

**SOBRE APAGAMENTOS, SILÊNCIOS E OMISSÕES DO HORROR NA HISTÓRIA
DA ARTE**

ON ERASURES, SILENCES, AND OMISSIONS OF HORROR IN ART HISTORY

Rodrigo Montero [1]
Universidade Federal de Rio Grande
Associado/a/e ANPAP: Não

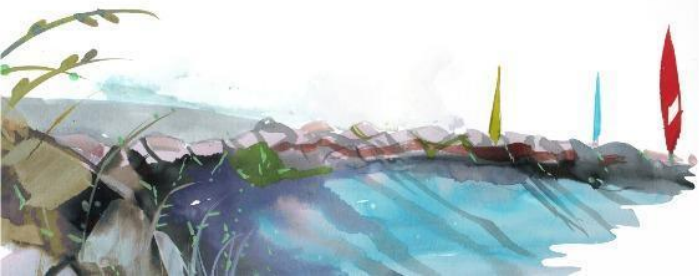
RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão crítica sobre as omissões na representação da violência extrema na história da arte ocidental, com ênfase no silenciamento sobre os horrores do genocídio na consolidação da narrativa modernista no pós-Segunda Guerra Mundial. Analisa a escassa presença de imagens críticas na arte pré-moderna, a transferência da função de denúncia para a fotografia, e o silenciamento institucional do trauma nas artes visuais no pós-guerra. O estudo examina a atuação de agentes como Greenberg e instituições norte-americanas na legitimação do formalismo abstrato, contrastando com as inquietações suscitadas na literatura e nas obras de sobreviventes do extermínio.

Palavras-chave: História da Arte. Modernismo. Genocídio. Apagamentos históricos.

Abstract

This article offers a critical reflection on the omissions in the representation of extreme violence in the history of Western art, with emphasis on the erasure of the horrors of genocide in the consolidation of the modernist narrative after World War II. It analyzes the scarce presence of critical images in pre-modern art, the transfer of the function of denunciation to photography, and the institutional silencing of trauma



in post-war visual arts. The study examines the role of agents such as Greenberg and U.S. institutions in legitimizing abstract formalism, contrasting with the concerns raised in literature and in the works of survivors of the extermination.

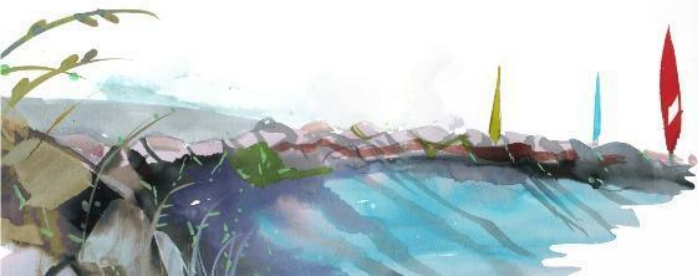
Keywords: *Art History. Modernism; Genocide. Historical erasure*

Em 2019, teve lugar em Porto Alegre o colóquio internacional *Apagamentos da memória na arte*, evento que deu origem ao grupo de pesquisa homônimo, reunindo pesquisadores e acadêmicos do Brasil e do exterior. O presente artigo resulta de uma apresentação interna para o grupo, sendo esta sua primeira exibição pública.

O nome do grupo de pesquisa, *Apagamentos da memória na arte*, pode ser abordado sob duas perspectivas distintas. Por um lado, remete à problematização dos apagamentos da memória, dos desaparecimentos e dos silenciamentos denunciados por meio da arte. Por outro lado, o título também suscita uma reflexão: como e quando o próprio campo da arte — sua história e historiografia — tem sido agente, por ação ou omissão, de apagamentos?

A partir dessa pergunta, proponho refletir sobre como a história e a historiografia da arte ocidental têm omitido ou dado pouca relevância à representação crítica da violência extrema secular. Nisto, será dada especial ênfase ao processo de consolidação da narrativa modernista após a Segunda Guerra Mundial. Para isso, proponho dividir esta reflexão em dois momentos. O primeiro, dedicado a comentar a escassa presença na arte pré-moderna – e pré-fotográfica -, de retratos críticos ou em tom de denúncia da violência secular. O segundo momento, trata da omissão do campo institucional e instituinte da arte moderna de qualquer reflexão profunda sobre o lugar da arte após o extermínio de milhões de seres humanos nos campos de concentração.

