto sociopolítico do movimento. A autora chamou a atenção para as contradições da retórica de pureza tipicamente utilizada pelo Minimalismo, que supostamente buscava uma “experiência honesta, direta e não adulterada” (CHAVE, 1990, p. 44, tradução nossa)¹. Experiência que, no caso de Stella, parece perturbar-se ao peso que as referências históricas indicadas pelos títulos carregam.

A autora enfatiza que o que faz um trabalho Minimalista ser considerado arte é justamente sua inserção em uma narrativa. Paradoxalmente, a negação das narrativas externas ao próprio plano da pintura só é possível ancorada em uma estrutura narrativa maior: a própria discursividade que legitima o movimento. O Minimalismo não pode desvincular-se de uma certa noção de História (história total, teleológica e pura) que também implica em uma percepção específica de tempo histórico. Arthur Danto no capítulo “O museu histórico da arte monocromática”, de seu livro *Após o fim da arte*, escreve sobre a profunda relação entre o monocromatismo e a necessidade das narrativas históricas. É interessante notar como em um capítulo anterior Danto menciona Reinhart Koselleck, historiador alemão que definiu as categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativa para refletir sobre a complexidade do tempo histórico (KOSELLECK, 2006), pois a história das pinturas monocromáticas são um bom exercício para observar como o passado entendia seu próprio passado visando uma certa ideia de futuro, o que consequentemente organizava a maneira de enxergar e agir no próprio presente (DANTO, 2006, p. 111).

Desde a primeira aparição de uma pintura monocromática com impactos significativos na história da arte, o *Black Square* de Kazimir Malevich em 1915, esse gesto foi entendido como marco temporal: seja de fim, de início ou até mesmo de futuro. Essa ideia de ponto final de uma história aparece na defesa que tanto Dan Falvin quanto Donald Judd fizeram da pintura de Stella alegando que elas eram os últimos trabalhos em pintura que poderiam ser feitos (MEYER, 2000, p. 22). Tal percepção só poderia fazer sentido em relação a uma construção narrativa, a um certo modo de conceituar o tempo histórico como linearidade e sucessão de acontecimentos nos quais determinados sujeitos históricos teriam o papel de agir no presente para desencadear os eventos que concretizariam o futuro (o que nos remete imediatamente às grandes teleologias políticas que à altura já haviam conquistado espaço no século XX). Esse modo de ver a história depende, portanto, da tessitura de uma narrativa. No caso de Malevich, seja pela leitura da crítica que via no quadrado negro a morte da pintura ou no otimismo do próprio artista em defendê-la como início de um novo tempo, a questão é que ambas leituras rejeitam a pretensão de vazio estético e mostram a monocromia como uma expressão densa de sentido (MEYER, 2000, p. 22).

Se Malevich propõe com o Suprematismo uma equação absoluta entre sujeito e objeto, um grau zero da experiência, sem passado e nem futuro (ARGAN, 1992, p. 324-325), no entanto, não é apenas nas narrativas modernistas que a monocromia é

1-“The demand has been for an honest, direct, unadulterated experience in art”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

utilizada como expressão das tensões e paradoxos temporais. Forçando um movimento de dobra no tecido da história, poderíamos colocar lado a lado o quadrado negro de Malevich e uma imagem setecentista que tentava dar conta da representação do princípio do universo. Essa imagem aparece no livro *Utriusque Cosmi* de 1617, escrito pelo polímata inglês Robert Fludd. Nas bordas do quadrado lemos *Et sic in infinitum* (e assim ao infinito). Fludd utiliza uma imagem que quer representar ao mesmo tempo em que nega a possibilidade de representação, pois é apenas negando a possibilidade de representar que é possível falar do princípio anterior a todas as coisas. Para isso ele utiliza uma cor que é entendida como não-cor, e uma forma que, apesar de aparentar ser um quadrado, está marcada pela indefinição (é o que o indica a legenda nas bordas da imagem) (THACKER, 2013).

