



Fotografia e arte abstrata: cruzamentos entre registro, ficção e testemunho em Gerhard Richter

Photography and abstract art: crossings among record, fiction and testimony in Gerhard Richter

Lóren Cristine Ferreira Cuadros¹

Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, RS, Brasil.

¹ Doutoranda em Letras (Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Tradução) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPe), Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPe) e Bacharel em Tradução Inglês/Português pela Universidade Federal de Pelotas (UFPe). Atualmente, tem como foco de pesquisa o espaço ocupado pela literatura de testemunho e suas variações na sociedade contemporânea

<http://orcid.org/0000-0002-6234-6870>

E-mail: cuadroslorenacristine@gmail.com

Recebido em: 15/2/2019.

Aprovado em: 27/4/2019.

Publicado em: 16/12/2019.

Endereço:

Rua Gomes Carneiro, 1, Centro, Pelotas, RS, CEP: 96010-610.

RESUMO

No ano de 1944, integrantes do *Sonderkommando* – grupo de prisioneiros forçados a dar cabo dos corpos de outros judeus nos campos de concentração – conseguiram tirar quatro fotografias dos horrores ocorridos no campo de Auschwitz-Birkenau. Recentemente, tais fotografias inspiraram uma das obras abstratas do pintor alemão Gerhard Richter intitulada “Birkenau”. O presente artigo pretende defender que, embora não correspondam ao testemunho em primeira mão encontrado nos registros fotográficos, as telas pintadas por Richter causam no espectador igual inquietação ao expô-lo à brutalidade do episódio a que remetem. Ademais, com o intuito de elucidar a hipótese ora defendida, isto é, a de que a releitura artística lança nova luz sobre a imagem transformada em indício histórico ao longo do tempo, reforçando, assim, o seu questionamento, também são apresentadas outras comparações entre fotografias famosas e trabalhos de artes plásticas baseados nessas.

Palavras-chave: Artes plásticas. Gerhard Richter. Registro fotográfico. Testemunho.

ABSTRACT

In 1944, members of the *Sonderkommando* – a group of prisoners who were forced to get rid of the bodies of other Jews in concentration camps – were able to take four photographs of the horrors that took place at the Auschwitz-Birkenau camp. Recently, said pictures inspired one of the German artist Gerhard Richter’s abstract paintings named “Birkenau”. This article intends to defend that, although they do not correspond to the first-hand testimony found in the photographic records, the paintings by Richter cause the spectator to feel as uneasy when exposing them to the brutality of the episode to which they refer. Moreover, in order to elucidate the hypothesis hereby addressed, that is, that art sheds new light on the image converted into historical evidence over time, therefore reinforcing its questioning, other comparisons between famous photographs and works of art based on them are also presented.

Keywords: Gerhard Richter. Photographic records. Testimony. Visual arts.



1 Imagem-sintoma: do afloramento à potência de contestação

Geralmente avesso aos holofotes, Gerhard Richter entregou pessoalmente as quatro telas que compõem o conjunto “Birkenau” ao presidente do Parlamento Alemão, Norbert Lemmert, no início do mês de setembro de 2017. Posicionadas no *hall* de entrada do prédio, as pinturas deverão ficar em exposição por tempo limitado.

Em matéria datada do mesmo mês para o site da *Deutsche Welle*, Stefan Dege e Klaus Krämer caracterizam a obra como um trabalho que divide opiniões no mundo da arte e questionam a possibilidade de se expressar o Holocausto por meio da pintura. De acordo com os autores:

[...] a série de pinturas tem atraído considerável controvérsia desde que foi exposta pela primeira vez em 2014. Críticos acusaram o pintor de ilustrar e glorificar o Holocausto, além de dar aos horrores daqueles tempos forma e estilo artísticos. Mais de 1 milhão de pessoas morreram no campo de extermínio nazista, a maioria delas judeus² (DEGE; KRÄMER, [2017], tradução nossa).

A matéria destacada ainda salienta que o trabalho realizado pelo artista torna as fotografias praticamente impossíveis de serem discernidas devido ao uso de muitas camadas de camadas de tinta por meio da qual “[...] Richter obscureceu a visão das atrocidades e escondeu habilidosamente os horrores através da abstração”³ (DEGE; KRÄMER, [2017], tradução nossa).

Em entrevista para o programa “Camarote.21”, produzido pela emissora alemã, o próprio pintor compara o trabalho realizado em “Birkenau” com uma peça musical. Richter⁴ (2017) declara: “[...] na música instrumental, o título sugere do que ela trata. A música corresponde ao título. Espero ter conseguido

isso com as imagens⁵. Por ocasião da entrega das pinturas, o presidente do Parlamento validou o objetivo do artista enfatizando a tangibilidade do projeto por detrás da abstração. No vídeo, Lemmert ressalta que a obra de Richter inclui “[...] um debate muito concreto sobre uma fase da história alemã que não pode ser apagada nem omitida”⁶.