O horror na arte antes da modernidade

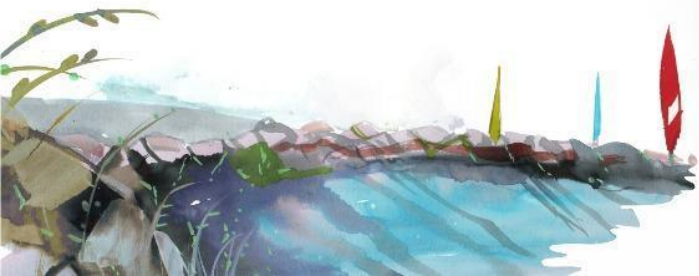


A representação da violência é recorrente na iconografia ocidental desde a Grécia Antiga até os dias atuais: o sofrimento de Laocoonte e seus filhos, as inúmeras representações do sofrimento de Cristo na cruz, os santos martirizados, gráficas cenas mitológicas ou religiosas de cruéis padecimentos, representações do inferno, etc. Como nesses casos, dominam nas representações do horror e do sofrimento da história da arte cenas inspiradas na mitologia ou na religião. A violência secular, pode aparecer sugerida em algumas obras de caráter histórico subordinadas a construção mitificada de um panteão heroico nacional. Nesse tipo de obras exacerba-se a coragem dos vencedores, a dignidade dos derrotados, ou servem para a consagração das vítimas como mártires nacionais. Assim, a representação do padecimento humano associava-se, na arte ocidental, da antiguidade até a modernidade, à santidade ou à grandeza, sublimando, romantizando e/ou heroicizando o sofrimento.[2]

Comparadas com esse tipo de representação, foram escassas as obras que retratassem a violência e os padecimentos humanos terrenos por uma perspectiva crítica ou de denúncia. E, ainda assim, como nas as imagens de infernos, onde bestiais demônios vermelhos torturam os pecadores, os artistas retratavam os algozes do terror secular com alegorias ou representações monstruosas. Como se a capacidade de fazer o mal extremo não fosse uma faculdade humana, mas uma qualidade de demônios e demais monstruosidades.[3]

Sontag situa no século XVII as primeiras representações de atrocidades cometidas por exércitos a populações civis ou aos inimigos já derrotados. O primeiro caso citado pela autora é *Les misères et les malheurs de la guerre*, de 1633. Trata-se de uma série de gravuras produzidas por Jacques Callot que retratam, na forma de vistas panorâmicas, o cerco, a invasão e a ocupação da cidade de Lorena. As vistas trazem diferentes núcleos de violência dos invasores sobre a população civil.

A segunda série comentada por Sontag, foi produzida entre 1643 e 1656, por Hans Ulrich Franck. Provavelmente motivado pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), Ulrich Frank realizou 25 gravuras representando a violência de militares contra



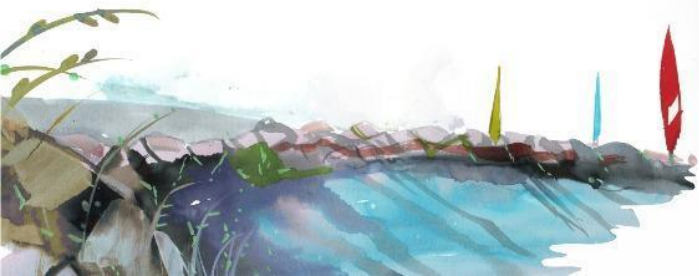
camponeses. Mas, como a autora destaca, a figura artística mais relevante da arte pré-moderna em abordar de maneira explícita e condenatória este tipo de violência foi Francisco de Goya y Lucientes.

Goya acompanhou a invasão napoleônica na Península Ibérica ocorrida entre 1808 e 1814. Entre outras coisas, visitou Saragoça após o cerco, testemunhou o êxodo de populações que fugiam pelo terror ao invasor, e ouviu relatos de atrocidades cometidas contra homens e mulheres. Dessa experiência elaborou *Los desastres de la guerra*, uma série de águas-fortes em que, nas palavras de Sontag (2003, p. 40), “a suprema concentração nos horrores e na vilania dos soldados chega ao seu paroxismo”. As cenas (*re*)criadas por Goya são estarrecedoras. O gozo dos algozes contemplando corpos mutilados; pilhas de cadáveres; desmembramentos, fuzilamentos, etc. Composições de um grande artista, mas sem qualquer apelo estético, iconografia ou gestualidade heroica ou martirizada das vítimas.

Não parece casual que Goya também tenha optado pela gravura: uma mídia que permitiria distribuir e expor amplamente aquele testemunho de primeira ou terceira pessoa. Porém, o artista espanhol jamais publicou *Los desastres de la guerra*. A obra só viu a luz em 1863, 35 anos após a morte do artista espanhol. Coincidentemente, um ano antes, mas do outro lado do Atlântico, outras imagens de campos regados de cadáveres já haviam se tornado públicas. Mas desta vez não foram gravuras.