A falha na possibilidade de representação ou as contestações à pertinência do próprio conceito de representação são, em vários casos, acompanhadas do uso da cor preta, seja como apresentação ou como metáfora. Desta forma, é uma cor que foi muito utilizada para expressar o que é por outros caminhos inenarrável, indizível. Nas culturas antigas, o preto é muitas vezes aquilo que expressa a existência primordial, o início dos tempos, fecundo, fértil e ao mesmo tempo aterrorizador. O preto é também encontrado como o pigmento mais antigo nas pinturas em cavernas do período Paleolítico superior, feito da calcinação de vegetais e minerais. Passando pelas diversas atribuições durante a Idade Média – de cor da fertilidade, símbolo do demônio à sobriedade dos hábitos dos monges –, até o uso sóbrio pelo protestantismo e símbolo de distinção na modernidade do século XIX, é fato que a cor preta tem um histórico nas diversas teorias das cores do mundo ocidental muito controversa (PASTOUREAU, 2011).

Pensada por vezes como não cor, devemos aos artistas, precisamente aos pintores, o resgate do preto como cor. No início do século XIX, Francisco de Goya, já no fim de sua vida exilado na *Quinta del Sordo*, produz nas paredes da própria casa as célebres *Pinturas Negras*. Mais adiante, no mesmo século, Manet e Renoir foram artistas que notadamente contrariaram a visão predominante de que o artista deveria evitar os pigmentos pretos puros com base no argumento de que nada na natureza é absolutamente preto (como afirmava, por exemplo, Paul Gauguin). Já no século XX é no terreno da abstração que o preto é novamente valorizado, sobretudo através das pesquisas conduzidas sobre o estudo da cor preta pelos pintores construtivistas e pelos teóricos do De Stijl. Na década de 1950, anos antes de Stella, Pierre Soulages dedica seu trabalho à integridade da cor preta. Também contemporâneo é Ad Reinhardt, que produziu inúmeros monocromos em preto (PASTOUREAU, 2011).

Não é nosso objetivo traçar uma genealogia direta e acrítica entre as primeiras pinturas monocromáticas e as pinturas negras de Stella. James Meyer em seu livro sobre o Minimalismo busca traçar essa genealogia das pinturas negras sem ancorá-la em um passado que no presente de Stella não poderia ser bem conhecido (o construtivismo e suprematismo russos, devido às disputas ideológicas da Guerra Fria, ainda não eram tão bem conhecidos nos Estados Unidos), tampouco em um futuro que ainda construiria uma visão melhor delimitada da proposta minimalista. Desta forma, Meyer

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

pode identificar como as pinturas negras, pelo caráter de obras de transição, não estavam tão distantes do expressionismo abstrato como pode-se supor. Apesar da leitura feita por Carl Andre, em um texto imediato à exposição dos trabalhos no MoMA, *Preface to Stripe Painting*, de que o trabalho de Stella não estava preso a uma lógica do simbólico, Meyer aponta como tais pinturas ainda continham resíduos de subjetividade e o faz justamente mencionando os títulos das mesmas (MEYER, 2000, p. 21).

Mesmo respeitando as diferenças e distâncias históricas e espaciais, podemos identificar um ponto comum nas propostas de pintura monocromática do século XX: no âmbito de sua discursividade sempre há um esforço em demarcar um vínculo de necessidade entre os movimentos do passado e os do futuro. O objeto só existe se inserido nessa trama, principalmente se posto como vetor das transformações estéticas e até mesmo como realização do destino final da pintura. No entanto, quando a monocromia atinge sua valorização máxima na produção de arte, no século XX principalmente com o Minimalismo, a ideia de que o quadrado negro está ali para ocultar, representar ou fazer o papel de outra coisa ausente, pelo menos no discurso, parece desaparecer. Frank Stella deixou claro em suas entrevistas querer apresentar um tipo de pintura que escapasse ao enredamento das narrativas exteriores à imagens ou à ideia de que a imagem possui algum referente que não está de fato ali presente. A cor preta e as listras brancas parecem servir a esse propósito econômico, sem muita distração e possibilidade de devaneio.