Escrevendo para o mesmo site, Oliver Sallet [2017] frisa que a presença das telas no Parlamento tem a função de “[...] simbolizar a forma como a Alemanha lida com o passado sombrio”. Tal comentário se faz particularmente interessante quando contrastado com o posicionamento dos críticos que se opõem ao trabalho de Richter, pois, se, por um lado, os quadros insinuam uma tentativa de obscurecer o ocorrido no Terceiro Reich, por outro, também podem ser vistos como crítica à descomedida reivindicação por “transparência” no modo de lidar com o assunto. O uso da técnica da abstração pode ser percebido nas reproduções das telas dispostas a seguir (Figura 1, Figura 2, Figura 3 e Figura 4):

² Do original: The painting series has drawn its fair share of controversy ever since it was first unveiled in 2014. Critics have accused the artist of illustrating and glorifying the Holocaust, and of giving the horrors of that time an artistic shape and style. More than 1 million people died at the Nazi death camp, the majority of them Jews.

³ Do original: [...] Richter has obscured the view of the atrocities and skillfully hidden the horrors through abstraction.

⁴ Ver nota nº 5.

⁵ A declaração de Gerhard Richter foi transcrita pela autora do presente artigo a partir do vídeo (Disponível em: <http://p.dw.com/p/2juPL>. Acesso em: 28 out. 2017) incluído na matéria de Oliver Sallet [2017] na versão brasileira do site da emissora *Deutsche Welle*.

⁶ Idem.

⁷ A matéria em questão acompanha o vídeo no qual Gerhard Richter e Norbert Lemmert falam a respeito da exposição de “Birkenau” no Palácio do Reichstag e tem sua autoria atribuída a Oliver Sallet. Disponível na página da *Deutsche Welle Brasil*, o conteúdo se encontra redigido em português e nenhum tradutor é identificado.

Figura 1 – Tela n.º 1



Fonte: Reprodução de tela capturada no site Gerhard Richter⁸.

Figura 2 – Tela n.º 2



Fonte: Reprodução de tela capturada no site Gerhard Richter⁹.

⁸ RICHTER, Gehardt. **Birkenau**. 2014a. 1 tela. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-1 Oil on canvas. Disponível em: [richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17974/?p=1](https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17974/?p=1). Acesso em: 16 mar. 2019.

⁹ RICHTER, Gehardt. **Birkenau**. 2014b. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-2 Oil on canvas. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17972/?&categoryid=69&p=1&sp=32>. Acesso: em 16 mar. 2019.

Figura 3 – Tela n.º 3



Fonte: Reprodução de tela capturada no site Gerhard Richter¹⁰.

Figura 4 – Tela n.º 4



Fonte: Reprodução de tela capturada no site Gerhard Richter¹¹.

As figuras revelam a estratégia empregada por Gerhard Richter na composição de “Birkenau”: a abordagem das imagens do *Sonderkommando* é feita por meio de uma mescla de cores, sobretudo, preto, branco, vermelho e verde. Criadas a

¹⁰ RICHTER, Gehardt. **Birkenau**. 2014c. 1 tela. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-3 Oil on canvas. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17973/?&categoryid=69&p=1&sp=32>. Acesso em: 16 mar. 2019.

¹¹ RICHTER, Gehardt. **Birkenau**. 2014d. 1 tela. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-4 Oil on canvas. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17971/?&categoryid=69&p=1&sp=32>. Acesso em: 16 mar. 2019.

partir do uso de óleo sobre tela, cada uma das quatro pinturas (que possuem uma dimensão de 260 x 200 cm) é formada por quatro partes menores. Dentre as múltiplas possibilidades de interpretação, sugere-se aqui que o emprego da abstração remete o espectador à impossibilidade de compreender os fatos ocorridos nos campos de concentração bem como à camuflagem desses por parte do governo nacional-socialista; já as cores utilizadas fazem lembrar a vegetação, a neve, as cinzas e o sangue derramado naquele espaço.

Enquanto materialidade a obra engendra uma profusão de possibilidades, pois, “[...] o que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas a espiral luminosa do possível” (AGAMBEN, 2015, p. 32). A arte reclama para si o direito à contingência sob quaisquer circunstâncias. Desse modo, é possível afirmar que as pinturas de Richter demandam ser compreendidas em vista dessa multiplicidade de perspectivas: ambas podem ser o retrato do horror vivido, a denúncia do esquecimento iminente ou, simplesmente, nenhum dos dois.

Aludindo ao contexto em que foram obtidos furtivamente os registros fotográficos que viriam a servir de base para “Birkenau”, Didi-Huberman toma das palavras de Primo Levi para afirmar que a instituição do *Sonderkommando* foi o ato mais hediondo cometido pelo Nacional-Socialismo. Era necessário levar os prisioneiros ao ápice da submissão a fim de validar a conhecida analogia que os comparava a ratos. Para tanto, “[...] teriam que ser os judeus a enfiar uns aos outros nos fornos, era preciso demonstrar que os judeus [...] se prestavam a qualquer humilhação, até mesmo à de destruir a si próprios¹²” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 18, tradução nossa).

