



SOBRE OS AUTORES >

RAFAEL TASSI TEIXEIRA >

Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM), Espanha.

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP.

E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

O trabalho tenta observar, a partir da tensão entre fotografia e manifestação artística, as relações entre arte e testemunho na instalação *Auschwitz, No Hace Mucho, No muy Lejos*. O espaço da galeria, e a aproximação associada ao mundo da arte, propiciam uma reorganização da expectativa histórica/documental, admitindo uma 'desconfiança da memória' e a repaginação em obra de exposição. O trabalho busca se situar entre o atual debate sobre a questão do testemunho e o acercamento do imaginário da arte em um dos episódios históricos mais profundamente nefastos da história da humanidade.

Palavras-chave: Fotografia; testemunho; memória; trauma..

Resumen: El trabajo intenta observar, a partir de la tensión entre fotografía y manifestación artística, las reacciones entre arte y testimonio en la instalación *Auschwitz, No Hace Mucho, No muy Lejos*. El espacio de la galería, y la aproximación asociada al mundo del arte, propician una reorganización de la expectativa histórica/documental, admitiendo una 'desconfianza de la memoria' y la repaginación en obra de exposición. El trabajo busca situarse entre el actual debate sobre la cuestión del testimonio y el acercamiento del imaginario del arte en uno de los episodios históricos más nefastos de la historia de la humanidad.

Palabras clave: Fotografía; testimonio; memoria; trauma.

Abstract: The work tries to observe, from the tension between photography and artistic manifestation, the relations between art and testimony in the *Auschwitz* installation, *Not Much, Not Far Away*. The space of the gallery, and the approximation associated with art world, propitiate a reorganization of the historical/documentary expectation, admitting a "distrust of the memory" and the repagination in exhibition work. The work which seeks to situate itself between the current debate on the question of testimony and the approach of the imaginary of art in one of the most profoundly nefarious historical episodes in the history of humanity.

Keywords: Photography; testimony; memory; trauma.

INTRODUÇÃO

O ingresso no museu possibilita a legitimação estética que, por sua vez, aciona a possibilidade de naturalização do objeto em relação à arte. O trabalho tenta observar, a partir da tensão entre fotografia e manifestação artística, as relações entre arte e testemunho (figuração e fruição estética, iconicidade e simbolização, imagem e documento, etc.) na instalação *Auschwitz, No Hace Mucho, No muy Lejos*, aberta ao público de dezembro de 2017 à junho de 2018, na cidade de Madri, Espanha. A exposição monográfica, organizada pela primeira vez em relação à dimensão das peças, reprodução dos objetos e partilha dos testemunhos (a nomenclatura do contexto histórico antes, durante e depois dos acontecimentos) tematiza a história do conhecido campo de extermínio *Auschwitz-Birkenau* em uma apresentação itinerante sobre o campo/Holocausto e suas repercussões.

As fotografias da exposição, asseguradas pela intensidade do acontecimento, mas adscritos a um espaço que evidencia a suspensão pela arte, influem na condição reiteradamente anônima com que são apreendidos. O campo de concentração surge em sua criação ignominiosa – em certo sentido, a aproximação ao lugar como ‘paisagem de morte e memória’ é um dos efeitos mais presentes na exposição – e seu repertório de imagens, objetos, partes da própria estrutura (cercas de arame farpado, trilhos de trem, etc.) estão por todo lado.

Com um itinerário de várias salas, seguindo uma linha cronológica concebida a partir dos quatro eixos fundamentais, a exposição apresenta uma miríade de

histórias sobre sujeitos e famílias, comunidades e organizações, que direta ou indiretamente, foram afetadas pelo campo, tanto do ponto de vista dos perpetradores como das vítimas. Nas palavras de seu comissário-chefe, Robert Jan Van Pelt, os “relatos de *Auschwitz*” e o “relato de *Auschwitz*” (VAN PELT, 2017), nesse âmbito, misturam-se em uma mesma arquitetura transhistórica: a capacidade de odiar, a resistência sub-reptícia, as matérias que restam.

Nesse sentido, o recorte metodológico privilegia, aqui, o efeito das fotografias expostas (e replicadas na história da visualidade do pós-guerra), junto a um contexto artístico de grande didatismo e inscrição verbo-visual. A intenção principal é medir como estas fotografias, bastante conhecidas, eludem uma espécie de derramamento visual sobre uma paisagem que consoma, ao mesmo tempo, morte e memória: o desenho da exposição está particularizado na relação dos objetos do campo (reminiscências à luz do espectro de anonimidade que apontam), os arquivos conhecidos (as estruturas, evidências, fragmentos e partículas reunidas), e as fotografias realizadas (por parte dos perpetradores, por parte de algumas das vítimas, e em relação ao cotidiano, hediondo, das vítimas e verdugos).