A referência perturbadora a eventos que marcam na narrativa histórica o bloqueio absoluto, metaforicamente, o escuro da linguagem (a experiência do trauma), no entanto está presente. A referência a esse tipo de evento aliado aos usos da cor preta como limite e impossibilidade de representação poderia até se justificar. Mas o que nos interessa é observar como Stella não quis falar dessas experiências utilizando o preto como metáfora, porque Stella simplesmente negou o vínculo entre suas pinturas e qualquer história exterior a elas. Essa negação também passa a fazer parte da imagem que temos diante de nós. A imagem não é apenas a superfície pintada de preto com listras brancas, é isso em conjunto com seus títulos (que trazem as histórias a que eles se referem) e com a negação da história presente no discurso de Stella.

Não há nada para ver (e você o está vendo)²

Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha* inicia sua argumentação chamando nossa atenção para o fato de que, por mais neutra de aparência que uma coisa seja, torna-se inelutável se vinculado a uma perda. O autor parte dessa constatação para justamente questionar o suposto vazio que a formalidade minimalista carrega, pois é justamente esse vazio que abre um jogo fértil de polissemia. Ao dizer que Stephen Dedalus, da obra *Ulisses* de James Joyce, vê o verde do mar através do verde associado à cena da morte de sua mãe, compreendemos que não vemos as coisas isoladas pura e simplesmente: o mar é então “uma superfície que só é plana para dissi-

2- “There is nothing to see (and you’re seeing it)”, frase retirada do ensaio *Black on Black*, de Eugene Thacker.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33). Em um exercício de aproximação, poderíamos dizer que não nos parece possível ver as pinturas de Stella sem as lentes de seus títulos, o que transforma a neutralidade e imparcialidade "anti-narrativa" de sua obra em uma experiência de cisão do nosso olhar – e também de nossa experiência com a história.

O autor escreve que a afirmação "você vê o que você vê", ao fazer do ver um exercício de tautologia, é uma tentativa de vitória da linguagem sobre o olhar, recusando as latências do objeto: "terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39). O homem da tautologia, portanto, pretende eliminar toda construção temporal fictícia, quer permanecer no tempo presente de sua experiência do visível, ou seja, não ver outra coisa além do que vê. Os artistas americanos do início dos anos 60, que levaram ao extremo essa pretensão tautológica do visível, produziram o que poderiam ser considerados volumes puros e simples. A busca se concentrava na criação de "um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço para além dele mesmo" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 53), renunciando "a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou os preencheria" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 50). O autor destaca, no entanto, que esse simples propósito se mostrará delicado na prática, pois negar toda ilusão é tarefa frustrada quando a própria ilusão se contenta com pouco para deixar florescer inúmeros sentidos.

Essa postura do "homem da tautologia", está diametralmente oposta (mas não por isso menos simplista) a do "homem da crença": aquele que crê que todo conteúdo e significado do que vemos está alhures, um invisível distante que eclipsa a materialidade do visível presente. Se o homem da tautologia vê somente o que vê, o homem da crença vê sempre algo para além daquilo que vê. Ambas posturas negam a complexidade do que o autor identifica como a cisão do olhar: aquilo que vemos também nos olha, ou seja, carrega tanto o que está disposto à vista quanto o que não está, e que justamente por marcar uma perda, de certa forma nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38-41). Essas duas figuras propostas por Didi-Huberman nos servem aqui para prevenirmos uma possível leitura equivocada de nosso argumento: ao tentarmos pensar como as pinturas de Stella não ficam restritas à tautologia do visível, rejeitamos também que sua materialidade plana e volumétrica, tão importante para a compreensão da proposta minimalista, seja invisibilizada por uma narrativa distante – a da história nazista –, como se uma opção de leitura devesse necessariamente excluir a outra.