Foi na sua galeria de Nova Iorque que Mathew Brady expôs as fotografias dos campos de batalha da Guerra Civil dos Estados Unidos. Realizadas pelos fotógrafos associados a Brady, Alexander Gardner e Timothy H. O’Sullivan. Como uma ironia do destino, mal a arte havia reconhecido a relevância da série de Goya e já estava prestes a ceder a responsabilidade de lidar com essas realidades para a nova mídia técnica.

Como afirmara Argan (1992, p.78), o novo dispositivo assumiu funções sociais antes atribuídas aos artistas. Mas além da sua precisão mimética, seu baixo custo e sua natureza mecânica, a sua natureza indicial conferia à imagem fotográfica um valor



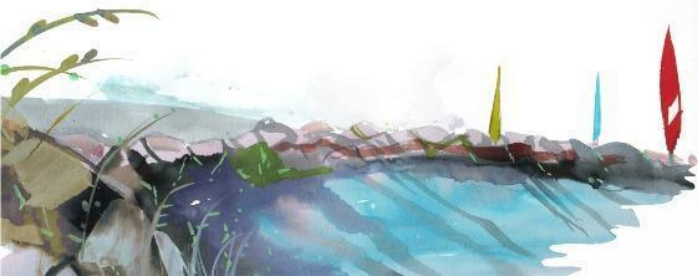
de registro que desenho ou pintura não podiam alcançar. A fotografia passou, assim, a ser entendida como imagem-evidência e meio de comprovação da verdade. Aos poucos a fotografia iria se consolidando como a imagem da ciência e do jornalismo: campos que coincidem em tentar descobrir e/ou expor o real.

Concomitante a isso, a arte e, em particular, a pintura, percebeu-se libertada de um compromisso com a representação da aparência do real. Isso defendera Baudelaire quando, em 1859, recomendava deixar que a fotografia “enfeite a biblioteca do naturalista e até que fortaleça, com alguns fatos, às hipóteses” (Baudelaire *apud* Lienfield, 2010, p. 46), para resguardar e fortalecer o lugar da pintura como expressão da arte. Com poucos anos de diferença, Mathew Brady não duvidou em celebrar a fotografia como sendo o olho da história (Sontag, 2003, p. 46). Se até o advento da fotografia uma arte de denúncia da violência e dos sofrimentos terrenos era pouco frequente, na modernidade a comunhão entre o desenvolvimento tecnológico dos meios técnicos de registro e reprodução de imagens, da comunicação e dos meios de informação faria com que o binômio imagem técnica-jornalismo assumisse a responsabilidade de expor e de denunciar a violência.

Genocídio e desaparecimento: modalidades modernas de extermínio

A constante progressão técnica e de massividade do binômio imagem-técnica/meios de comunicação de massa colaborou para criar a ilusão de onicontemplação da realidade na modernidade. Das primeiras fotografias em jornais até o atual momento de notícias em tempo real, esse senso de acompanhar tudo, a todo momento, reforçou-se com cada avanço tecnológico.

Além disso, o mundo ocidental transformou-se, pelo aumento quantitativo de dispositivos de registro e meios de difusão, numa sociedade midiaticizada. Essa ilusão de vigilância alimenta a crença de que nada relevante ocorre sem ser registrado. Paradoxalmente, essa mesma ilusão permitiu a concepção de um novo tipo de violência: a doutrina do desaparecimento.[4]

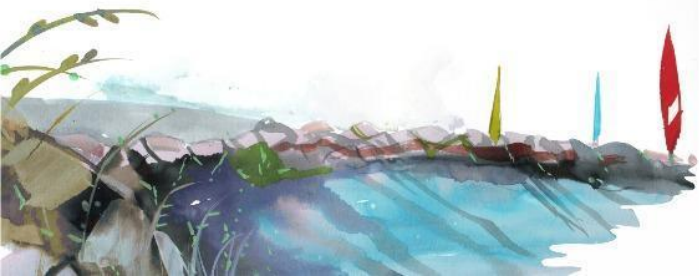


O que diferencia a doutrina do desaparecimento da “barbárie clássica” é que o apagamento das vítimas não é uma consequência de um processo de extermínio. O pensamento “desaparecedor”, pelo contrário, planifica, organiza e executa o extermínio com a finalidade de produzir o desaparecimento.