Nessa perspectiva, o apelo humanista e a relação entre percepção estética e veiculação imagística, possibilita, para além do cuidado logístico-enunciativo da exposição, veicular o trânsito entre o estético, o abjeto e a empatia emocional. Ao se livrarem da gênese documentária, as fotos na exposição *Auschwitz, No Hace Mucho, No muy Lejos* conquistam uma sua liberdade estetizante e, paralelamente, novas possibilidades de enfrentar o passado.

AUSCHWITZ, NO HACE MUCHO, NO MUY LEJOS

Uma das primeiras fotografias que pertencem a exposição¹, está refletida na foto da entrada da exposição, no lado de fora do acesso principal a galeria de arte. Repertoria o ‘fotograma impossível’: não mais do que dois segundos que a câmara do prisioneiro judeu Rudolf Brealauer, do campo de concentração de Westerbork, obrigado a filmar a tragédia dos deslocamentos nos trens de carga carregados de seres humanos, capta o rosto de uma menina que iria ser deportada e morta pouco depois em *Auschwitz*.²

¹ A exposição *Auschwitz, No Hace Mucho, No muy Lejos*, desenvolvida em parceria entre a entidade criadora (Musealia) e o Museu Estatal de *Auschwitz-Birkenau*, e com alguns objetos provenientes de coleções públicas e privadas, apresenta-se como a primeira exposição itinerante, sendo Madri (Espanha) a primeira capital em que é exposta que consegue reunir mais de 600 objetos originais – provenientes de múltiplas coleções, entre elas, algumas peças do Holocaust Memorial Museum, do Yad Vashem e da Wiener Library – 400 imagens e 100 histórias sobre o conhecido campo de concentração onde mais de um milhão e cem mil pessoas, entre 1940 e 1945, das quais 90% eram judias, foram assassinadas.

² A imagem na verdade é tomada em 14 de maio de 1944, no campo de trânsito de Westerbork, e filma em menos de dois segundos o rosto de Settela Steinbach, uma menina romena, nascida nos Países Baixos em 1934, e deportada a *Auschwitz*, junto a 244 romenos e 207 judeus. A fotografia do rosto de Settela, que se assoma ao mundo antes do fechamento do vagão de trem, é ampliada e exposta em forma de fotografia em preto e branco, no exterior da entrada da exposição, ao lado de um vagão de trem da companhia nacional alemã Reichsbahn, semelhante ao que deslocou a menina e outros milhões de pessoas ao campo de morte.

A icônica imagem, ampliada de um desses pequenos vinte fotogramas capturados por Brealauer, figura ao lado de um vagão de trem, e demarca uma composição estilística abjeta em termos de operação da realidade.³ Opera no quadro visual como uma dessas *pietàs* contemporâneas, tal como escreve Sontag (2008) em relação ao trabalho performático da fotografia e a situação crítica da mirada aturdida, revelando como a pequena imagem do cruzamento da fotografia com o registro/vestígio fílmico (do fotograma de dois segundos). Em seu contexto de produção, acaba sendo significativa não apenas pelo que anuncia (as portas do horror em seu grau máximo), mas, também, o percurso em um tipo de construção fotográfica que, diante da dificuldade e da situação na maioria das vezes limite da captura, impõe o trânsito entre o documento e forma visual perspectiva.

Nesse sentido, a imagem de Settela, aqui, atua como um fragmento – e uma advertência repetitiva – da própria exposição: a foto é acompanhada com a descrição cuidadosa do contexto de captura, mas ‘congela a mirada’ no movimento de apreensão: o texto informa a preocupação de dialogar sempre a partir de um contexto de partida, mas os contextos, inevitavelmente, se dispersam na saturação verbo-visual. A imagem da menina romena, pois, retém os dois ou três movimentos de observação. Paradigmaticamente, como em múltiplas fotografias, ativa histórias que escapam do registro mínimo documental, e conectam, nesse caso, a história do espanto/horror com a história dos rostos *about-to-die*⁴ na memória icônica ao longo de toda a história da fotografia.

A imagem, em plano frontal, exhibe um rosto ‘racial’ característico de uma menina romena. Perspectiva pela sensação de ineditismo e “epifania negativa” (SONTAG, 2008) que elude um peso moral e emocional entre documento e humanitarismo cujo efeito inevitavelmente escapa de um olhar rápido sobre uma história mais imediata. Associa-se a vários outros rostos, do cinema e da história das imagens, que, na importância dos documentos visuais como articuladores do “dever de memória” (DE DUVE, 2009), assignam temporalidades dissonantes, enfrentamentos pretéritos, reverberações incômodas. Por exemplo, seguindo o que escreve Elkins (2007), a relação da fotografia com a memória se dá na ressonância com que a imagem é construída na dimensão do consumo visual. Sobretudo, quando redimensionada nos contextos artísticos. Essa unidade, intencional ou não, é encontrada em várias fotografias escolhidas para escoltarem a exposição e, também, como escreve (ELKINS, 2007) são vistas ao longo da história da fotografia.⁵

