

ARTIGO

CENA DO CRIME, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA EM EVIDÊNCIAS E SURVIVORS

RAFAEL TASSI TEIXEIRA

Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM; 2004). Professor Adjunto da UNESPAR (Campus Curitiba II - PPG-CINEA\UNESPAR).
E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>

RESUMO: *Evidências* é um projeto da artista visual Naomi Teresa Salmon que articula imagens de objetos dos campos concentracionários nazistas em relação ao componente biográfico faltante ou criminosamente apagado. A série *Survivors*, do fotógrafo Martin Schoeller, é feita a partir de 75 fotografias de retratos de sobreviventes do Holocausto por motivo da comemoração do 75 aniversário de libertação dos campos concentracionários. Nos dois projetos fotográficos aqui analisados, trabalha-se a relacionalidade da fotografia contemporânea em um duplo aspecto: o gesto primeiro (e limítrofe) de expor no objeto fotografado remanescente à tentativa de apagamento, e o trabalho do fotógrafo diante do efeito da nova corporalidade pela técnica hiper-realista do retrato em grandes proporções.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Memória; Arte; Holocausto.

CRIME SCENE, PHOTOGRAPHY AND MEMORY IN EVIDENCE AND SURVIVORS

ABSTRACT: Evidence is a project by visual artist Naomi Teresa Salmon that articulates images of objects from Nazi concentration camps in relation to the missing or criminally erased biographical component. The Survivors series, by photographer Martin Schoeller, is made from 75 photographs of portraits of Holocaust survivors for the celebration of the 75 anniversary of liberation from concentration camps. In the two photographic projects analyzed here, the relationality of contemporary photography is worked in a double aspect: the first (and borderline) gesture of exposing the remaining photographed object to the attempt to erase, and the photographer's work in face of the effect of the new corporeality by the hyper-realistic technique of the portrait in large proportions.

KEYWORDS: Photography; Memory; Art; Holocaust.

Recebido em: 30/11/2020

Aprovado em: 31/05/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p128-154>

Introdução

O artigo explora o trabalho de dois fotógrafos contemporâneos que tem obras relacionadas ao tema do Holocausto. A partir da relação (tensão) entre documento e forma fotográfica, a fotografia contemporânea é ensejada em uma cena inscriciva e processual que opera memórias traumáticas estabelecidas diante do cumprimento do 'dever de memória' e da transmissibilidade indicial do ferimento (SELIGMAN-SILVA, 2000) ou do trauma (FELMAN, 2014) associado ao Holocausto. Objetos e rostos da tragédia são acionados para contemplar o poder individualizante da forma fotográfica quando esgarçada em um gesto ou ato de evidenciação da memória (em impossibilidade biográfica e em rusticidade) dispondo o questionamento das estruturas vestigiais da memória coletiva e, ao mesmo tempo, da reenergização da imagem como elemento procedimental contra o apagamento (a natureza *horribilis* como o segundo efeito pretendido do Holocausto por parte dos algozes).

Nesse sentido, no caso das fotografias do ciclo fotográfico *Evidências*, de Naomi Teresa Salmon, as imagens sublinham um campo em que a perda está imediatamente associada ao vestígio e a enrijecimento da vinculação entre cena de crime, museu e memorial. Os objetos, despojos e relíquias dos campos de extermínio fotografadas por Salmon, são de certa maneira apropriados pela visualização estacionária e legitimada do campo museístico, convertendo-se em domínio evidenciativo da destruição. As peças, 'limpas' de suas particularizações biográficas, são enfileiradas de tal modo que impedem a conexão narrativa, mas ensejam novas formas de dinâmica da recordação e do processo de burocratização das 'sobras da morte' que os objetos destacam. Utilizados pela fotografia e postas em circulação na instalação *Asservate* (1995) disponibilizada pela autora, situam-se na amostragem lacônica da produção da imagem da destruição, permitindo, no devir artístico, aumentar sua idiosincrasia.

Os objetos fotografados por Salmon respondem a lógica controversa da evidenciação, produzindo vestígio de memória coletiva e mostrando, como matéria-prima, a impossibilidade total da narrativa biográfica. O componente biográfico, criminosamente excluído no programa nazista, é parcialmente restaurado pela fotografia da artista, nos rastros da tragédia e em seu sentido

recordativo: a impossibilidade de chegar ao sujeito macabramente reduzido ao resquício. Os objetos fotografados, fragmentos velados no silêncio cumpridor da lógica perversa (sem associação geográfica ou personalística), revelam, no trabalho de Salmon, o rastro de memória e a historicidade do deslocamento posterior como prova do delito ou eco da tragédia. Seu signo remanescente é a impossibilidade reverberativa do pertencimento, a conservação atroz da invisibilidade, e o testemunho da perpetuação do programa de aniquilamento: no esquecimento precedente dos assassinatos.

Em *Survivors*, o trabalho do fotógrafo Martin Schoeller dedicado aos retratos de sobreviventes do Holocausto, essa forma tensiva entre fotografia e objeto é substituída pela vontade de recognoscibilidade encadeada dos rostos das vítimas diretas dos campos concentracionários e de extermínio. Também solicitados pelo Museu Yad Vashem, e expostos em uma antiga fábrica de carvão (o complexo industrial da mina de carvão Zollverein, em Essen), o trabalho de Schoeller compõe um conhecimento biográfico e visional a partir da discursividade fundante dos rostos das vítimas sobreviventes, a maioria com mais de noventa anos, que infringem uma ética da consagração da sobrevivência diante da tentativa de apagamento ou tipologização das faces da destruição – promovendo um gesto fotográfico a contrapelo daquilo pretendido pelos nazista em seus álbuns identificatórios: as características holotípicas individuais em uma alteridade negativa nas fotografias dos detidos.

Composto de 75 fotografias de retratos de sobreviventes do Holocausto, por motivo da comemoração do 75 aniversário de libertação dos campos concentracionários, *Survivors* dialoga com o campo da fotografia contemporânea, dentro de todas as suas possibilidades plurais, reconhecendo-se como diretamente devedora (FONTCUBERTA, 2016) da dimensão artística enquanto gesto de reconfiguração político e humano do testemunho. A transmutação pela arte, nas estratégias estilísticas da fotografia contemporânea, repercute em um convite ao sentir e ver (enxergar) a partir da reinscrição reverberativa e aumentada dos rostos reenquadrados nas imagens, e devolvidos a cena na participação heurística (fazer ressoar o valor) do dizer figuracional da imagem dos sobreviventes e vítimas nazistas.

Survivors é um álbum da memória visual que diagramatiza, em componentes documentais, a singularidade de cada rosto sobrevivente e sua

pletórica humanidade restituída, rememorada, reescrita (reordenada no apelo sensível). Na técnica desenvolvida pelo artista, concentrada em retratos hiperdetalhados, os rostos das vítimas sobreviventes do campo de Auschwitz abraçam uma dignidade de afeição, um processo de convocação ao face a face (LINDEPERG, 2007) que restitui essa primeira humanidade tentativamente profanada pelos nazistas. A série de imagens, nesse sentido, rompe a rotulação antropométrica e policial das fotos dos álbuns nazis – realizadas, muitas vezes, por fotógrafos prisioneiros, como Wilhelm Brasse e Zdzislaw Pazio (TEIXEIRA, 2018) - que objetivavam, no sentido judiciário, uma desconcertante simplificação, e uma liquidação simbólica do indivíduo (BRETON, 2018).