Marc Nichanian, de quem a tese acima é subsidiária direta, definiu os genocídios da seguinte maneira: “o genocídio não é um fato. Não é um fato porque é a destruição mesma do fato, da noção de fato, da factualidade do fato” (Nichanian, 2006, p. 6). A destruição da factualidade do fato, ou seja, das condições de certificação necessárias para que algo seja um fato. Por isso, além de corpos, devem ser apagados os documentos e as imagens. É nisto que a ilusão de onicontemplação acaba servindo para ofuscar a verdade. Contudo, como uma vez escrevera Fernando Veríssimo, nada desaparece completamente; sempre algo sobra: um osso, algum documento, uma mãe, um sobrevivente, uma fotografia, um poema. Mas para chegar a estas percepções o mundo precisou passar por eventos genocidas. Em particular, aquele que levou à modernidade a uma situação de crise: a “Solução final”.

O genocídio planejado e executado pelo nazismo não foi a primeira experiência moderna de extermínio em massa. Os massacres dos povos herero (1908) e nambá (1909), na atual Namíbia, pelo exército colonial alemão e o extermínio armênio (1915-28), antecederam, no século XX, os *Lager*. Porém, pela magnitude e pelo fato de ter ocorrido no coração da Europa, foi esse o evento que suscitou uma profunda crise de consciência na chamada “cultura européia” e vários campos de construção de conhecimento ocidental.

Na filosofia, na história e no direito surgiram questionamentos sobre os próprios princípios e narrativas dessas áreas. A dúvida central era se o extermínio planejado de milhões na Europa teria sido uma ‘anomalia histórica’ ou se as condições para tamanho mal já germinavam no núcleo da episteme e da cultura ocidental. A segunda hipótese era suficiente para abalar a narrativa civilizatória e cultural da modernidade.



Depois de Auschwitz: dilemas da literatura, omissões da arte modernista

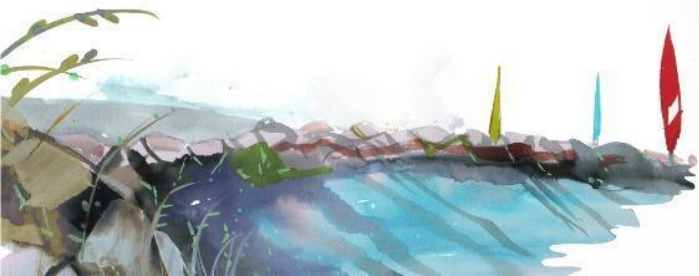
O campo cultural e artístico de pós-Segunda Guerra Mundial encontrou-se num momento de definições. Se, apesar da Primeira Guerra, as artes europeias das primeiras três décadas do século XX atravessaram um período vertiginoso de rompimentos históricos, inovações formais e estéticas e engajamentos, a Segunda Guerra mundial interrompeu esse processo. Com o encerramento da guerra, a arte e a cultura começam a voltar de um estado de suspensão temporal. Nesse contexto de retomada, foi na Alemanha que, assim como o fazem outros campos, a cultura e as artes também foram colocadas em crise. Especificamente, a literatura.

Naquele momento de reconstrução, a literatura alemã se perguntava como continuar a ser. Inicialmente, uma corrente restauradora de escritores propunha uma retomada do estado da arte anterior ao período nazista. Como explica Zuleta (2019), foi em reação a essa tendência que Theodor Adorno publicou seu texto de 1949, *Crítica cultural e sociedade*, no qual deixou uma das suas mais contundentes definições:

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas. (Adorno, 2009, p. 25) [5]

A publicação de Adorno ecoou no campo literário alemão, levando ao exame de consciência sobre o papel, o lugar e as formas, não apenas da literatura, mas da arte depois de Auschwitz. Porém, apesar da contundência da problemática levantada pelo filósofo, a mesma seria negligenciada em outros campos.

Embora alguns artistas modernos se questionassem sobre os caminhos da arte após a da guerra, o dilema levantado por Adorno não ecoou nas instâncias que definiam o campo das artes visuais. Pelo contrário: logo no final da Guerra, agentes e instituições das artes visuais dos Estados Unidos buscaram afirmar o país como novo centro da arte internacional. Para isso, além do impulso econômico,



consolidaram uma visão teórica que apresentava a arte norte-americana como continuadora da modernidade interrompida

Clement Greenberg foi um dos principais e mais influentes defensores dessa narrativa. Em seu ensaio *Arte Abstrata* (1944), o crítico defendia um processo de depuração formal e de entrincheiramento da arte sobre si mesma. O crítico afirmava que a autodeterminação do campo artístico seria resultado de uma trajetória interna, progressiva, que culminava na abstração. Essa linha evolutiva, segundo ele, tinha iniciado na Europa, mas alcançava sua maturidade na arte abstrata norte-americana. Com argumentos na época convincentes, Greenberg instituía a arte dos EUA como a herdeira legítima da modernidade pictórica. [6]

Merece atenção que o modelo evolutivo greenberguiano percorre na etapa europeia uma transição gradual, quase que orgânica, desde o Impressionismo até o Neoplasticismo. Contudo, o último estágio evolutivo apontado por Greenberg não segue esse mesmo fluir orgânico. Pelo contrário, a passagem do neoplasticismo europeu para o abstracionismo de Pollock e companhia ocorre como um salto espacial e temporal abrupto.