FIGURA 1 - IMAGEM DO ROSTO DE SETTELA STEINBACH NA ENTRADA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: FOTO DO AUTOR, 2018

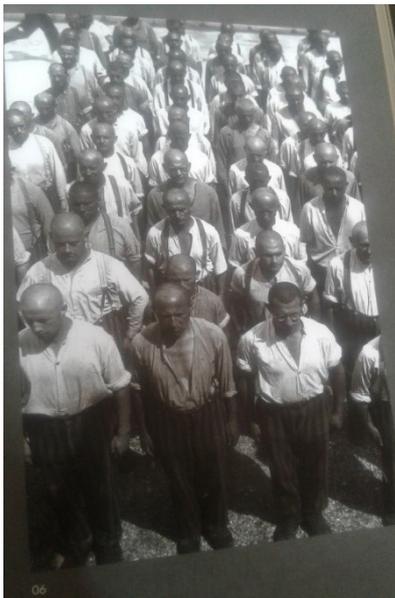
³ O espanto dos olhos que nos olham antes de morrer, portanto, em uma das primeiras fotografias *about-to-die* descritas por Zelizer (2010).

⁴ Imagens, segundo Sanchez-Biosca (2017) realizadas ‘à beira da morte’, geralmente produzidas pelos perpetradores, em uma relação indissociável entre a violência física e psicológica e o ato de registro; estão nessa classe de imagens, por exemplo, as fotos dos militares norte-americanos em Abu Gharib, as fotografias feitas pelos regime do Khmer Vermelho no Camboja, e as fotografias produzidas pelos oficiais nazistas durante a Segunda Guerra.

A imagem de Settela, diagramada ao lado de um vagão de trem, na porta de entrada da exposição, antes que instruir memória, também produz derivas significativas. Associa-se a múltiplos outros repertórios de imagens dos variados rostos, frontais e lateralizados, que revelam o espanto da captura, o infame do registro, a agonia do enfrentamento (a iminência da morte programada). Inscrevem-se, como pontou Sontag (2008) em certa dramaturgia icônica moderna que documenta um sofrimento antecedente, e que conjuram, na maioria das vezes de forma inesperada, o trabalho de morte e memória – aquilo que as fotos preconizam. Deve-se, portanto, observar as fotografias da exposição, a partir da escolha iconográfica proposta que o próprio catálogo, na fala de seu comissário-chefe, Robert Jan Van Pelt (2017, p. 18), enfatiza:

“... fotografías de fichas policiales de reclusos asustados, confundidos o impertérritos, tomadas en un estudio fotográfico de un campo administrado por la Gestapo; un álbum con docenas de fotos cuidadosamente etiquetadas que dejan constancia de la llegada de un tren de transporte al campo de *Auschwitz-Birkenau* y la selección de los deportados, y fotos tomadas furtivamente, mal encuadradas, desde el interior de una cámara de gas, arriesgando el cámara su propia vida” (CATÁLOGO, 2017, p. 18).

FIGURA 2 - FOTOGRAFIA DE PRISIONEIRO DENTRO DA EXPOSIÇÃO



FONTE: ADAPTADO DE VAN PELT, 2017. FOTO DO AUTOR, 2018

As imagens que evidenciam a humilhação impostas pelos nazistas, por exemplo (figura 2), mostram o período anterior aos campos. Revelam os perpetradores em posição de destaque, geralmente assistidos por uma multidão ao fundo, que acompanha o caráter de ‘inspeção’ – mas, também, escrutínio e escracho – em que as vítimas, os corpos, as naturezas, eram expostas. Nas duas fotografias correlacionadas, os corpos nazis lateralizam, tal como troféus, os corpos assujeitados das vítimas: os cabelos raspados, a miserabilidade das roupas, o tom sóbrio (identificado como culpado) das expressões faciais. Aqui, o olhar da câmera é imediatamente configurado pelo elemento demarcado da exposição: as vítimas são vistoriadas enquanto recebem a humilhação, e o trabalho visual impõe uma confrontação entre beleza/virtude e culpabilização. O enquadre mensura por advertência: esforço de marcar a diferença dos corpos; contenção das vítimas; inquirição dos julgadores; réplica da contrapartida entre justos e pecadores; lógica triunfalista nazi; etc.

⁵ Produz suas reverberações, por exemplo, nas fotos feitas da menina checa Czeslawa Kwoka, que morreu no mesmo campo de extermínio; das imagens realizadas dos prisioneiros do Camboja; das fotografias de Abu Gharib (SANCHEZ-BIOSCA, 2017); e de um longo etc., na história das imagens *about-to-die*.