A crítica à postura oposta do "homem da crença" também é importante para evitar a tentação de incorrer em um salto interpretativo que poderia ligar o modo pelo qual a arte minimalista opera a narrativa histórica às próprias experiências políticas autoritárias referenciadas nos títulos. Mesmo que a narrativa construída pelo século XX para a história da arte também tenha sido traçada a partir de arranjos comuns a toda filosofia da história que perpassa os sistemas de poder do século, como uma história totalizante que se encaminhava para a realização pura do destino de cada linguagem (tarefa que dependia da definição de males a expurgar e definia uma solução final), é importante destacar que a partilha desse modelo de narrativa histórica

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

não é suficiente para afirmar afinidades políticas e ideológicas. Levanta, no máximo, a suspeita de que a mobilidade de sistemas de pensamento expande tais modelos para além de suas áreas originárias de aplicação pragmática, algo que podemos observar em diversos momentos da história da arte.

Nosso ponto é enfatizar justamente esse paradoxo da visão que não permite simplificar a questão em uma mera oposição de uma leitura à outra. Na busca pela eliminação de qualquer ilusão, Donald Judd em seu famoso texto *Objetos Específicos*, condena até mesmo a sobreposição de formas abstratas, pois é justamente o simples ato de colocar elementos em relação que cria ilusão espacial e temporal (JUDD in CONTRIM; FERREIRA, 2006, p. 96-106). Se Stella, em entrevista cedida a Bruce Glaser, na companhia de Judd, afirma que sua intenção com suas pinturas é não criar confusão em quem vê, o que faz ao escolher seus títulos senão colocar elementos em relação? Dito em outras palavras, Stella acaba por montar tempos distintos, em um exercício da composição, aquela renegada por Judd por criar ilusão e ficção para além da realidade imediata do que vemos, impedindo a formação de um todo que não contém partes, um todo impossível de decompor.

Os usos da memória no contexto americano da Guerra Fria

A arte de Stella, profundamente ligada às narrativas modernistas, encontra legitimidade principalmente em uma estética norte-americana que, por meio de uma defesa da pureza racional, abstração, autonomia e transparência, servia para “provar a superioridade da arte livre ocidental em meio à Guerra Fria cultural contra o realismo socialista” (HUYSEN, 2014, p. 116). Uma arte, portanto, que ainda crê nas bases de um progresso da racionalidade. De fato, era seguramente mais simples para um artista norte-americano no contexto das galerias nova-iorquinas nomear suas pinturas na década de 1950, na qual o espectro da guerra ainda rondava a história recente, com referências ao regime nazista do que seria para qualquer artista europeu. Em contraste, o que aconteceu com a arte alemã do imediato pós-guerra, com poucas exceções, foi uma “paralisia da imaginação visual” (HUYSEN, 2014, p. 118-127), impedindo que referências explícitas à tragédia dos campos de concentração aparecessem nos trabalhos.

Entretanto, outro elemento que precisa ser destacado é que mesmo nos Estados Unidos a memória do Holocausto como evento traumático levou algumas décadas para se estabelecer. Como escreve Peter Novick, em análise sobre a disseminação do tema na sociedade americana, pouco se falou sobre o assunto nas duas primeiras décadas após o fim do conflito, em 1945. Uma das razões apontadas pelo autor era o desinteresse em dar ênfase ao assunto em um contexto de escalada na Guerra Fria, na qual o grande inimigo a ser publicamente condenado era a União Soviética (NOVICK, 2000). É com a transmissão do julgamento de Adolf Eichmann, em 1961, que o tema começa a ganhar espaço na esfera pública. Nessa década, o próprio termo “Holocausto” ainda não tinha muito uso. A difusão em maior escala e consolidação do nome para o evento se dá de fato na década seguinte, com a produção da série televisiva *Holocaust*, em

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

1978.