Interpretado de maneira gráfica, Greenberg amarrava, em 1944, o expressionismo abstrato onde Alfred Barr havia encerrado seu fluxograma da “evolução da arte moderna” para a exposição *Cubismo e Arte Abstrata* de 1936 (Imagem 1) E é aqui que as datas se tornam instigantes.

Se a interpretação evolutiva de Barr chegava até 1935 e o artigo de Greenberg foi publicado em abril de 1944, *Arte abstrata* propunha um *by-pass* histórico que, mais do que virar uma página, arrancava da história os anos recentes. A narrativa modernista, portanto, propunha-se como uma restauração que omitia o ocorrido entre esses anos, especialmente seus horrores. Esse apagamento seria replicado pelas instituições e os agentes hegemônicos do modernismo nas artes visuais.

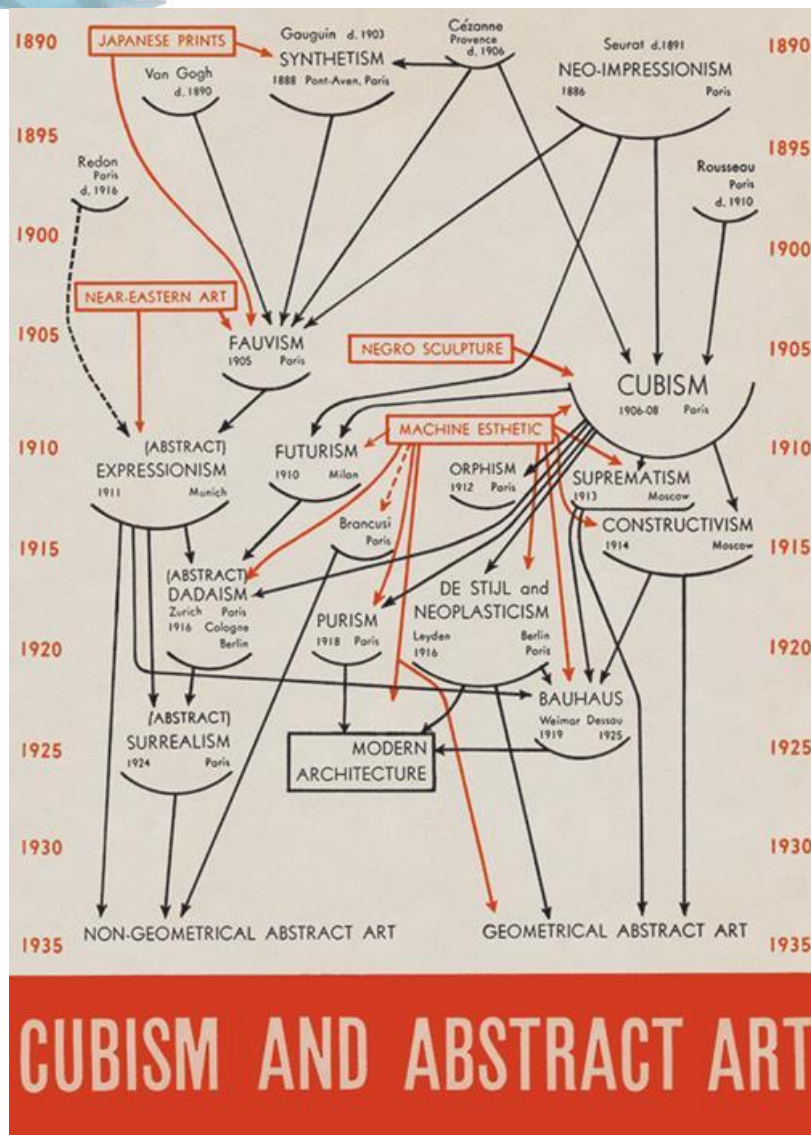
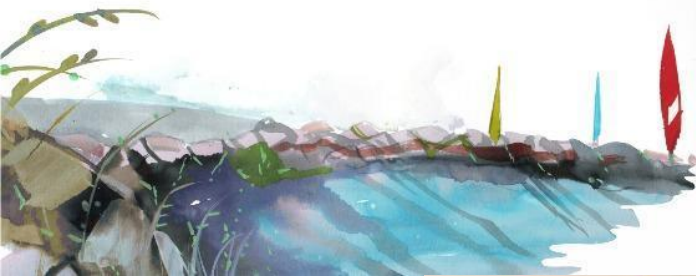
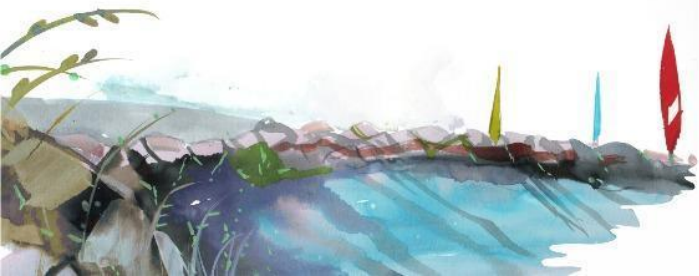