FIGURA 3 - FOTOGRAFIA DE PRISIONEIRAS DENTRO DA EXPOSIÇÃO

FORTE: ADAPTADO DE VAN PELT, 2017. FOTO DO AUTOR, 2018

FIGURA 4 - CLASSIFICAÇÃO DE OBJETOS EM AUSCHWITZ



FORTE: ADAPTADO DE VAN PELT, 2017. FOTO DO AUTOR, 2018

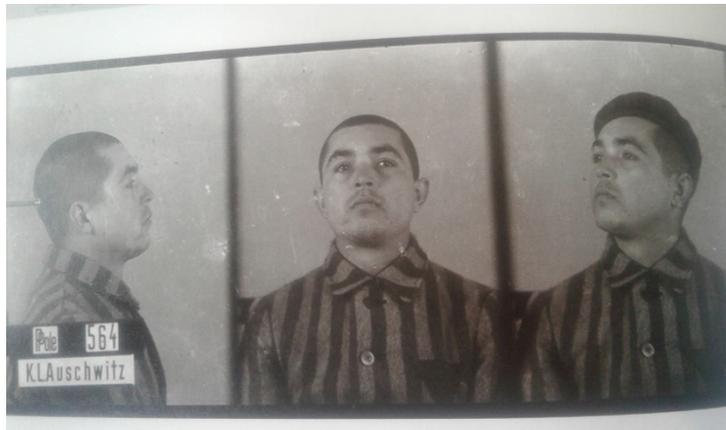
Em perspectiva, as imagens da revista de reclusos do campo de concentração de Dachau (figura 2), e as imagens das vítimas judias (figura 3), depois de serem registradas em *Auschwitz-Birkenau*, constroem um paralelismo similar: as duas fotografias são de grande profundidade de campo, com o marco visual do enquadre na multidão de corpos enfileirados. No caso da fotografia realizada em *Auschwitz* (figura 4) as pilhas de objetos tomados dos prisioneiros no campo de concentração exibem uma relação bem focalizada na gramática ausência-presença. Vários utensílios (maletas com pertences individuais, vasilhas de metal, cestas de roupas, baldes de água) são apinhados na parte lateral e superior direita da imagem. São evidências dos lugares onde os objetos das vítimas, depois de subtraídos, eram amontoados e preparados para classificação. Os sujeitos-da-imagem, que separam os pertences, mostram-se em atividades comuns de classificação e pré-classificação. Não aparentam a mesma intensidade da humilhação e enrijecimento das tomas dos corpos dos fotografados, em posição de espera, enfileirados, quando da revista dos campos.⁶

Na imagem icônica de Jan Komski (1915-2002), um artista polonês que esteve preso em *Auschwitz* de junho de 1940 a 1943, autor de diversas pinturas e desenhos gráficos realizados imediatamente depois do período de guerra (alguns exibidos nas salas da exposição), as três sequências de fotografias no modelo de ficha criminológica revelam uma característica bastante presente nas imagens *about-to-die*: a ênfase na confrontação do rosto com o olhar do perpetrador. No caso da imagem de Komski, os olhos se dirigem

⁶ Os processos de classificação dos objetos retirados das vítimas no campo eram comumente tarefa realizada por presos com privilégios raciais (colonos de etnia alemã na Polônia anexada, russos) e políticos (prisioneiros alemães); isso significava que os que classificavam os objetos podiam consumir o alimento eventualmente encontrado nas equipagens, e estavam em muito melhor condições de saúde que os presos comuns.

ligeiramente para a superfície superior à posição da câmera, e, quando no ângulo levemente oblíquo do rosto semiperfilado, também buscam a primeira distância superior do enquadre).

Figura 5 – Fotografia de Jan Kowski em uma das salas da exposição



FONTE: ADAPTAÇÃO DE TRÍPTICO FOTOGRÁFICO REALIZADO POR WILHEM BRASSE (1940)

A fotografia, exibida em sequência única – lateral, frontalidade, ângulo oblíquo levemente à direita do rosto –, compõe uma serialização que se retroalimenta, na própria história da fotografia, com múltiplas outras fotos realizadas em intensidade manifesta. De forma semelhante, temos a vestimenta das vítimas, o preparatório ao julgamento/expiação, o momento antecedente a entrada no campo de morte, e o lugar de tortura. Reativa-se, nesse sentido, os limites de uma temporalidade que perpassa a própria fronteira da imagem: a foto realizada por Wilhem Brasse⁷ têm essa dupla característica sublinhada por Sontag (2008) ao portar um sentido de indignidade da contemplação e de ser objeto da “essência da tragédia” (2008, p. 112).