Schoellers e Salmon são artistas atuais que utilizam da fotografia para perceber e evidenciar as formas da ausência (as sobras da morte, e o cúmulo da vida). Apontam para o inestimável (DIDI-HUBERMAN, 2019) da ética da fotografia e da arte no ‘dever de memória’, colocando ênfase na intencionalidade da atuação da fotografia como possibilidade restaurativa sobre o trauma e o esquecimento. Especialmente, quando o crime perpetrado objetiva no distanciamento temporal a finalização da evidência, e o término lacônico e mais profundo da memória das vítimas diretas do extermínio.

Nos artefatos (resquícios) e nas imagens (consumação nos retratos) que os artistas trabalham, a memória, o testemunho, o corpo (excluído e ofensivamente apagado), e o gesto de reorganização contundente do testemunho dizível, através da ambição inequívoca da pose, marcam os possíveis exercícios restaurativos que pode haver na aproximação artística dos episódios traumáticos. E, da mesma forma, nas catástrofes que não vemos os rostos, onde o apagamento é a continuidade e o segundo insulto sobre a infâmia do acontecimento.

Naomi Teresa Salmon *Evidências*

As fotografias expostas na série fotográfica *Evidências* (1995) de Naomi Teresa Salmon, alinham a perspectiva da fisicalidade remanescente ou da ‘materialmente fixável’ (ASSMAN, 2011) dos objetos (despojos, dilatações, sobrevivências) dos campos concentracionários nazistas (essencialmente,

Auschwitz e Buchenwald, mas também oriundos dos guetos da Europa invadida) num projeto evidenciativo e amostral da memória recordativa do Holocausto.¹ Associado ao trabalho da dinâmica da rememoração (do gesto de guardar, do processo de utilizar o arquivo como forma de criação artística), Salmon produz uma série de fotos de artefatos relacionadas ao Holocausto, atualmente preservados no museu Yad Vashem, em Israel. A maioria dos objetos, desfuncionalizados e oriundos das sobras da morte (da eliminação dos portadores e da retenção na entrada concentracionária), persistem como o lixo concentracionário. São matéria de sobrevivência e relíquia mórbida dos campos, sem condições de designação de origem e pertencimento. Como matéria bruta e inominável da indústria da morte, desfiados de suas linhagens individuais, persistem em um trânsito frágil entre a fonte, o arquivo e o esbulho: aquilo considerado desprovido de imputação, e que, nos campos, era o elo matérico entre pessoas e morte (os objetos circulavam até o deterioro, e os sujeitos desapareciam, eliminados).²

Tensionados como vestígio contundente (e impressionante), na fronteira entre detrito e arquivo, as peças fotografadas por Salmon têm sua amostragem e evidenciação em uma instalação artística que resultou no álbum *Asservate* (1995). Tal obra, composta de séries fotográficas que colocam os objetos em catalogações específicas, procura pensar a transformação dos componentes dos campos em artefatos e em colecionismo museístico.

¹ No catálogo “Exhibit” (Cantz verlag, 1995), publicado conjuntamente à exposição, as ‘coisas do campo’ são designadas em dizer artístico: “Provas. Coisas reais. Rastros. Relíquias. Objetos. Coisas. Permanece. Propiedade privada. Testemunhos. Recomendações. Objetos pessoais. Fragmentos. Artigos levados. Corpi delicti. Artigos de primeira necessidade. Legado. Fraude. Memória. Mencionar. Intimidade. Horror. Decair. Transcendencia. Olfato. Substância. Através do espectador” (fonte: Exposições: Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem. Cantz Publishers house. Stuttgart, 1995. tradução nossa). Disponível em: <http://www.naomiterezasalmon.net/projects/asservate.html>. Acesso em: 03/08/2020.

² Segundo a artista, os objetos foram fotografados por demanda do Museu Yad Vashem, separados como material concentracionário remanescente das vítimas nazistas, que servia a usos diversos: desde a reciclagem para as fábricas alemãs à matéria prima para a guerra. Nesse sentido, pele humana se transformava em sabonetes, utensílios de metal em projéteis e armamentos, cabelos em fios para a indústria têxtil, etc. Muitos objetos (especialmente os mais valiosos) eram apropriados pelos guardas concentracionários e funcionários do campo logo na entrada das populações trazidas nos comboios. Uma grande parte (óculos, ferramentas, malas, sapatos, correntes e cintos de couro, utensílios de cozinha, etc.) ficava em grandes depósitos e armazéns, e era reutilizada no próprio lugar de destino, servindo a uma dinâmica deprimente e massiva da morte e da circulação dos objetos. A medida em que as pessoas iam sendo criminosamente agredidas e espoliadas, tanto na entrada do campo como na dura resistência cotidiana, os objetos (incluindo roupas) circulavam de um corpo a outro, de uma morte (assassinato) a outra (sua reincidência em um novo flagelo, transmitindo a catástrofe e o apagamento em uma sucessão de traumas sem fim – as camadas da dor sequenciadas interminavelmente).

Salmon alinha os itens dos campos concentracionários a partir de sua funcionalidade primeira e equaliza essa matéria bruta específica dos locais de morte para tensionar a narrativa da memória dos restos matéricos sobreviventes e a funcionalidade adquirida como elemento sógnico da parafernália da destruição.³

Nesse sentido, diante do volume impressionante dos elementos sem origem e qualificação, os elementos fotografados por Salmon habilitam-se como o domínio evidenciativo da eliminação. São fotografados em um gesto de reenquadramento sobrevivente da perspectiva matéria que remanesce em uma espécie de apêndice ignominioso e como um escárnio da calamidade da industrialização da morte e seu apagamento no Holocausto. Convertidos em artefatos, são a forma grotesca e ao mesmo tempo disruptiva da impossibilidade da rememoração biográfica. Salmon fotografa para enfatizar o gigantismo do projeto de apagamento. Sem ‘indícios fiáveis’ e ‘velados em silêncio’, os objetos conservam parcamente os rastros de memória e a ‘prova’ ou ‘eco dos delitos’ dos crimes sucessivos e abomináveis do Holocausto. Como ‘último signo’, ‘rastro de memória’ e relíquia ou monumento da destruição, remanescem apreendidos no fascínio perigoso de sua materialidade sobrevivente.