Imagem 1. Alfred Barr, pôster infográfico desenhado para a exposição Cubism and Abstract Art. Nova Iorque, 1936.

Contrastando com as reflexões suscitadas na literatura alemã por Adorno, o silenciamento do assunto na teorização das artes visuais do pós-guerra não era apenas circunstancial, mas totalmente necessário para salvaguardar a narrativa que consagrava o modernismo no pós-guerra. Isso mesmo entenderam Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin Buchloh ao concordarem que:

[...] o sentido do trágico e do traumático não poderia ser a base de uma história afirmativa do modernismo; uma história de continuidade renovada do tipo que Greenberg e outros queriam



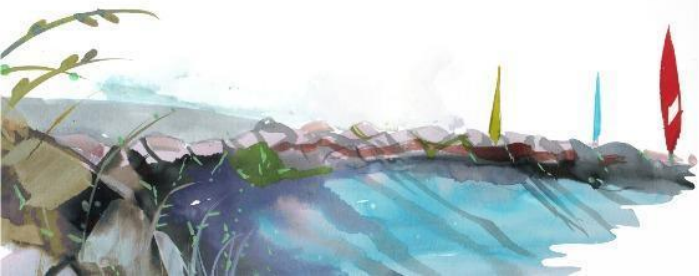
contar, e que as instituições nesse período de reconstrução precisavam que fosse contada. (Foster et al, 2004, p, 320) [7]

Mas se a narrativa modernista foi instaurada pela ação de agentes e instituições do campo, a omissão do trauma[8] seria ainda reforçada pela historiografia moderna da arte.

Arte Moderna, de Giorgio Argan, é um importante exemplo disto. Sob o título *Crise da arte como ciência europeia*, o historiador italiano dedica um capítulo para explicar a ascensão de Nova Iorque como novo centro hegemônico da arte internacional. Embora nessa parte do livro Argan considere a Segunda Guerra Mundial como catalisadora da crise na arte europeia, ele tangencia e menospreza o questionamento sobre a cultura depois de Auschwitz. Numa obra que alcança as setecentas páginas, são essas as únicas menções mais ou menos relevantes à problemática da arte e da cultura ocidental no pós-guerra.

Gombrich é outra referência quando falamos de historiadores modernos da arte. Num posfácio da 11ª edição de sua icônica *História da Arte*, o autor informa que o livro foi escrito logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Em 1994, o pós-escrito virou mais um capítulo da obra, que dedica 80 páginas à arte do século XX. Nelas, Gombrich somente se refere ao nazismo ao falar da proibição da arte moderna pelo regime. Não há uma única palavra sobre os campos de extermínio. O título do capítulo incorporado em 1994? *O triunfo do modernismo*.

Outro caso interessante é o livro de Edward Lucie-Smith, *Os movimentos artísticos a partir de 1945*, de 1969. O título deixa claro que Lucie-Smith considera aquele ano o marco divisório do século passado. Coincidindo com o final da guerra na Europa, essa data permite ao autor começar a falar da arte a partir da nova geografia cultural. Mas, apesar da data coincidir com o fim da etapa europeia da guerra, a questão da “arte depois de Auschwitz” é completamente ignorada. Mas o livro, também ilustra de maneira contundente a necessidade de ignorar ou desestimar a problemática do horror em favor de uma abordagem formalista e pictórica da arte



moderna. Isto se revela na leitura que faz Lucie-Smith da série *Otages*, de Jean Fautrier:

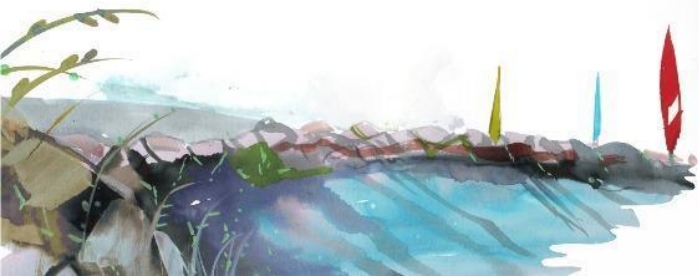
A primeira mostra de Fautrier no pós-guerra, na Galeria Drouin em 1945, teve importância para o futuro. A exposição compreendeu uma série de gravuras denominadas *Otages* [Reféns] [...]. O tema óbvio de *Reféns* era a deportação em massa durante a guerra, mas as pinturas enfatizavam a tutilidade dos materiais do pintor, a qualidade evocativa da própria superfície [...]. Isso denota um narcisismo que deixa transparecer a vitalidade decadente da pintura francesa, mas também uma inovação genuína. Essas pinturas mostram os primeiros passos em direção à *art informel* [...] o estilo que dominaria a década seguinte, e é interessante observar que esses passos foram dados antes que a influência do expressionismo abstrato americano chegasse à França. (Lucie-Smith, 2006, p. 48)

Na perspectiva do autor, pouco importa que Fautrier estivesse mobilizado pela busca de uma representação humana pós-campos de extermínio.[9] Para Lucie-Smith, o assunto da obra de Fautrier era apenas circunstancial, periférico. Sob sua perspectiva modernista, a obra é destacada pela sua relevância formal e pictórica.

Fautrier não foi o único artista “modernista” mobilizado pelo horror. Inclusive, artistas identificados com o expressionismo abstrato pensavam o lugar da sua pintura no contexto dos horrores da guerra. Gottlieb, por exemplo, deixou a seguinte reflexão numa palestra oferecida em 1943:

Em tempos de violência, as predileções pessoais por sutilezas de cor e forma parecem irrelevantes [...]. Que [os sentimentos de medo e terror] estão sendo vivenciados por muitas pessoas em todo o mundo nos dias de hoje é um fato lamentável e, para nós, uma arte que passa por alto ou se esquia a esses conhecimentos é superficial e desprovida de significado. (Gottlieb *apud* Harrison, 2000, p. 166)

Barnett Newman também entendia a necessidade de a arte ser repensada a partir do seu entendimento de que a destruição nuclear em Hiroshima significava a



materialização de um horror oculto que, até então, apenas podia ser reconhecido através da tragédia.[10]

A necessidade de consolidar o lugar histórico do formalismo abstrato não apenas ignorou tais inquietações. Entrincheirado em si mesmo, o campo institucional e instituinte da arte moderna se desentendeu de problematizar toda uma produção imagética produzida por vítimas e sobreviventes do extermínio.

Muitos são desenhos de artistas deportados, mas também de não artistas: crianças e adolescentes que encontravam no fazer artístico o escapismo necessário para se abstrair, mesmo que precariamente, da contundência da realidade que os engolia.

Nessa produção, destacam-se os retratos — gênero que solicita o olhar atento sobre o outro, um olhar atento e atencioso que reivindica a humanidade daquele companheiro que, como o próprio artista, enfrenta o submetimento à desumanização. Mas também estão as outras imagens, as que buscam ser testemunho mudo dessa destruição dos corpos e dos seres.

Obras como a de David Olère, que, não encontrando palavras, empenhou-se em reproduzir as cenas que ele mesmo protagonizara como *Sonderkommando* de Auschwitz, como os retratos feitos por Franciszek Jazwiecki ou Karol Konieczny, ou a terrivelmente inesquecível *Libertação!* (1965?), de Halina Olomucki (Imagem 2), exalam visualmente a tensão entre a necessidade e a impossibilidade de dar conta do horror profundo. A mesma condição que mobilizara a Paul Celan a exaurir a palavra, revelando, na própria impotência da linguagem, a dimensão da urgência e da impossibilidade do testemunho[11]. Uma poesia que levou o próprio Adorno a escrever, alguns anos depois do seu texto de 1949, que “o sofrimento perene tem o mesmo direito de expressão que o homem torturado tem de gritar”, concluindo, portanto, que “talvez tenha sido um erro dizer que depois de Auschwitz não seria mais possível escrever poemas” (Adorno *apud* Koch, 2012, p. 7).