Relacionando à perspectiva da memória, a fotografia do prisioneiro Kowski, no estilo de fotografia de identificação adaptado à galeria de arte, potencializa a própria emancipação contida na imagem. Carregada para fora do contexto de realização, designa o desespero da espera, o rosto da agonia (a percepção da quase morte, a tortura iminente), o enfrentamento com os olhos/o olhar de fora. Nesse aspecto, tal como escreve Sontag, as fotografias realizadas por Brasse perduram no limite da angústia, de serem ato de morte e heterônimo do/e crime. Ou, como lembra Azoulay (2008), marcam uma história – críptica, repetitiva, infame/hedionda – da analgesia e da sensação.⁸

⁷ Wilhelm Brasse, o realizador da fotografia, foi prisioneiro de guerra no campo de concentração de *Auschwitz*, após ser detido pelos nazistas na fronteira com a Hungria, em 1940. Com conhecimento técnico na fotografia, e um bom uso linguístico do alemão, foi designado para realizar séries fotográficas, basicamente fotografias de prisioneiros, em um sistema de registros policiais que pressupunham a ideologia raciológica nazista: fotos dos rostos dos prisioneiros, em três sequências (lateralidade, frontalidade, ângulo levemente oblíquo da face). Durante o período de guerra, realizou aproximadamente 45.000 fotografias de identificação, com essa tipologia e organização policial.

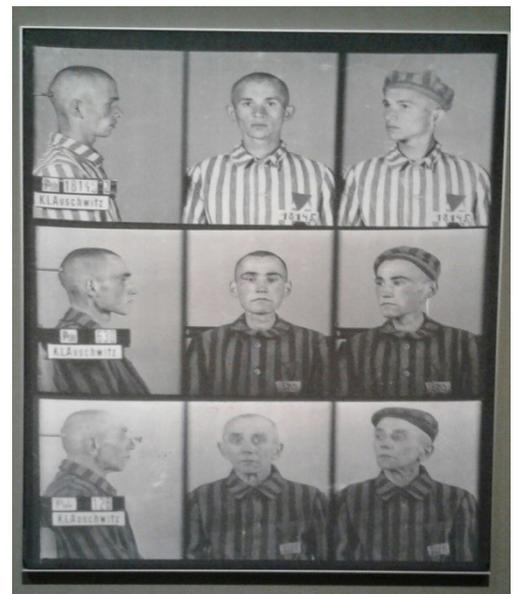
⁸ Em certo aspecto, as fotos *about-to-die* conferem essa ambivalência persistente da própria história da teoria fotográfica (ELKINS, 2007): são “precárias” (SCHAEFFER, 1996) no sentido que reservam uma imposição de postura e assujeitamento; são ‘anestésicas’ no movimento que demarcam uma estetização sobrevivente, um *pathos* único e injusto: com um realismo estimulante, referem-se ao indulto da imagem. Quando se tornam objetos de contemplação, não escapam dessa natureza inquisitória, desde o (único) olhar da imagem, que as encaminha para um efeito de acúmulo: a imagem ‘rara’ passa a ser repetitiva e ilustradora de uma posição trágica no drama fotográfico.

Em uma construção imagética similar, vemos a imagem das fotos em série de alguns dos rostos das vítimas, sempre na modelo trifásico (lateralidade, frontalidade, ângulo oblíquo). Nove prisioneiros, demarcados com o estigma na fotografia abjeta, de identificação, são apresentados como bustos (primeiro plano) característicos. O sentido da imagem, inscrito, nesse aspecto, na história das fotografias de identidade de prisioneiros, busca certo entrecruzamento entre exibição e verdade confessa (aquilo que o rosto esconde, aquilo que é difícil de não ser lido como um segredo da imagem). Não livram o olhar de fora – testemunho da natureza da tipologia caracterizada ao argumento da identidade icônica; isto é, a ‘verdade’ da fotografia à luz das características da personagem estabilizada: sob o efeito da roupa acusatória, sob o pretenso do enquadramento, desde o dirigismo da luz sobre o plano.⁹

O contexto dos prisioneiros é detalhado em cada uma das fotos. Inscritos em uma sequencialidade característica, são revelados pela pugna entre as condições da imagem (a vantagem totalmente ao fotógrafo acusador), e o destaque do plano do rosto (nuclearizadas no assemelhamento com as outras faces, ordenados com os mesmos uniformes, os cabelos raspados, os números identificatórios). As expressões, nem sempre assustadas, entrecruzam a fotografia com o imaginário racial – são abjetamente similares às fotografias utilizadas pela frenologia e pela antropologia física no início do século XX. Nesses termos, espetacularizam os rostos como tipologias raciais no sentido de marcar uma evidência (supostamente inegável) do extrato/da essência da imagem na inscrição em um desempenho visual. Em relação ao contexto da memória, desenvolvida no espaço da galeria, as sequências fotográficas dos rostos dos prisioneiros estabelecem uma comunicabilidade com a perspectiva do observador, relacionando arte e testemunho em um sentido complexo da circulação que proporciona. Nesse caso, a reorganização da expectativa histórico-documental alimentada pela exposição, acaba repaginando as fotografias junto aos objetos do campo, e admitindo uma ‘desconfiança da memória’ nos termos do engajamento sensorial.