No engajamento sensorial da instalação *Asservate*, privilegiam as lacunas, os ‘ecos’ e a ‘prova odiosa de delitos’. Mas, também, abrem espaço

³ “Em 1989 me encargaram fotografar relíquias relacionadas ao Holocausto. Foram preservados no Yad Vashem, o local comemorativo central do Estado de Israel em Jerusalém, que comemora a Shoá. A tarefa não era produzir fotografias artísticas e não tinha como objetivo direto a recordação. Supostamente, deviam produzir um retrato documental de objetos para ajudar a manter registros e arquivos. Os objetos mesmos eram em sua maioria fragmentos velados em silêncio. Somente em poucos casos havia indícios fiáveis de seu lugar de origem, ou seja, o campo de concentração ou extermínio, o gueto, a região, o país. Raramente havia alguma indicação de quem havia guardado os artigos individuais em um local seguro e quem os havia entregue. Haviam estado em posse de pessoas desconhecidas. O único que era completamente seguro é que as coisas haviam tido um dono, e que significavam algo para quem as tinha conservado ou trazido: como último signo, um rastro de memória, uma relíquia, um monumento, um eco, uma acusação ou prova de delitos. A natureza técnica do encargo fez com que realmente me dera conta destas coisas, ou seja, de seu silêncio. Mas durante o processo rotineiro de ser fotografados, os objetos começaram a falar. Representavam as pessoas que haviam sido privadas de sua humanidade, do direito à vida e do direito a despertar recordações. Outras coisas representavam pessoas que estavam entre os perpetradores ou que não fizeram nada para detê-los. A pergunta sobre quem era o proprietário de muitos dos objetos segue sem resposta. A segurança em si mesmo se converte em confusão. Quanto mais me dei conta da natureza das coisas, quanto mais tratava de não interpor-me entre eles e a câmera, vi minha tarefa como me fazer invisível durante o ato de fotografar, para que os objetos pudessem fazer-se visíveis”. Disponível em: <http://www.naomiterezasalmon.net/projects/asservate.html>. (tradução nossa). Acesso em: 03/08/2020.

para a interpretação sensível diante da calamidade e do tamanho impressionante do projeto de eliminação. Os objetos do campo, fotografados enfileirados de tal maneira que impossibilitam a conexão narrativa, mas que apresentam uma espécie de catálogo de resíduos do extermínio, apontam para a falta, para a insubstituíbilidade, para o despedaçamento, para a memória tensionada naquilo que é imóvel e que não pode ser associado ao indivíduo portador. Nesse gesto, a fotografia passa a ser um agravamento da perspectiva disjuntiva do olhar: mostra a destruição e a reminiscência, a primazia e o arquivamento, a morte e seu sedimento em evidência parca. Fotografadas por Salmon em catálogos de morte e memória, abrem espaço para sua recuperação possível no trânsito artístico, ajudando na reescrita do trauma da experiência.

Figura 1 – Objetos dos Campos (Auschwitz e Buchenwald)



Fonte: Asservate, Naomi Teresa Salmon.

Disponível em:

<http://www.naomiterezasalmon.net/projects/asservate.html>. Acesso em: 03/08/2020.

Salmon utiliza a fotografia para pensar, nesse aspecto, o próprio ato de atravessamento entre cena de crime (vestígios imperecíveis dos assassinatos), museu (conversão em relíquia) e memorial (monumento nefasto que abaliza a sacralização da memória possível e lacunar sobrevivente). Os objetos fotografados pela artista são, de certo modo, apropriados pela visualização estacionária e legitimada do campo museístico - interpretado aqui como o vestígio contundente dos restos possíveis (mas duros e escatológicos) da

memória física dos campos. Fazem parte da dinâmica antimonumental da recordação, assinalando a escala imensurável da máquina da morte: alinhados em categorias pela fotógrafa, íntegros ou parciais, adquirem a certeza da evidência criminológica (o rastro duradouro da perda). E, também, evidenciam a amostragem lacônica da produção da imagem do aniquilamento.

Essa sistematização catalográfica, que evidencia o estatuto aberto e ao mesmo tempo traumático das peças oriundas das fábricas da morte, abre espaço para o sentido disfórico do contato e da observação. Os itens se tornam ruína evidenciativa no campo museístico (CRIMP, 2015). São apresentados marcados pela natureza problemática e irreversível do rastreamento de sua origem e portabilidade primeira. Nesse sentido, a fotografia de Salmon lacera a imagem e a sobrevivência das peças em uma repetição lacônica (ASSMAN, 2011), breve e poluída, da artefatação da memória traumática. Convertida em relíquia macabra e insultante, os objetos aprofundam a dor da ferida concentracionária ao serem objetificados na serialização que denota a impossibilidade de transgredir sua origem lacunar.

Salmon fotografa os objetos dos campos para pensar o próprio gesto de guardar, administrativo e burocrático, que, no apelo e na narrativa agônica e sufocada pela catalogação, mostra a terrível idiosincrasia do extermínio. Os objetos, que se tornam relíquias e guardam uma memória difícil e dolorida, fotografados em categorias disfuncionais pela artista, respondem a lógica pervertida da evidenciação, produzindo vestígio de memória coletiva e eliminando narrativas biográficas. Como escreve Assman (2011), possuem uma vinculação traumática e uma economia de memória armazenadora apagadas suas funcionalidades primeiras e impossíveis seus registros de origem. Articulam, no tensionamento com a fotografia, a gramática da ausência (dos corpos agredidos e desaparecidos), as lacunas multiplicadas, os possíveis exercícios restaurativos e a questão da observação da cena da catástrofe.

As peças fotografadas por Salmon produzem um vestígio de memória coletiva (A matéria-prima lacunar, imperfeita, ultrajante), e designam a impossibilidade da narrativa biográfica. Os objetos fotografados, sem associação geográfica ou identitária, capturados desde o fundo branco e etéreo, trabalham sob os espectros da sobrevivência, sobre as 'cascas' (DIDI-HUBERMAN, 2017) que salvaguardam a lembrança da desolação. Aqui, pode

ser visto o horror e a sequencialidade do abominável na redução do indivíduo ao despojo arqueológico. Como matéria dilacerada, como resquício corrompido - muitos objetos estão rotos e não podem ser entendidos individualmente - despontam, no trabalho de Salmon, o rastro de memória e a historicidade do deslocamento posterior como prova do delito ou eco da tragédia. Seu signo remanescente é, portanto, a impossibilidade reverberativa do pertencimento, a conservação atroz da invisibilidade. O testemunho da perpetuação do programa de aniquilamento no esquecimento precedente dos assassinatos.⁴

Figura 2 – Objetos dos Campos (Auschwitz e Buchenwald)



© Photo: Naomi Tereza Salmon

Fonte: Asservate, Naomi Tereza Salmon.

Disponível em:

<http://www.naomiterezasalmon.net/project/s/asservate.html>. Acesso em: 03/08/2020.

