



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

O ilusionismo traumático em Magdalena Abakanowicz: A Multidão Sem Rostos

Camila Nader Martins, Universidade Estadual de Campinas
<https://orcid.org/0000-0002-4199-8546>
camilanader.m@gmail.com

Resumo

A artista polonesa Magdalena Abakanowicz, nascida em 1930 vivenciou uma série de eventos violentos ocorridos na primeira metade do século XX, como a invasão nazista, o Levante de Varsóvia e o Massacre de Ochota. Sua produção, reconhecida internacionalmente a partir da metade dos anos 60 e início dos 70, transita da tapeçaria com os *Abakans* para a série *Crowd*, onde figuras humanas são representadas a partir de moldes em fibra têxtil, frequentemente sem rostos e alinhados em filas. A representação das figuras humanas em multidões era uma forma de propor o confronto do homem consigo mesmo, com sua solidão em meio a uma multidão. A série *Crowd* era uma barreira de proteção contra o que a aterrorizava: multidões cuja história consiste na destruição e morte. Sua produção nos informa a importância de narrar, através da arte, o choque e o trauma da experiência humana

Palavras-chave: Escultura. Trauma. Testemunho. Polônia. Holocausto.

Abstract

Polish artist Magdalena Abakanowicz, born in 1930, lived through a series of violent events that took place in the first half of the 20th century, such as the Nazi invasion, the Warsaw Uprising and the Ochota Massacre. Internationally recognized from the mid-60s and early 70s, she transitions from tapestry with the *Abakans* to the *Crowd* series where human figures, often headless, are made in textile fiber from human moldes and lined up. The representation of human figures in a crowd was a way of proposing the representation of the man himself, with his solitude in a multitude. The *Crowd* series was a protective barrier against what terrified the artist: people whose history consists of destruction and death. Her production informs us the importance of narrating, through art, the shock and trauma of the human experience.

Keywords: Sculpture. Trauma. Testimony. Polish. Holocaust.

“Is my art not – like sweat – the symptom of my existence?”¹

O testemunho tem se apresentado como uma importante ferramenta de reconstituição de eventos catastróficos para a escrita da história, sobretudo, quando diante de cenários de conflito e situações chocantes que ultrapassam os limites da experiência humana. O século XX, identificado como a *Era do Testemunho* pela historiadora francesa Annette Wieviorka², alterou a percepção e recepção da narrativa histórica a partir do testemunho, tendo em vista as duas guerras mundiais, o Holocausto e outros numerosos eventos em que a virulência humana foi evidenciada e marcada nos corpos de milhares de vítimas. A representação do horror e suas possibilidades narrativas, nesse sentido, se voltam para a experiência dos sobreviventes, compreendendo sua singularidade, a necessidade de identificação e escuta.

Experenciar a violência física, psicológica e, por vezes, sexual, de uma guerra, do genocídio de um povo ou de um atentado terrorista, estabelece uma lacuna narrativa para os indivíduos envolvidos, incapazes de absorver a quantidade de estímulo destas experiências ou, ainda, como Freud definirá em *Além do Princípio do Prazer* (1996, p. 8) seria análogo a um susto, ou seja, alguém que vivenciou uma situação de perigo sem estar preparado para ela.

Walter Benjamin, observa o empobrecimento de experiências comunicáveis nos soldados que retornavam dos campos de batalha, ao contrário do que se esperava e do que as crônicas de guerra, escritas por outros homens, permitiram imaginar (1987, p.115). O mesmo ocorre com os sobreviventes do Holocausto, que se frustram com a ausência de compreensão e escuta de suas narrativas impossíveis. É preciso narrar para poder existir no presente e não apenas no espaço-tempo onde a violência incidiu sobre os corpos e os esvaziou de narrativa a partir do choque. O crítico Geoffrey H. Hartman, co-fundador do arquivo de testemunhos sobre o Holocausto de Yale, dirá que narrar e ser ouvido caracteriza uma reconquista da imagem, não permitindo que apenas os registros feitos por outros – ou, até mesmo, pelos próprios violentadores – sejam as únicas imagem a habitar a memória (2000, p. 216).