Muitas das fotografias, reveladas ao mundo a posteriori pelo *Álbum de Auschwitz*¹⁰, são mostras repetitivas de uma espécie de estética catalográfica que busca, ao mesmo tempo, reconhecimento e acusação (identidade e exibição). Buscam associar um elemento de comparação visual (supostamente indefensável) com a sensibilidade do rosto humano (incapaz de mentir, guardador/possuidor de segredo) e a denúncia pelo constrangimento. Na exposição *Auschwitz, No Hace Mucho, No muy Lejos*, estão dispostas em uma parede lateral que sugere o conhecimento facial com a explicação histórica-biográfica – o tom solene e quase invariável de toda a mostra em relação aos sujeitos da imagem.

FIGURA 6 - FOTOS DE PRISIONEIROS EM ESTILO ABOUT-TO-DIE NAS SALAS DA EXPOSIÇÃO



FORNTE: ADAPTAÇÃO DE TRÍPTICOS REALIZADOS WILHEM BRASSE

⁹ Aumentadas, ainda mais, pelas expressões inquiridoras e justificadas pela proximidade da câmera, pelo apelo realístico, pela psicologia do rosto (AUMONT, 1992).

¹⁰ O *Álbum de Auschwitz*, conhecido material fotográfico, foi produzido pelos nazistas com fim de registrar as vítimas, e salvo da destruição em 1945 por Lili Jacob, sobrevivente de dezenove anos que havia chego ao campo nesse mesmo ano e que encontrou o livro em um barracão abandonado da SS do campo de concentração de Dora-Mittelbau.

Para se aproximar do rosto, portanto, o espectador precisa se aproximar do texto que historiciza a unidade fotográfica. Esse apelo ao sujeito da fotografia é importante no sentido que a exposição se esforça em evitar – diferente, por exemplo, do que Sánchez-Biosca relata (2017) em relação a exposição do MoMa com as fotografias de identidade das vítimas no Camboja – uma aproximação ‘livre’ do contexto.¹¹

No mesmo sentido, na mesma parede, as fotografias de identidade dos prisioneiros são acompanhadas por imagens dos rostos de alguns dos oficiais nazistas implicados com o campo de extermínio. Na verdade, 17 rostos, de temporalidades diversas, com apreensões diferentes que, de modo geral, salvaguardam um mesmo plano: a frontalidade contundente, a perspectiva da leitura facial associado ao corpo-indumentário e a sequencialidade acompanhante (vários outros rostos/bustos). Em sua maioria, as fotografias foram realizadas antes do fim da guerra, feitas pelo próprio aparato oficial nazista, e designam espécies de ‘máscaras’ (no sentido de personas sociais) mais do que propriamente rostos (na característica da fragilidade-desnudamento do ato de captura¹²).

Já as imagens dos rostos e bustos nazistas (estão ali, por exemplo, Rudolf Hoss e Joseph Mengele) a relação fotografia e memória é repertoriada na visão das faces dos criminosos que, na perspectiva do contexto de circulação na galeria de arte, em contraste com as fotos dos prisioneiros, estabelecem elementos de impunidade e indignação. Essa narrativa em disjunção é interessante pois veicula a expectativa documental com a característica do modo de circulação e o intuito específico de produzir contraste. A disposição na montagem, numa mesma parede, permite o olhar do espectador redimensionar a narrativa fotográfica com a valorização do enfrentamento.

Nesse aspecto, os contextos das imagens demarcam as faces-máscaras em suas solenes distâncias criminais. Mais do que um “mapa geográfico” (IAMPOLSKI, 1994) o que aparece aqui é a nomenclatura facial dos nazistas ao revelar uma tipologia exterior que, observadas na sequência apresentada, alinham as ‘máscaras do crime’, envoltas em uma mistura de impunidade e distanciamento.

FIGURA 7 – FOTOS DE OFICIAIS NAZISTA EM SALA DA EXPOSIÇÃO



FORNTE: FOTO DO AUTOR DE PAREDE DA EXPOSIÇÃO, 2018

FIGURA 8 – FOTOS DE PRISIONEIRO NA SALA DA EXPOSIÇÃO.



FORNTE: FOTO DO AUTOR DE PAREDE DA EXPOSIÇÃO, 2018

¹¹ Embora, tal como discutimos anteriormente, no sentido da ambivalência entre imagem, revelação, (ocultamento) e deriva artística, isso seja muito difícil.

¹² Em relação aos rostos dos prisioneiros, entre constrangimento e assujeitamento: cabelos raspados, vestimenta abjeta, placa identificatória, mancha social, tipologia raciológica.