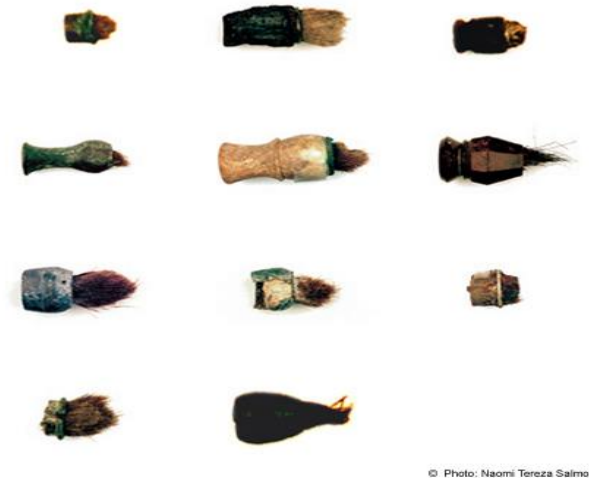
Em *Evidências*, a fotografia é, portanto, uma maneira de densificar a discussão sobre os rastros da aniquilação. Atua diante dos sucessivos e traumáticos signos sobreviventes que fazem parcialmente o balanço da perda e a escala sem precedentes do procedimento de exclusão. Convertidos em artefatos museísticos, expõe a importância vestigial da pedra traumática. No cruzamento como artefatos do crime, memória e museificação, sua circulação em um âmbito de engajamento sensorial torna ainda mais grave

⁴ É importante lembrar, segundo Levi (2014) que, nas palavras do próprio comandante de Auschwitz, Rudolf Höss, a impunidade estava garantida pois, dado a escala impressionante e inimaginável da eliminação, e na posterior destruição dos objetos, 'ninguém acreditaria nos sobreviventes, ninguém estaria para contar'.

a dinâmica dos campos: a reutilização infinita dos objetos até sua total desintegração em contraste com a rápida aniquilação das vidas humanas. Fotografados por Salmon, passam a expor, abrir, tensionar e desestabilizar sua fixação última em restos arqueológicos (possíveis de gerar hábitos visuais, agudamente presos ao processamento de observação engajada). Essa sedimentação em um estatuto testemunho, é, de certa forma, também a parcela idiossincrática do registro. A fotografia, aqui acionada, faz o depósito da reverberação ou aumento da impossibilidade pessoal associativa em relação a essas peças nefastas. Arranjadas em sequências, dispostas em um sucessivo de detalhes e conformes ao indício criminalístico, impedem o elemento de estetização e a interpretação eufemística da eliminação. São forças amostrais poderosas da corporeidade que, mesmo parcialmente desintegradas, evitam as 'fugas aliviadoras para dentro da abstração' (ASSMAN, 2011).

Salmon propõe, portanto, a manutenção do indício criminalístico fotografando os objetos na tensão enquanto documento e pulsação amostral da prática da dissolução. As peças, enfileiradas e ordenadas criteriosamente, apontam para uma 'coisicidade' redutora que não permite a conexão biográfica das narrativas de vidas. Retirados dos procedimentos de armazenagem pela fotografia e postos em circulação na rescrita tensitiva da arte, expressam as estruturas vestigiais da memória coletiva e a própria ameaça da substituição: mostram as duas facetas da lógica abominável dos campos, em relação ao sua 'febre de produção' e a sua 'força da destruição'.

Figura 3 – Objetos dos Campos (Auschwitz e Buchenwald)



© Photo: Naomi Teresa Salmon

Fonte: *Asservate*, Naomi Teresa Salmon.

Disponível em:

<http://www.naomiteresasalmon.net/projects/asservate.html>. Acesso em: 03/08/2020.

Os traços do crime são, nesse caso, expostos pela fotografia e sua condição renovada de ajudar a operar memória. Como sobras e signos matéricos da dinâmica horripilante da industrialização da máquina da morte, enlaçam os expedientes traumáticos na qualidade de vestígios mudos da eliminação. A fotografia, em ênfase da evidência da materialidade sobrevivente e atroz desses objetos, alerta para a gramática impessoal no peso lacunar das sobras matéricas. A reapropriação das peças passa pela tensividade que há na própria fixação disfórica: os objetos são fotografados em um fundo branco e asséptico, desarranjados de suas conexões narrativas e biográficas, impossíveis de preencherem a resposta conciliatória e abstrativa da figuração. São, sob certo ato fotográfico, 'apenas' evidências. Matérias grotescas que esgarçam a prática da eliminação das vidas humanas diante da infundável circulação dos objetos. Fotografando com precisão e fidelidade aos detalhes das peças, colocando-as na repetição lacunar em categorias abjetas, Salmon ressalta a maquinária da morte, e volta a materialidade primeira que desponta os indícios criminalísticos e a desconexão afrontosa com seus sujeitos de origem.

O trabalho revela uma estrutura destacada no perfil da artista, que estudou fotografia no Hadassa College de Jerusalém (entre 1986 e 1988), e a partir do álbum *Asservate* (1995), vem trabalhando intrinsecamente com o

tema da memória traumática em diversas obras que reverberam as tensões entre objetos e forma\força crítica. Desde 2005, quando obteve o grau de mestre em Belas Artes na Universidade Bauhaus de Weimar, dimensiona seu trabalho a partir das relações entre arte, espaço público e novas estratégias artísticas. *Asservate* é de certa forma um ponto de partida que movimenta um interesse artístico em tencionar vestígios (ou rastros de objetos concentracionários) em séries fotográficas que correlacionam destruição e espacialidade remanescente. Em 2007, organizou instalação sobre artistas israelenses em Berlim, com foco na dimensão espacial da fotografia e na relação com o domínio público (*Berl-IN! on the emerging Israeli Art scene in Berlin*); e, mais recentemente, em 2011, vem promovendo debates sobre arte, artista e deslocamentos (*the artist as an Inmigrant*).

Suas obras vêm sendo bem recebidas pela crítica, e dialogam com vários artistas contemporâneos que ligam memória, arte e trauma. Aproxima-se, por exemplo, de artistas bastante conhecidos em relação ao tema do Holocausto, como Sigrid Sigurdsson, Anselm Kiefer e Jocher Gerz, que em diversos momentos compõe seus trabalhos como modalidade de inscrição da memória da Shoah. Ainda com uma obra relativamente pouco extensa (menos de uma dezena de projetos), Naomi Salmón desenvolve obras-instalações que são, também, apontamentos e repetições persistentes da inscrição dos apagamentos perpetrados nos campos concentracionários.

Martin Schoeller *Survivors*

No trabalho do fotógrafo Martin Schoeller, *Survivors*, produzido a partir de 75 fotografias de retratos de sobreviventes do Holocausto para celebrar o 75 aniversário de libertação dos campos concentracionários, a relação entre fotografia e memória oferece um encaminhamento sensível e enunciativo que se presta a disseminar a própria relação entre o suporte e a personalização biográfica. Voltando-se para os rostos daqueles que são alguns dos últimos sobreviventes diretos da tragédia dos campos concentracionários nazistas, as séries de fotografias de Schoeller imprimem um procedimento de

reconhecibilidade contínuo das vítimas, e um aprofundamento da articulação entre sujeito e dignidade restaurada perante o olhar dos outros.⁵

Schoeller é um artista que tem estruturado suas obras, assim como outros fotógrafos que tematizam a questão da perda e da importância da restauração dos rostos das vítimas e dos perpetradores da violência da guerra e de ditaduras - como os chilenos Víctor Bastera e Francisca Benitez - baseando suas fotos (essencialmente retratos) com o recurso da fotografia e a relação entre índice, ruína e presença\ausência. No caso de Schoeller, um artista alemão que há muito tempo trabalha nos Estados Unidos, os rostos das vítimas dos campos de concentração são expostos em uma noção figuracional e humana que engendra e particulariza a biografia (tentativamente anulada) dos sobreviventes do Holocausto. *Survivors* é um projeto que dialoga bastante com o estilo de fotos em *close-up* do autor, e que instaura uma perspectiva rememorativa e restitutiva com base na organização biopolítica dos rostos da tragédia - e a potência artística do retrato em grandes dimensões. É bastante significativo como concepção que intercede na noção de permanência, na ética dos sobreviventes e nas vítimas diretas de violências estatais. Entra em diálogo com fotógrafos recentes (também alemães) que trabalham os rostos em estilo de identificação em grande detalhe, como Thomas Ruff e Thomas Struth, que utilizam técnicas semelhantes de atenção ao detalhe e ao paralelismo entre representação pictórica e fotografia aumentada.