O paradoxo, no entanto, reside no caráter inenarrável destas experiências, e, ao mesmo tempo, sua necessidade de representação para organização da memória, tornando necessária a operação de novas formas narrativas. Nesse sentido, é possível observar a mobilização de diferentes campos de expressão, desde as artes visuais, a literatura, o cinema, a fotografia, entre outros, como recursos narrativos para a elaboração do testemunho das vítimas.

¹ ABAKANOWICZ, Magdalena. *Fate and Art: Monologue*. Milão: Skira Editore, 2008, p. 70.

² WIEVIORKA, Annette. *The Era of the Witness*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2006.



Figura 1. Magdalena Abakanowicz. Ninety Five Figures From The Crowd of One Thousand Ninety Five Figures, 2000. bronze, 109 x 38 x 25 cm até 168 x 51 x 36 cm (cada/ dimensões variáveis).

Destino e arte

“As our home and the countryside receded, I felt increasingly hollow. As if my insides had been removed and the exterior, unsupported by anything, shrank, losing its form.

I do not remember the beginning, the firing from all sides, mother and the two of us lying in the street. Later everyone was running, we too. Suddenly I was alone in a crowd of people. Strange faces. I shouted: ‘Mama, Terenia!’ Impossible to turn back; only forward. Suddenly Terenia was there. She grabbed me: ‘Where is Mama?’”³

O trecho acima foi extraído do catálogo da exposição individual da artista polonesa Magdalena Abakanowicz, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, em 1982. A artista escreve 11 páginas de um apanhado autobiográfico sobre sua infância e adolescência, algo que corresponde ao intervalo de 1930-1945, em um texto intitulado *Portrait x 20*. Seu relato é atravessado, em diversos

³ MAGDALENA Abakanowicz. Texts by John Hallmark, Mary Jane Jacob, Jasia Reichardt, and Magdalena Abakanowicz. New York: Abbeville Press, 1982, p. 28.

momentos, pelos efeitos da invasão nazista na Polônia, do Levante de Varsóvia, a reação no Massacre de Ochota, e ao cenário de destruição e terror vivenciado, e, curiosamente, é relacionado ao formato clássico de um retrato de 20x30 cm.

Chama a atenção a relação estabelecida entre um relato autobiográfico e um retrato fotográfico, na medida em que o texto se limita a um espaço-tempo específico de sua história, marcado por uma sequência de eventos que interrompem o curso previsto de sua infância e juventude. O retrato fotográfico, nesse sentido, permite congelar um instante, estabelecendo registro de quem somos em determinado momento (ou, ainda, de como gostaríamos de ser vistos), e que pode ser revisitado no futuro, em busca de recordações de um período específico.

O período narrado pela artista, ao que se observa a partir de seus relatos, constitui parte importante de sua vida e ela o apresenta com frequência de forma direta, objetiva e evitando intermediações sempre que possível. Em muitas ocasiões, inclusive, a artista opta por escrever em inglês, evitando traduções, como acontece com o texto autobiográfico presente no catálogo e nas análises escritas sobre suas obras, em que ela esboça análises sobre o comportamento humano, sua relação com as forças da natureza e acerca dos materiais utilizados em seus trabalhos. Isso para evitar que seus escritos fossem manipulados, alterando o sentido previsto por sua escrita⁴.

Em 2008, a artista escreve a autobiografia *Fate and Art*, apresentando ao leitor, logo nas primeiras páginas, que a história consiste em uma seleção e interpretação dos fatos e a verdade parte de uma seleção pessoal do que é visto, lembrado e aprovado, remetendo esta noção à suas leituras de Heródoto (ABAKANOWICZ, 2020, p.7). A escolha em explicar, no prefácio, sua concepção sobre história e verdade nos remete não apenas a crise da verdade no século XX, que Cathy Caruth, Dori Laub, Márcio Seligmann-Silva, entre outros teóricos dos estudos sobre trauma, abordam em suas análises sobre testemunho e história, mas uma provocação que rompe com o pacto autobiográfico, normalmente estabelecido a partir da noção de que a verdade está sendo narrada pelo autor. Essa provocação poderia nos levar a duvidar da veracidade dos fatos narrados em seu monólogo, como a artista escolhe chamar seu livro, ou atribuí-la a um gênero de autoficção. Por outro lado, parece mais prudente analisar essa escolha, bem como a da associação com o termo monólogo, à luz do testemunho e suas barreiras narrativas implícitas à memória traumática.