Para compreender a complexidade das transformações dos usos da memória e das referências a história de eventos traumáticos, é importante enfatizar que existem diferentes formas de compreensão do que é um trauma social, coletivo, histórico e/ou cultural. Jeffrey Alexander, ao analisar o que levou a padronização do Holocausto como referência universal de genocídio (inclusive com a projeção de uma moral universal), escreve que duas concepções disputam o senso comum sobre a natureza do trauma, influenciando os modos como em diferentes meios a questão é abordada: uma fundamentada na premissa de que a existência de uma natureza moral dos indivíduos (religiosa ou iluminista) dotaria as pessoas da capacidade de imediatamente reconhecer uma atrocidade e agir contra o sistema de crenças que a fundamentou; e a outra, de influência psicanalítica, que defende que face ao horror, a reação das pessoas (que viveram ou não a violência) é em um primeiro momento de negação ou repressão, sendo apenas possível que se fale ou aja a respeito décadas após o ocorrido. O problema dessas duas concepções, segundo Alexander, é a naturalização de uma certa ingenuidade sobre padrões morais ou psicológicos, centralizados sobretudo nas reações dos indivíduos. Ambas leituras falham ao não perceberem que há uma grade interpretativa na qual o trauma é mediado, emocionalmente, cognitivamente e moralmente. Essa grade tem um status cultural supraindividual, é estruturada simbolicamente e determinada sociologicamente: “Antes de um trauma poder ser experienciado a nível coletivo (não individual), há questões essenciais que devem ser respondidas, e as perguntas a essas questões mudam ao longo do tempo” (ALEXANDER, 2002, p. 10)³.

Essa chave de leitura nos permite reposicionarmos a pergunta sobre os títulos de Stella, buscando suspender a interpretação de que há sentidos intrínsecos às referências, bem como de contextos de recepção imutáveis. Mesmo um dos eventos mais brutais do século XX, paradigma ao se falar de trauma coletivo no século, tem sua história de diferentes usos de seus referentes e só pode ser compreendido dentro de códigos simbólicos e narrativas socialmente construídas. Esses enquadramentos, escreve Alexander, mudam substancialmente a depender das circunstâncias sociais (ALEXANDER, 2002, p. 5). Se hoje os Estados Unidos têm forte produção midiática, memorialista e historiográfica sobre o assunto – posição conquistada já no fim do século passado, na passagem da década de 1950 para a de 1960, isso ainda não estava consolidado. A obsessão pela memória que marca as últimas décadas do século XX surge também em parte pela quantidade de relatos testemunhais tardios, que no momento imediato ao fim da guerra não foram produzidos ou não foram acolhidos com a devida atenção a nível político e social. É nesse contexto que as pinturas de Stella são produzidas, com condições que permitem o manuseio desses referenciais de forma radicalmente diferente de outros tantos contextos.

Referências

3- “Before trauma can be experienced at the collective (not individual) level, there are essential questions that must be answered, and answers to these questions change over time”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

- ALEXANDER, Jeffrey C. On the Social Construction of Moral Universals: The “Holocaust” from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory*, Londres, vol. 5, 1, pp. 5 – 85, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BODIN, Claudia; BRUDERLIN, Markus; STEMMRICH, Gregor. *Frank Stella: The Retrospective Works (1958-2012)*. Berlim: Hatje Cantz, 2012.
- CHAVE, Anna C. Minimalism and the Rhetoric of Power. *Arts Magazine*, vol. 64, nº5. pp. 44 – 63, Janeiro de 1990.
- DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LEVI, Primo. *É Isto um Homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MEYER, James. *Minimalism*. Nova Iorque: Phaidon Press Limited, 2000.
- NOVICK, Peter. *The Holocaust in American Life*. Nova York: Mariner Books, 2000.
- PASTOUREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- STELLA, Frank. Questões para Stella e Judd. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- THACKER, Eugene. Black on Black. 2013 In: *Inverse Journal*. Disponível em: <https://www.inversejournal.com/2019/02/01/black-on-black-by-eugene-thacker/> (acesso 26/10/20).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Barbara Manguiera do Nascimento

Doutoranda em História Social no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Artes Visuais (2018) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisa a relação entre imagem e tempo histórico, arte contemporânea e histórias de violência política.

Texto submetido em: 30/10/2020

Texto aceito em: 06/03/2021

Texto publicado em: 05/06/2021

Como citar: NASCIMENTO, Barbara Manguiera do. História e Trauma: sobre três pinturas de Frank Stella. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n° 45, jan-jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.108820>.