Dentro do desenho estilístico do fotógrafo (formato fotográfico de larga escala), Schoeller trabalha com o tensionamento do contracampo. Coloca ênfase na hiperexpressividade dos rostos em grande proporção: no espaço ativo e circulacional da instalação, confirmam uma impossibilidade de 'negar' a visão das vítimas. Dessa forma, ao propor memória, diante da ameaça recorrente do distanciamento temporal do evento-catástrofe que foi o Holocausto (SELIGMANN-SILVA, 2000), seu trabalho busca erradicar a

⁵ Opondo-se àquela que foi o projeto nazi em relação às vítimas dos campos: a eliminação completa, a redução total (a caída em animalidade absoluta), o apagamento infinitesimal (a obsessão por não deixar rastros). Lévinas (1998), nesse sentido, comenta sobre a importância do 'rosto' em sua plenitude de acontecimento como a recuperação contra a 'inexpressividade' serial e redutora buscada pelos nazistas. A ênfase no rosto - e sua sacralização no trabalho de Schoeller - é o "correlativo da ética e da justiça" (LÉVINAS, 1998: 146). Não há possibilidade, segundo Le Breton (2018) de significado em uma vida sem rostos; lembrando que a maioria dos crimes acontecem sem que se vejam faces.

desfiguração: a caída na animalidade do 'sujeito' sem rosto, vitimizado no extermínio dos campos (LE BRETON, 2018). Nesse sentido, os retratos de sobreviventes, encadeados no sentido de abrir espaço a exigência da identidade, lidam com a diferenciação biográfica, dando destaque ao gesto de conhecer a singularização das existências. Em proporções aumentadas, mas em captura suave, no estilo expressivo (com o fundo com cores lisas, algumas faces com leve maquiagem, expressões tranquilas na maioria das vezes), as fotos de Schoeller contrastam com a frialdade do estilo de identificação - notório como registro visual nos campos concentracionários.⁶

Aqui, 75 retratos processam uma espécie de liturgia figurativa: o convite ao conhecimento biográfico é associado aos textos colocados debaixo das fotos sobre as trajetórias das vidas, que ajudam a narrativizar o presente perpétuo dos sobreviventes do Holocausto. No sentido de 'temporalizar sem descanso' (DIDI-HUBERMAN, 2012) a memória da sobrevivência coletiva e individual da tragédia, as imagens das faces hiperdimensionadas atuam como uma energização da perspectiva humana pela fotografia no espaço da arte (na fenomenologia da exposição). Expostos em uma antiga fábrica de carvão - o complexo industrial da mina de carvão Zollverein, em Essen -, as 75 fotografias compõem um álbum verbovisual para a memória das vítimas, rememoradas na discursividade fundante dos rostos sobreviventes - a maioria com mais de noventa anos de idade, vivendo em Israel.⁷

⁶ Seu estilo dialoga com outro importante fotógrafo alemão – Thomas Ruff – bastante conhecido pelas fotografias em estilo de passaporte, superdimensionadas e oferecendo em grande detalhe o rosto dos modelos; nesse caso, quase com a ausência de gatilhos visuais, com os convidados instados a posar sem expressividade, algumas vezes com maquiagem, mas predominantemente captados na neutralidade das feições faciais, com fotografias tomadas na própria instalação.

⁷ Realizados a pedido do Museu Yad Vashem, as 75 fotografias são parte de um projeto da Fundação para a Arte e Cultura de Bonn, e o Centro de Comemoração do Holocausto Yad Vashem em Israel. A exposição, intitulada "Sobreviventes – Rostos da Vida depois do Holocausto" toma forma a partir de uma iniciativa da associação alemã Amigos de Yad Vashem, aberta de janeiro até abril de 2020. As fotografias podem ser vistas no antigo complexo industrial da mina de carvão Zollverein, em Essen, e também são recompiladas em um livro publicado por Steidl Verlag, com prólogo do ex-presidente alemão Joachim Gauck.

Figura 4 – Instalação no complexo industrial (Zollverein)



Fonte: *Survivors*, Martin Scholler. Disponível em: <https://martinschoeller.com/SERIES/Survivors/1>. Acesso em: 03/08/2020.

Survivors conversa, nesse sentido, com o campo da fotografia contemporânea. A partir da grande heterogeneidade de estilos e representações, seu trabalho perspectiva a noção de dualidade particular do fotográfico (DEL RÍO, 2008) e o esgarçamento em repercussões possíveis no retrato humano no âmbito plástico e compartilhado da imagem – sem necessariamente perspectivar as faces em uma experiência visual unívoca (documental). No gesto de oferecimento do rosto em proporções agigantadas, reconhece-se as variadas possibilidades plurais do campo fotográfico, que pode ser lido como diretamente devedor (FONTCUBERTA, 2016) da dimensão artística enquanto gesto de reconfiguração político e humano do testemunho. A transmutação pela arte, nas estratégias estéticas da fotografia contemporânea, ensaia-se aqui na reverberação comunicativa do sentir e expor (ver outra vez, olhar cuidadosamente). Tomado em uma vontade vocativa de fazer reverberar a empatia e a reciprocidade da história biográfica dos sobreviventes (os semblantes dos sujeitos não silenciados), as fotos ressoam um elemento de vibração questionadora sobre a expectativa que os retratos convocam. A reorganização das faces das vítimas dos campos concentracionários elude, nesse aspecto, ao próprio dizer figuracional - o convite ao posar como experiência do ver (ver melhor, buscar a indicialidade, a composição política, a presença subjetivante e vicária).