O psicanalista Dori Laub, ao analisar suas próprias memórias sobre o Holocausto, observa com estranhamento a riqueza de detalhes sobre o período, o cotidiano no campo de concentração e, até mesmo, os nomes de pessoas que conheceu aos cinco anos (1996, p. 62). Cathy Caruth, no prefácio, traça um paralelo

⁴ “ I am aware of the differences in meaning of the same word in every language and of the untranslatable context behind the word. I needed to write this book for myself in the same way I make my art, first of all for myself.” IN: ABAKANOWICZ, Magdalena. *Fate and Art: Monologue*. Milão: Skira Editore, 2008, p.7.

com um dos depoimentos coletados pela assistente social Florabel Kinsler, em que uma criança, após anos de lembranças intrusivas com um trem, consegue comunicá-las a outros sobreviventes e percebe, enfim, que não estava louca: o local onde as crianças ficavam no campo de concentração de *Theresienstadt* permitia a visão dos trens que chegavam com novos prisioneiros (1996, p. 6). A memória em circunstâncias de extrema violência, sobretudo, em situações traumáticas fornece, por vezes, uma quantidade de informações superior ao que seria esperado das vítimas. Em uma experiência de destruição, como a narrada pela artista durante o Levante do Gueto de Varsóvia e a reação brutal dos soldados alemães, a expectativa é de destruir não apenas as instalações físicas da cidade mas, também, as provas do aniquilamento de um grupo de pessoas. O testemunho e a memória, nesse sentido, oferecem uma fonte única de resgate da realidade, para além da imagem de violência e devastação proposta pelo persecutor.

Seu relato, no entanto, é interrompido. Logo após reencontrar sua irmã durante o Levante de Varsóvia, a narrativa salta para a chegada dos três – ela, a irmã e o pai – em uma cidade do interior. A mãe só reencontra a família um mês mais tarde, junto a uma multidão que se deslocava fugindo das bombas e dos ataques dos soldados alemães. O intervalo de tempo até o encontro do pai, a fuga e o desespero diante do risco de morte iminente, criaram uma sobrecarga de estímulos que não puderam ser registrados pela artista, aos quatorze anos.

A Multidão

A multidão de pessoas descrita por Magdalena Abakanowicz em seus relatos, aparece em seu trabalho a partir dos anos 70. A artista, que até então se dedicava às esculturas em fibra, os *Abakans*, que revolucionaram a arte têxtil com suas formas abstratas e movimento, aos quarenta anos se coloca diante de um modelo humano.

Mergulhada no estudo da anatomia humana e na observação de agrupamentos humanos, com função religiosa, política ou social, Magdalena Abakanowicz se dedica a criação de um molde, coberto com fibra natural e cola. Inicialmente, com a série *Backs*, figuras humanas, agachadas, com as costas arqueadas, são posicionadas solitárias dentro dos espaços expositivos. Em *Cage*, 1981, a figura é circunscrita por uma estrutura de madeira, com os braços posicionados à frente do corpo, oferecendo a impressão ao espectador de que sua cabeça está curvada em direção ao peito, em um esforço suficiente para não ser vista.



Figura 2. Magdalena Abakanowicz. *The Cage*, 1981. Collection of the Museum of Contemporary Art, Chicago. Foto: Arkadiusz Podstawka.

As figuras, frequentemente, não possuem cabeças. Sua ausência nestas primeiras obras se confunde com um esforço silencioso em mantê-las abaixadas, em uma posição de submissão e obediência forçada. Não raramente as obras foram relacionadas aos campos de concentração e, mais à frente, na série *Crowd*, foram feitas associações à cerimônias religiosas e povos originários. Diante de todas as interpelações sobre os possíveis significados de suas obras, Magdalena Abakanowicz respondia afirmativamente, pois, segundo a artista, as obras falavam sobre a condição humana em geral (ABAKANOWICZ, 2020, p. 67).