Na composição da exposição, a relação é interessante porque expõe, em associação, diferenças de perspectivas nos regimes de imagem: a tentativa de apagamento e o olhar acusatório (a câmara que aponta a objetiva sem se dar conta do calamitoso dos lugares do espectador), e a 'impoluta' altivez dos rostos dos assassinos. Salvaguardados na ideologia nazi pela mística da 'pureza' racial, os enquadramentos predicantes da geralmente preparada forma (a fórmula-máscara) de devolver (de modo estável) o olhar, trabalha com a perspectiva da fenomenologia da exposição. Não obstante, a escolha de acompanhamento das faces das vítimas e dos perpetradores, em uma das principais salas da exposição, pode causar certo estranhamento diante da incapacidade em solver a questão resistente que as imagens implicitamente carregam.¹³ Como escreve De Duve (2009) a dificuldade, no âmbito do artístico, está em posicionar o "descarte do estético" em um lugar que demarca as imagens e seus contextos diferentes.

De modo paradoxal, e observando a história visual do século XX (ZELIZER, 1998), o contexto descrito na sala de arte pressupõe que seja o apelo humanitarista a única fonte que, de maneira ativa e direta, é espelhada (o fator absolutamente redutor da perda de positividade política respeito ao outro). O contexto de circulação das fotos na galeria, nesse sentido, abrange a tipologia das imagens fotográficas em uma relação com a política da memória, que estabelece uma aproximação paradigmática com o contexto da exposição. Fotografia e manifestação artística estão paralelamente correlacionadas em um contexto onde arte e testemunho valorizam uma leitura narrativa das imagens.

Nesse aspecto, pode ser significativo uma pergunta: tal como os sapados de madeira utilizados pelos presos judeus no campo e expostos aqui em uma vitrine da exposição, é possível um gênero de fotografia (*about-to-die*) se amalgamar com uma espécie de organização patrimonial em que os objetos ocupam, mesmo que simbolicamente [sic], o lugar das pessoas? Isso pode ser problematizado ainda mais longe se pensarmos, também, na questão da cor do sapato (vermelho), com o volume da iluminação direta da luz dicróica exibido com grande destaque na primeira sala da exposição, expondo, disjuntivamente, certa ordem corporizada que busca a horizontalidade do objeto e sua enunciação paradigmática. Por outro lado, a relação fetichista concedida ao objeto não livra a 'aparição' do mesmo certa fantasmagoria substitutiva.

Figura 9 – Fotografia de sapato iluminado na entrada da primeira sala da exposição



FONTE: FOTO DO AUTOR, 2018

¹³ Não podemos esquecer, além disso, que as fotografias da sala estão nas paredes em um itinerário que contém, ainda, objetos do campo: uma cama de três alturas, um macacão de prisioneiro com manchas de sangue, e o sapato de madeira que os nazistas obrigavam os judeus a utilizar.

Nessa associação, idealmente posta na necessidade remeter a uma 'autenticidade' do campo de extermínio, a situação observada aponta para a intensidade da percepção do que está sendo construído na galeria de arte e na relação com o passado memorialístico: passar pela sensação (a necessidade de) realidade-realismo para (re)carregar o imperativo do 'autêntico', 'representativo', 'presente'. Mas, também, museístico.¹⁴

Quanto da relação (contemporânea) entre a forte produção e a circulação de imagens (FONTCUBERTA, 2016) e o papel (passivo, contemplador, fruístico) destinado ao olhar externo, refletem uma memória que, mais do que propriamente "resistir em ser passado" (VAN PELT, 2017, p. 140), reificam mecanismos de substituição, fetichismos de ausência-presença, nomenclaturas da morbidade? É obscuro desconfiar dessas imagens?

Essa perspectiva é semelhante às séries de fotografias, ampliadas em um dos corredores da instalação que claudica uma intensificação do testemunho. Transporta o estatuto do fotográfico em uma 'plusvalia estética' (FONTCUBERTA, 2011) que, por sua vez, reorganiza o efeito imagético. Em certo sentido, a experiência estética, agigantada pelas linhas visuais da imagem, perspectivam uma leitura das fotografias em uma 'poética da marca' (FONTCUBERTA, 2011) cujo efeito é maximizado pela sensação (fantasmática) dos vários corpos que estarão sempre ausentes.