Apresentado na plenitude de suas existências, confirmados importância dos traços e pela vida que conseguiu continuar, os rostos das vítimas são imediatamente sinais inegáveis da presença que se quis profanar. Antes que vulneráveis e humilhados no *modos operandi* da fotografia nazista

de identificação, os 75 semblantes apelam para a prevalência da biografia (confirmada nos textos debaixo das imagens). Vencem a tentativa de apagamento ou tipologização que eram obrigados nos campos de extermínio, tendo seus rostos reduzidos ao sentido judiciário. Aqui, o renascimento dos rostos dos sobreviventes é desenvolvido à luz da fotografia de Schollers, que se apoia no gesto de reenergização das características faciais e dos semblantes dos prisioneiros despojados de humanidade na fotografia de identificação nazista. Nas séries fotográficas, destacadas em dramaticidade e em um local propício – uma instalação artística em uma antiga fábrica de carvão – as faces das vítimas diretas de Auschwitz podem ser vistas em sua plenitude infinitesimal, oferecendo resistência, gravando sua fisionomia na articulação entre o símbolo de continuidade e a convocação instintiva do olhar.⁸

Figura 5 – Retrato de Naftali Furst



Fonte: *Survivors*, Martin Scholler.
Disponível em:
<https://martinschoeller.com/SERIES/Survivors/1>. Acesso em:
03/08/2020.

⁸ Como escreve Lévinas (1998), os rostos acabam impondo sua presença subjetivante e avaliadora, seu 'sopro de vida' na dignidade do afeto e dos traços: as feições abertas, as marcas da vida (folículos capilares, rugas da pele, manchas da idade) continuada contra a injúria nazista (o desejo de aniquilamento completo). Por isso mesmo, assistidas e não deletérias; redimidas pela passagem do tempo, escapadas da morte, fidedignas e renascidas pacientemente como o testemunho (e para além dele).

Nesse sentido, cada rosto individual das 75 pessoas sobreviventes tem o peso de uma aparição figurativa que escapa a morte, e que valoriza a sobrevivência (a narração, o depoimento, o dizer figuratizável).⁹ A imagem de outrora, privada de testemunho, ou em um testemunho dissolvido em uma 'massa de rostos' (LEVI, 1990), conquista aqui sua forma eidética, na alteridade estética e carregada de esperança. No trânsito museístico (a instalação artística), essa vinculação assume ainda maior importância: a aspereza anônima dos semblantes retratados nos trípticos nazistas (TEIXEIRA E SANTOS, 2020) são desvanecidos na restituição da arte. O rosto já não é mais uma mera presença indicial e amostrada da morte, mas uma epifania, como diz Le Breton (2018) de si – um pedaço de vida e um semblante com honra e com força, que o verdugo não foi capaz de destruir. Utilizando a fotografia contemporânea para endereçar o sentido de uma imagem aumentada (refletindo sobre o próprio desmantelamento da visualidade no estilo passaporte), Schoellers impõe uma dinâmica de envolvimento entre ver e sentir que, nos registros grandes, desenvolve um estudo sobre os traços - sobre os rostos dos últimos sobreviventes diretos do campo de extermínio. As fisionomias envelhecidas e aumentadas, expostas na circulação cênica-dramática da instalação, convocam a leitura restaurativa que rubrica uma interpretação biográfica fundamental da tragédia.

⁹ As relações entre textos e retratos servem para aumentar a importância do dizer testemunhal, e do modo como, na circulação do espaço de arte, é ensejada a realização do processo de celebração da vida dos indivíduos tentativamente aniquilados. Nesse aspecto, as palavras que acompanham o texto de Naftali Furst, é bastante importante: "Naftali nasceu em Bratislava (antiga Tchecoslováquia), em 1932. Assim como sua família, foi levado ao campo de concentração de Sered. Naftali foi deportado a Auschwitz-Birkenau e depois mandado em uma das marchas da morte ao campo de Buchenwald. 'É nosso dever contar nossas histórias uma e outra vez.'"

Figura 6 – Retrato de Hanneh Goslar-Pick



Fonte: *Survivors*, Martin Scholler.
Disponível em:
<https://martinschoeller.com/SERIES/Survivors/1>. Acesso em:
03/08/2020

Survivors é, portanto, um álbum da memória visual que apresenta a singularidade de cada rosto sobrevivente mostrando a força com que oferecem resistência e redobram o aparecimento e a rememoração em forma de vida. Sua pletórica humanidade, restituída pela fotografia em grandes proporções, apelando a dinâmica da arte para a romper o quadro judiciário da fotografia em estilo identificação, rememora o apelo sensível da gramática presencial da face (que convoca de forma explícita ao conhecimento humano e biográfico). Na técnica desenvolvida pelo artista, concentrada em retratos em escala aumentada, os rostos das vítimas sobreviventes dos campos concentracionários cingem uma dignidade de afeição, um processo de convocação ao face a face (LINDEPERG, 2007) que restitui essa primeira humanidade tentativamente profanada pelos nazistas.

O que se pode ver, nesse aspecto, é como a aproximação em primeiro plano culmina na desenfatização do processo de construção arquivístico: a partir da reapresentação da forma fotográfica (retrato) na vinculação antropológica (fotografia de identificação). Antes que objetivar a constatação redutora do documento, a fotografia de Schollers rompe com o efeito 'máscara' (BELTING, 2017) pretendido no sistema criminológico. Não somente

o texto fotográfico em si, mas o ensejo no engajamento sensorial da instalação proporciona uma abertura ao elemento sensível e comunicacional dos semblantes da tragédia.

No rosto de Naftali Furst (figura 2), vemos a tentativa de reorganização da dinâmica 'evidenciativa' no sentido de premir uma ética da arte (RANCIÉRE, 2005) diante do 'mal radical' (DE DUVE, 2009): o sentido abjeto com que a fotografia indiciária foi preconizada refeita em um patamar humanizador (a grande moldura, o contexto da exposição). Conforme aponta Fontcuberta (2016), a fotografia contemporânea reorganiza a própria condição da tensão documento e efeito artístico nessa espécie de jogo entre atores e actantes. Nas fotografias de Schoellers, as imagens aumentadas, devolvidas ao endereçamento humanitário desde o convite ao contracampo melhor, acompanhadas por textos biográficos, criam uma atualização urgente e conversacional no sentido de um aprofundamento da imagem dialética benjaminiana. Naftali é retratada com a face com os olhos calmos, sorriso discreto nos lábios e a pele envelhecida (urdida, sobrevivente, comemorável). Insta à contemplação pela ênfase humana. Intensificadas pela proporcionalidade maior, impõe uma exigência de descobrimento (a biografia, a memória, a sobrevivência).

No efeito circulacional da instalação, junto ao procedimento de informação (texto biográfico debaixo das imagens), os rostos dos sobreviventes depõem contra o esquecimento. Movem o espectador para o indivisível conhecimento da fisionomia e da história coletiva e individual que a presença guarda. Enquadradas no gesto político do compromisso do olhar, figurativizadas na montagem fotográfica, as faces de *Survivors* dilatam a presença em uma dimensão sensível e inescapável da humanidade identificada. Convidam ao olhar cuidadoso, interpelativo, próximo e distante; são instaladas no sentimento e na superfície carnalizada e sobrevivente dos sujeitos vítimas do Holocausto. A dimensão háptica, em abrigo e hospitalidade, é dirigida para a evocação de uma intimidade que não podemos negar. No rosto de Naftali Furst, as rugas e as manchas, a presença marcante e testemunha - que seria insuportável para o projeto nazista -, acolhe o ensejo narrativo e o dizer vestigial que dura na fotografia e sua exploração plástica. O rosto de Naftali atua contra o esquecimento, e propõe o corpo-a-corpo substantivo, durável e observacional, legível e inquieto.