Interessada em analisar a condição humana a partir do confronto do indivíduo com a multidão e do espectador diante de suas obras, a artista expõe o seu próprio confronto com os homens que a ameaçavam. Com as multidões de pessoas que corriam, desesperadas e eram pisoteadas fugindo dos ataques dos soldados alemães. Abakanowicz se fascinava com a quantidade de peças produzidas e expostas, que ultrapassavam duas mil até a publicação de seu monólogo em 2008, e que ela afirmava estarem sob o seu controle. A multidão criada pelas mãos da própria artista e que permitiria o confronto com a catástrofe, com o Real impresso em suas obras.

Sua narrativa que remete a um espaço-tempo específico, parte de um evento histórico passado, porém, sempre reapresentada como parte de sua identidade no presente, aparece agora corporificada em uma série de esculturas, alinhadas, em um movimento silencioso e obediente sob o controle da artista.



Figura 3. Magdalena Abakanowicz. *Three Wheels and Crowd I*, 1986-87. madeira, juta e resina (dimensões variáveis). Foto: Artur Starewicz.

O movimento impassível e indiferente à aflição que estão sujeitas, como na instalação *Three Wheels and Crowd I*, 1986-87, em que três rodas gigantes de madeira são posicionadas em frente à multidão de figuras humanas, possuem um forte impacto visual. A fragilidade com que as rodas são posicionadas e se sustentam, estáticas, sugere a iminência de uma catástrofe, sustentada por um instante prévio que permite ao espectador o seu vislumbre. Esse instante que antecede o choque, em diálogo com a análise oferecida por Hal Foster sobre as obras de Andy Warhol, pode ser associado a uma repetição neurótica sobre o objeto de angústia da artista, sob a forma de um ilusionismo traumático⁵. Ao espectador, posicionado entre as figuras e a roda, é proposto o confronto com a sua própria humanidade, na medida em que as figuras sem rostos – ou com fragmentos que não permitem a visualização de suas expressões – colocam em xeque as noções de etnia e as associações comumente feitas à grupos a partir de suas características físicas.

⁵ FOSTER, Hal. *O Retorno do Real. A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2015. [e-book].

Em sua retrospectiva realizada em Paris, em 1982, um homem aborda Magdalena Abakanowicz após visitar a sala que abrigava 80 peças da série *Backs*: “*Eu entendo: o rosto pode mentir, o corpo não.*”⁶ Abakanowicz dirá que, quando jovem, ao olhar para o rosto das pessoas, era possível saber quem era nobre ou judeu, e isso já transformaria as circunstâncias em que cada um estaria inserido dentro de um grupo, além das retaliações que seriam impostas. Ao encarar as figuras, sem cabeças, se torna possível para o espectador um descolamento da identificação do indivíduo representado, proporcionando o confronto com sua própria humanidade, em sua virulência e fragilidade, independente do endereçamento oferecido pelo rosto.

Essa análise apresenta um ponto de contato com Levinas e seu exercício de alteridade, na perspectiva de constituição do sujeito a partir de sua noção ética associada à responsabilidade sobre a experiência do Outro.⁷ No rosto, que poderia ser representado pelas costas expressivas dos familiares que esperavam notícias dos detidos políticos em Lubianca⁸, residiria a extrema precariedade humana, traduzida no instante em que a morte invisível que concerne ao Outro passa a ser também da minha conta. O sofrimento narrado pelas obras de Abakanowicz, nesse sentido, torna o espectador não apenas empático mas o faz tomar parte da dor impressa pelo silêncio das multidões, o comovendo ao ponto do horror.