Nessas fotografias, alteradas em sua dimensão e no recorte visual, o relato se torna mais livre para demarcar a impressão de presenças fantasmáticas, de desaparecimentos resistentes. O contraste com os objetos, destacados em caixas de vidro no corredor da instalação, frisa a dialética estranha e impropriedade dos sujeitos retratados e suas vidas ceifadas. Os objetos são o que restam. E o trabalho – silencioso, disjuntivo, insistente – do olhar parece densificar o efeito de abandono, "entre a barbárie e a cultura" (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Nesse aspecto, as várias malas e outros utensílios pessoais que acompanham as fotografias, destacam a sensação de morte daquilo que sobreviveu – que está ali, na exposição, de certa forma sempre incompletamente buscando seus donos.¹⁵ Nessas fotografias, a maioria proveniente do *Álbum de Auschwitz*, rearticuladas no tamanho e impressas para dar a sensação da quantidade de pessoas que desciam dos trens, todos olham, de algum modo, para os limites daqueles que registram. Em busca de orientação, na confusão da chegada, a centralidade para sempre de muitos desses rostos sintomatizam a insuficiência, a impossibilidade, a generalidade documental do acontecimento.

As fotografias são hipérboles das figuras destituídas. Amalgamadas em volume e tamanho, apontam para uma vulnerabilidade que nos chama atenção, além do tempo, além do espaço, diante de nossa responsabilidade. Tal como escreve Didi-Huberman (2017), carregam essa "força da desolação". Sobretudo, ao possuírem uma intensidade estética ao serem aumentadas, conseguindo, em consequência, um ato de olhar (uma exigência de reciprocidade).

¹⁴ Em um lugar em que justamente a imagem, sua falta, seu apagamento, sua insuficiência foi sempre tão cuidadosa e exemplarmente afeita aos limites da própria discussão: o problema, por exemplo, dos limites da imagem no cinema sobre *Auschwitz* estabelecidos na história do documentarismo e na história do cinema; ou, ainda, a vasta discussão que vai do luto em relação às vítimas a questão da figuração do espetáculo nas artes visuais (o horror das imagens, ou das não imagens, da persistência pelo fotográfico, da incapacidade pelo humanístico, etc.).

¹⁵ Como se o trabalho de substituir os sujeitos exibisse uma segunda morte, terrível por aquilo que tenta ocupar enquanto mensagem: uma espécie de evocação arqueológica, desolada, inaudita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da memória, do distanciamento do episódio no tempo, como escreve um dos curadores¹⁶, e que é tão profundamente importante em um acontecimento como *Auschwitz*, pode ser uma linha (um gesto específico, um operador substantivo, um marcador teórico) confiável para apresentar, nas duas ou três horas sugeridas para a visita da exposição (segundo a informação da entrada) suficiente para tecer o fio condutor das imagens do passado?

O artigo objetivou pensar as relações entre o contexto fenomenológico da exposição e a tensão entre fotografia e memória. As imagens, ampliadas várias vezes de tamanho, dispostas em associação umas em relação a outras, nas diferentes salas da exposição, estabelecem uma mudança significativa no regime de interpretação dos contextos visuais relativos ao conhecido campo de extermínio. Conseguem “o respeito pelo humano”, onde “a legitimação humanista da arte está arruinada” (DE DUVE, 2009, p. 78). De certa forma, estabelecidas no trânsito entre o artístico e o documental, valorizam a repaginação da política da memória na conformação ausência-presença dos sujeitos da imagem. As fotografias dos prisioneiros, tencionadas com os rostos dos verdugos, criam, assim, linhas de força que, sem relacionarem especificamente estatuto artístico e processo histórico, marcam a questão arte – testemunho de modo historicamente engajado e ao mesmo tempo sensorialmente imponente.

Operam, nesse aspecto, uma história particular das imagens do campo e de suas adjacências (espaciais e temporais) que tanto se autorreferem como se distanciam. Colocadas em um mesmo contexto, mesmo que subscritas com rigor documental e historiográfico, preconizam uma memória da visualidade adstrita à fragilidade da vida, a consumação da morte e do morrer – morrer de mil formas, sob as piores formas.

REFERÊNCIAS >>

AUMONT, Jacques. *El Rostro en el Cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. In: *Ars*, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

ELKINS, J. (org.). *Photography Theory*. London: Routledge, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. *Indiferencias Fotográficas y Ética de la Imagen Periodística*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

_____. *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la Postfotografía*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016.

¹⁶ Através do superlativo “historia que se resiste a ser pasado” (VAN PELT, 2017, p. 140).

IAMPOLSKI, Mikhail. Visage-masque et visage-machine. In: ALBERA, F. (Org.). Vers une théorie de l'acteur. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. Miradas Criminales, Ojos de Víctima: Imágenes de la Aflicción en Camboya. Buenos Aires: Prometeo, 2017.

SCHAEFFER, J. M. A Imagem Precária: Sobre o Dispositivo Fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. On Photography. Penguin Random House, 2008.

VAN PELT, Robert Jan. Catálogo de la Exposición: Auschwitz, No Hace Mucho, No muy Lejos. Musealia Editorial Palacios y Museos, 2017.

ZELIZER, Barbie. Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye. University of Chicago Press, 1998.

_____. About to Die. How Images Move the Public. New York: Oxford University Press, 2010.

Data de submissão: 13/08/2018

Data de aceite: 04/12/2018