Na face de Hanneh Goslar-Pick, esse procedimento é tomado pelo entrecruzamento do olhar e da sua constante significação. Os olhos abertos, algo marejados, a face com leve maquiagem, a presença do chapéu de palha branco (em contraste com o pano sórdido que muitas prisioneiras eram obrigadas a vestir em muitas fotografias de identificação)¹⁰, marcam uma pessoa sobrevivente, alegre por pousar, longe da expressão de vulnerabilidade e clamando para conhecimento político e subjetivo do retrato. Schollers, aqui, costura a imagem fotográfica no âmbito da essencialidade primeira da alteridade. O rosto, no sentido levinasiano, interpela para a mútua afecção, configurando um testemunho ao mesmo tempo apaziguante (pela proeminência viva e real da continuidade da vítima) e estésico (por causa da operação restituidora e o sentimento referente que circunda a imagem). A ampliação é central, e, no semblante de Hanneh Goslar-Pick podemos ver como prospera a humanidade insuprível, consagrada e consagrante aberta pela imagem fotográfica. No gesto do fotógrafo, na maneira com que abraça, sonda, acompanha e reverbera a cara fotografada, a única operação possível é instar a demora ao conhecimento subjetivo e subjetivante. As fisionomias falam conosco, e o aprofundamento matérico e textual redobra o significado da presença indelével, fluida e fixa da imagem: seu entendimento passa pela obrigação em interpelar; seu testemunho segue a lógica da implicação e do comprometimento (sempre a serem renovados).

Pensamos, somos convidados, portanto, a própria pertinência enunciativa da pose como um ato de memória e uma convocação do sentimento. A renovação que está no outro, a subsequência que está na dialética e na predisposição em semelhança (RANCIÈRE, 2009) abrem para uma intencionalidade do enunciador na experiência de seu encontro com os sujeitos dizíveis - belos, resistentes, potentes - na imagem. Os rostos fotografados para o projeto *Survivors* nos alertam para a inegabilidade da presença e a credibilidade artística que os faz mais potentes e expectantes - a pedagogia fundamentada na igualdade como método de Rancière (RANCIÈRE, 2007). Convocam a relação entre o trabalho artístico e documental pondo ênfase na fotografia como instância do humano, operante

¹⁰ Geralmente presentes nas imagens trípticas, em sua última e derradeira imagem, no ângulo oblíquo do rosto. Conforme Zelizer (1998), tinham o efeito de conformar a característica servil sobre a cabeça raspada ou o cabelo cortado de forma violenta.

em uma nova unidade para o sentir. Somos envolvidos por uma dinâmica que interpela para aquilo que excede o visível, e que tange o antropológico em todas as suas marcas.

No rosto de Moshe Trossmann, nascido em Rokitna (na antiga Polônia, atualmente parte da Ucrânia) e sobrevivente do gueto homônimo, a fotografia enunciatória na frontalidade invita uma interação visual que clama o reconhecimento como característica ímpar dos afetos sobreviventes. A face de Trossmann dura como um enlace entre o passado e o presente, escrito permanentemente na fisionomia viva e penetrante (ainda que menos relaxada que no outros retratos). Vemos a figuritização em um ponto de concordância entre a humanidade de afetos e a 'igualdade pedagógica' que impõe, delicadamente, uma abertura constante para a alteridade otimista (em contraste com àquela ambicionada pelos nazistas). Há, em certa retenção composicional da pose frontalizante, os atributos da fotografia de identificação sobejados na ruptura parcial do sistema de 'amostragem'. A prática interpretativa dessas imagens, contudo, dotadas de valor pelo elo comemorável e restaurativo dos sujeitos sobreviventes (os rostos envelhecidos e vivos), proporcionam uma diferença fundamental que está na gênese da captura que as torna retrato, envolvendo-a de clamor pelo passado abjeto e pelo presente assistido pela continuidade.

Tornadas típicas na dimensão celebrativa e engajada da exposição (ênfase na plasticidade e no discurso), as fotos de Schollers pronunciam-se na valorização do contato. Engajam uma sensorialidade fundante que, sensível e inteligentemente, mostram a importância do poder estético no corpo a corpo (face a face) com o espectador. Rememorando o acontecimento, o testemunho e a sua práxis, nos rostos e nos corpos que vivem e seguem vivendo - apesar da agressão, apesar do sofrimento, apesar de Auschwitz -, as fotos de *Survivors* reverberam uma narrativa estética e documental onde a memória e a presença são privilegiadas enquanto restituição e permanência fisionômica dos rostos uma vez profanados (antropometricamente). Devolvidas à luz pela fotografia em um procedimento de identificação disjuntivo e fluido, nada tem a ver com os registros criminológicos e humilhantes perpetrados pelos nazistas (e por fotógrafos prisioneiros que eram obrigados a registrar). Aqui, as fotos dos rostos dos sobreviventes circulam em um jogo imprescindível do olhar, da natureza pertinente e

identificável da gramática humana. São nomes, e não querelas, que reivindicam pela biografia e pelo vestígio a dignidade que lhes foi uma vez subtraída. Nomes que agora exprimem, passados oitenta anos dos acontecimentos, uma resistência viva na amplitude e na iluminação das imagens de seus semblantes exemplificadores da capacidade de viver, e de seguir adiante.¹¹

Figura 7 – Retrato de Moshe Trossmann



Fonte: *Survivors*, Martin Scholler.
Disponível em:
<https://martinschoeller.com/SERIES/Survivors/1>. Acesso em:
03/08/2020.

Considerações Finais

Se uma representação é uma forma de testemunho (de dar a ver, de conhecer seu passado remanescente ou seu traço, resquício, vestígio), a arte fotográfica do Holocausto transita no terreno do 'inimaginável': a dificuldade em aceitar o real, o teor do testemunho excluído (SELIGMAN-SILVA, 2003), a pressão da atitude iconoclasta que se relaciona ao tema (HARTMAN, 2000).

¹¹ Primo Levi (1997), em uma passagem impactante de seu livro "É isto um Homem", quando foi chamada por um oficial da SS para comprovar que era especialista em química e que poderia servir para trabalhar em laboratório do campo de Auschwitz, escreve sobre a natureza do olhar criminológico e indigno dos perpetradores nazis: "O cérebro que dirigia esses olhos azuis, essas mãos bem cuidadas, dizia 'Essa coisa que está na minha frente pertence a uma espécie que, obviamente, convém eliminar. Neste caso específico, deve-se, antes, examinar se ele não contém ainda algum elemento aproveitável...'" (LEVI, 1997; p. 108)

Em cada testemunho a ser dito, em cada corpo (nome) a ser lembrado, o vestígio, a fragmentação e a duplicidade (símbolo e índice), estarão contidas. Essa chave operativa, esse efeito proeminente, não remediará, não conciliará. Mas, irá interferir no limite da inteligibilidade, na sensibilização em um emudecimento (um ‘lar de memória’ anestesiado), na tensão com a historicidade, e no sufrágio em proliferação da dúvida (do acontecimento).