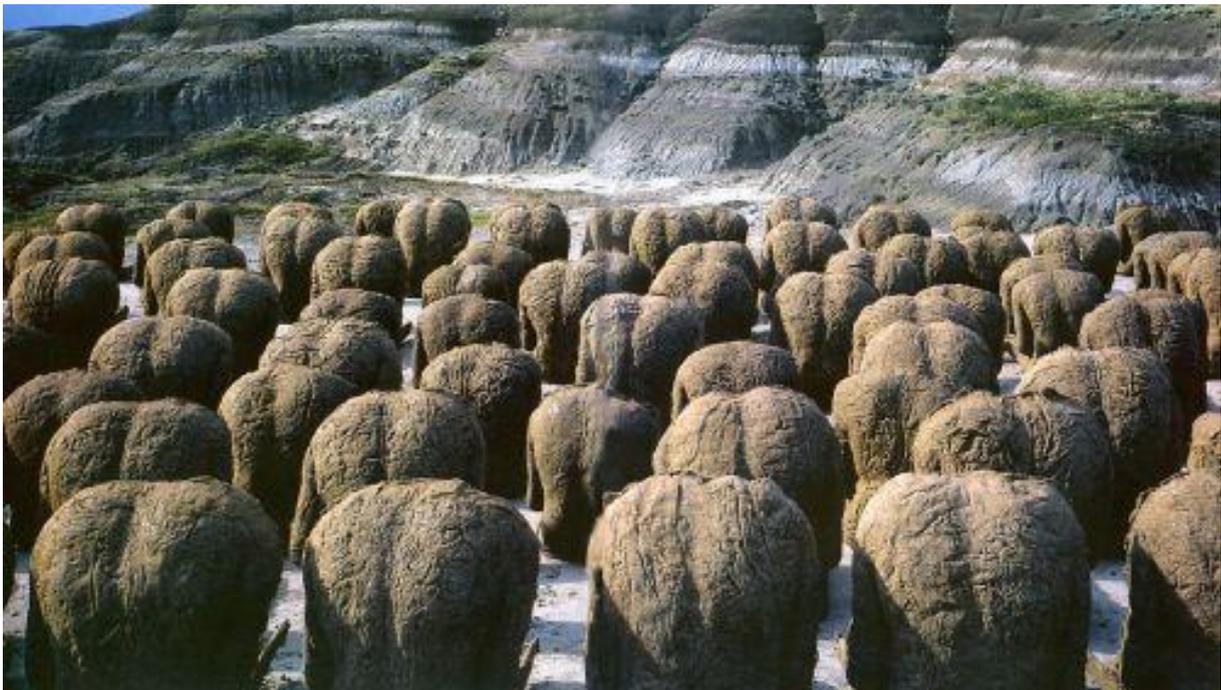


Figura 4. Magdalena Abakanowicz. 80 Backs, 1982. juta e resina (dimensões variáveis).Foto: Dirk Bakker.

⁶ ABAKANOWICZ, Magdalena. *Fate and Art: Monologue*. Milão: Skira Editore, 2008, p. 67.

⁷ LEVINAS, Emmanuel. *Alterity and Transcendence*. London: The Athlone Press, 1999, p. 131-144.

⁸ Em referência ao excerto da obra de Vassili Grossmann, *Vida e Destino*, 1980, citada pelo filósofo. *Ibidem*, p. 140.

Se podemos pensar a partir de uma política das imagens para organização de narrativas traumáticas, sobretudo, a escultura de Magdalena Abakanowicz se mostra muito eficiente enquanto recurso mnemônico, funcionando quase como uma arma que golpeia o espectador, dada a sua potência e o tensionamento provocados e rompendo com os interditos que a violência insiste em demarcar através do silêncio.

Referências

- ABAKANOWICZ, Magdalena. *Fate and Art: Monologue*. Milão: Skira Editore, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CARUTH, Cathy. *Trauma. Explorations in Memory*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real. A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2015. [e-book].
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer. Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise (Parte III)*. Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LEVINAS, Emmanuel. *Alterity and Transcendence*. London: The Athlone Press, 1999.
- MAGDALENA Abakanowicz. Texts by John Hallmark, Mary Jane Jacob, Jasia Reichardt, and Magdalena Abakanowicz. New York: Abbeville Press, 1982.
- NESTROVSKI, Artur; SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SILVA, Márcio Seligmann. Narrar o trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas. In: *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65 –82, 2008.
- WIEVIORKA, Annette. *The Era of the Witness*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2006.

Como citar:

NADER, Camila. O ilusionismo traumático em Magdalena Abakanowicz: A Multidão Sem Rostos. Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: *Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 47-55. 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.004>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>