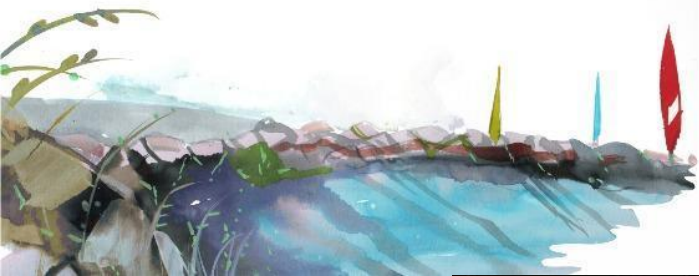


Imagem 2. Halina Olomucki, *Libertação!*, 1965?, pintura sobre cartão, 28,5 x 24,5 cm. Fonte: Auschwitz-Birkenau State Memorial Museum

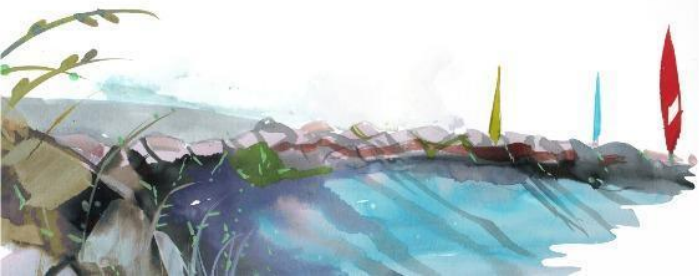
Referências

ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad* [1949]. In: _____. *Crítica de la cultura y sociedad*. v. 1. Madrid: Akal, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.



GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. p. 61-66.

GUINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 91-108, jan./jul. 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005. Acesso em: jan. 2020.

HARRISON, Charles. Expressionismo abstrato. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 147-183.

LEVI, Primo. *Se isto é um homem*. Buenos Aires: Ariel, 2015.

LINFIELD, Susie. *The cruel radiance: photography and political violence*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

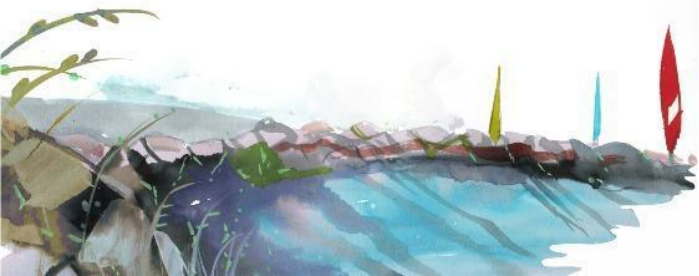
MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros*. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZULETA, Rodrigo. Escribir después de Auschwitz. *Filología: órgano de difusión estudiantil*, Medellín: Universidad de Antioquia, n. 2, v. 1, p. 10-23, fev. 2018. Disponível em: <https://zenodo.org/record/1292336/files/Gacetilla-2.pdf>. Acesso em: nov. 2019.

Notas



[1] Doutor em História, teoria e crítica da arte pelo Programa de pós graduação em artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). É professor do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Rio Grande (ILA-FURG). É membro do grupo de pesquisa Agamentos da memória na história da arte. <http://lattes.cnpq.br/7450488073379108>

[2] O gênero da tragédia, na Grécia antiga, lida, na mesma condição com uma noção de horror como excesso associado a uma *hybris*, ou seja, uma quebra da ordem natural do universo humano. Edipo Rei, de Sófocles é um bom exemplo desta dimensão do horror no pensamento grego.

[3] Ver por exemplo, as várias versões existentes do assunto “O triunfo da morte” na arte ocidental.

[4] Argumentos apresentados na tese *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros* (MONTERO, 2021)

[5] Traduzido da versão em espanhol do texto pelo autor do artigo.

[6] Greenberg voltaria a defender sua tese, de uma maneira mais enfática ainda, no seu texto de 1960, *Pintura Modernista*.

[7] Traduzido pelo autor.

[8] ... ou sobre o lugar e o sentido da cultura ocidental *no* Genocídio.

[9] Cabe hoje analisar a série *Otages* como expressão de uma representação do corpo humano após a experiência dos *Lager*. Em certa medida, Fautrier materializa na pintura a pergunta inquietante com que Primo Levi (2015) intitula sua potente obra *É isto um homem?*.

[10] Charles Harrison (2000) comenta que Barnett Newman também entendia a necessidade de repensar a arte a partir do seu entendimento de que a destruição nuclear em Hiroshima significava a materialização de um horror oculto que, até então, apenas era reconhecido através da tragédia.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

[11] Ver por exemplo os poemas *Todesfuge* [Fuga da morte] (1945) ou *Sprachgitter* [Prisão da palavra] (1959).