No limite, a forma com que a arte e a fotografia associada a experiência traumática ‘irrompe’ memória, nunca é, portanto, uma ‘irrupção’ apaziguadora, conciliatória, substituível. Ela será imaginação enquanto permanência lacunar. Será operação expressiva enquanto dinamização temporal, plástica, reescritiva, e restituidora parcialmente - da “morte anônima e inumerável” (GAGNEBIN, 2006). Estará presa na sombra da dissolução do acontecimento, ‘presa’ ao fantasma da ausência, ao recuo em efeito de substituição ofensiva, em tradução aproximada. Não quererá o refúgio, o contorno, ou a sensibilização reconfortante – mas a transformação pelo transporte, diante da impossibilidade em nomear sem considerar ‘nome’ uma ênfase e uma abertura¹².

Dentro de um impulso narrativo, que é o próprio impulso do sobrevivente, àquele que ‘não pode escapar de dizer’, seja em seu silêncio, seja em sua eloquência, a arte será necessariamente testemunhal porque terá que se ver desafiada em sua intensidade política. As fotografias das exposições fotográficas *Survivors* e *Evidências*, organizadas respectivamente por Martin Schoellers e Naomi Teresa Salmon, trabalham com a dualidade explícita das formas da ausência (restos de memória e morte) em uma apresentação restaurativa e processual (artística e documental). Ambos os artistas utilizam a fotografia para pensar aspectos de rememoração de episódios traumáticos associados a sobrevivência aos campos concentracionários, seja pela figuração em forma de retrato humano (rostos fotografados em grande proporção), seja pela experiência de expectativa lacunar dos objetos do campo (itens retirados de seus portadores originais que circulavam na gramática horrenda do campo).

Os processos fotográficos, aqui observados, perspectivam a atuação do regime de ver e evidenciar, inscritos nas dinâmicas particulares do gesto

¹² Uma interpelação constante, que precisa manter, na articulação da voz (na pronúncia recuperadora), o langor sobre seu emudecimento.

fotográfico sobre as 'coisas do campo' (materialidade espúria, reminiscência andrajosa) valorizadas por sua escassez extrema, e os sujeitos 'coisificados' (pessoas biograficamente anuladas, reduzidos a corpos mortos-viventes). Entre os rostos das vítimas e os objetos do campo, a fotografia se torna um procedimento de restauração da identificação individual (no trabalho de Schoellers) e ato de ênfase amostral na substituição das pessoas pelos objetos rentabilizados e lacunares (nas fotos de Salmon). Nesse sentido, em um *modus operandi* de reescritura artística e ética, ajudando no exercício imprescindível da desestabilização dos sentidos nefastos e redutores perpetrados pela lógica abjeta dos campos, as fotografias dos dois projetos configuram a intenção de atuar sobre o trauma e o esquecimento apontando para suas lacunas e substituições funestas. A permanência matérica e deteriorada dos objetos fotografados em classificações padronizadas por Teresa Salmon, são símbolos da maquinária nazi que pretendia eliminar rapidamente pessoas reduzindo-as ao valor de coisas mortas (menos válidas que seus objetos roubados, que circulavam na vida utilitária e extrema do campo). A reinscrição dilatada e hiper-realista apresentada pela técnica de Martin Schoellers – dar nome e rosto aos últimos sobreviventes como constituição imprescindível contra os crimes nazistas – é, por seu lado, uma busca de restauração comemorativa das imagens (retrato) na força e na urgência perene da identificação (visibilização da humanidade que não era vista).

Nesse aspecto, os dois fotógrafos requestam o elemento receptivo e dignificador que abocam a fotografia como um procedimento crucial de desvendamento e também de perpetuação das vidas deletadas e das vidas sobreviventes. Atua-se, aqui, na vontade de consumir, entre o etnográfico e o artístico, a evidenciação da memória, a substituição matérica parcial, a reinscrição da face e do nome sobrevivente - no ensejo de testemunhar para sempre.

O testemunho, como gesto e como sintoma, de uma falta maior (todas as vidas que não podem falar ou que foram reduzidas), conservando a tensão entre documento e forma artística, mas, de modo constante, reativando uma ética da arte – com a intenção de exaltar a vida e apontar para sua infâmia abominável. Com a pretensão de tornar execrável e sobrevivente o conhecimento memorialístico pelas peças (cenos do crime e constitutiva da

memória reduzida) antes que os corpos e os rostos (comemorados na estética dos grandes retratos).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que Resta de Auschwitz (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ASSMAN, Aleida. **Espaço da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.
- BELTING, Hans. **Face and Mask. A Double History**. Princeton University Press, 2017.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2015).
- DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **Revista Ars**, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062>>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- DEL RÍO, Víctor. **Fotografía Objeto: La Superación de la Estética del Documento**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto**. Barcelona: Espasa, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o Fio**. Santa Catarina: Cultura e Barbárie, 2019.
- FELMAN, Shoshana. **O Inconsciente Jurídico: Julgamentos e Traumas no Século XX**. São Paulo: Edipro, 2014.
- FONTCUBERTA, Joan. **La Furia de las Imágenes: Notas sobre la Postfotografía**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma, IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- HILBERG, Raul. **La politique de la mémoire**. Paris: Gallimard, 1996.
- HIRSH, Marianne. **The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust**. Columbia University Press, 2012.
- LE BRETON, David. **Rostos**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEVI, Primo. **É isto um Homem**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- LEVI, Primo. **A Assimetria e a Vida**. São Paulo: Unesp, 2014.

- LÉVINAS, Emmanuel. **Entre Nous: thinking of the other**. Nova York: Columbia University Press, 1998.
- LINDEPERG, Sylvie. **Nuit et Brouillard. Un Film dans l'histoire**. Paris: Odile Jacob, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre Ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. “¿Qué Espera de mí esa Foto? La Perpetrator Image de Bophana y su Contracampo. Iconografías del Genocidio Camboyano”. **Revista Aniki**. Vol. 2, n. 2. 2015.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Miradas Criminales, Ojos de Víctima: Imágenes de la Aflicción en Camboya**. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes**. São Paulo: Unicamp, 2003.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. **O Local da Diferença: Ensaio sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- TEIXEIRA, Rafael Tassi. A Relação Fotografia e Memória na Instalação ‘Auschwitz, No hace Mucho, No Muy Lejos’. **Revista Cásper Líbero**, 2018 (jul\dez, número 42). Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/978>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- TEIXEIRA, Rafael Tassi; SANTOS, Ana Carolina Lima. Do passado ao presente, do preto e branco à cor: restituições da memória de Auschwitz. **Revista E-Compós**, 2020. Disponível em: <<https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/1925>>. Acesso em: 21 abr. 2020.
- STRUK, Janina. **Photographing the Holocaust**. London: I.B. Tauris, 2008.
- ZELIZER, Barbie. **Remembering to forget: holocaust memory through the camera's eye**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.