As imagens a seguir (Figura 5 e Figura 6) consistem em reproduções das fotografias tiradas por integrantes do *Sonderkommando* no verão de 1944, no campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau:

Figura 5 – Negativo n.º 277



Nota: Eliminação de corpos observada à distância

Fonte: KUNSTRADIO, 1944a

¹² Do original: “[...] Tenían que ser los judíos quienes metiesen em los hornos a los judíos, tenía que demonstrarse que los judíos [...] se prestaban a cualquier humillación, hasta la de destruirse a sí mismos.

Figura 6 – Negativo n.º 278



Nota: “Cremação” em vala comum.
Fonte: *KUNSTRADIO*, 1944b.

Figura 7 – Negativo n.º 282



Nota: Mulheres prestes a entrar na câmara de gás.
Fonte: *KUNSTRADIO*, 1944c.

Figura 8 – Negativo n.º 283

Nota: Tentativa de “camuflar” a câmera.

Fonte: KUNSTRADIO, 1944d.

A espécie de moldura negra observada na primeira fotografia (Figura 5) dá indícios de que ela foi tirada a partir de uma janela ou estrutura semelhante próxima a uma das câmaras de gás e o ângulo apresentado pela imagem sugere que o posicionamento do observador – distante e inclinado obliquamente em

relação à cena capturada – estava longe do ideal para os padrões jornalísticos. Já na segunda foto, o melhor ângulo encontrado pelo fotógrafo – que parece ter ganhado coragem ao longo do processo – permite visualizar com maior clareza os corpos de prisioneiros judeus em uma vala comum. Por sua vez, a terceira imagem (Figura 7) mostra um grupo de mulheres se despindo pouco antes de serem executadas nos chuveiros que escondiam a câmara de gás. Finalmente, a quarta fotografia (Figura 8) apresenta as copas de algumas árvores, posto que a câmera – que deve ter sido posicionada de forma estratégica para não chamar atenção – parece ter sido apontada alto demais por acidente.

Diante de tamanha perversidade, recorre-se com facilidade à alegação de que é impossível representar aquilo que os judeus aprisionados viveram sob a dominação alemã. Contudo, imaginar tais eventos é primordial, pois não podemos permitir que o refúgio fornecido pela ideia de que algo é inimaginável faça com que sequer tentemos conceber o sofrimento enfrentado em tal situação e acabemos por esquecer a gravidade dos crimes cometidos. Não podemos nos refrear de pensar a respeito, “[...] mas **devemos** imaginar esse imaginável tão difícil¹³” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17, tradução nossa, grifo do autor).

O teórico vai além ao dissertar sobre a dívida que herdamos em relação às declarações e imagens que compõem o relato dos integrantes do comando especial. Conforme reitera, as quatro fotografias equivalem à súmula do testemunho, pois “[...] esses fragmentos são mais preciosos e menos calmantes para nós do que todas as obras de arte possíveis, arrebatados como foram a um mundo que os desejava impossíveis¹⁴” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17, tradução nossa). Ainda assim, tenciona-se defender aqui que, embora não correspondam ao testemunho em primeira mão concedido pelos sobreviventes do *Sonderkommando* e encontrado nos registros que obtiveram, também as telas pintadas por Gerhard Richter causam no espectador igual inquietação ao expô-lo à brutalidade do episódio a que remetem.

Jacques Lacan articula na figura do nó borromeano a relação de equidade estabelecida entre os três registros psíquicos. Ao domínio do *real* corresponde tudo aquilo que escapa à racionalização e que impede que a realidade possa

¹³ Do original: [...] Pero ese imaginable tan duro, se lo **debemos**.

¹⁴ Do original: [...] Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles.

ser concebida como um todo coerente. O real não pode ser controlado pela consciência e manifesta-se nela por meio da repetição, uma vez que constitui “[...] o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não encontra” (LACAN, 2008, p. 55).

Essa instância só pode ser acessada através do *imaginário*, cuja esfera corresponde à projeção a partir do *input* externo – ou seja, o imaginário consiste em uma idealização fomentada pelo outro –, logo, “[...] o real suporta a fantasia, e a fantasia protege o real” (LACAN, 2008, p. 47). Finalmente, a relação entre real e imaginário materializa-se através do *simbólico*. Esse, por sua vez, é sistematizado na forma da linguagem, que é caracterizada pela arbitrariedade.

A primeira instância, o real, se encontra vinculado à *tiquê* que, ao contrário do *autômaton*, que é uma repetição guiada pelo princípio do prazer, consiste em um retorno àquilo a partir do qual não conseguimos produzir sentido. Desse modo, a psicanálise introduz o real “[...] apresentado na forma do que nele há de *inassimilável* – na forma do trauma” [...] (LACAN, 2008, p. 60). Então, se o acesso ao real se dá através de um encontro cuja expressão só pode existir se mediada pelo imaginário e pelo simbólico, está constatada aí a sua inapreensibilidade essencial: não é possível exteriorizar o trauma senão por meio de um sistema arbitrário como a linguagem.

Uma vez que todas as restrições que atuam sobre a memória somam-se àquelas que agem sobre a linguagem composta por signos linguísticos, o real em sua forma pura torna-se inexpressável por definição, validando os múltiplos meios – invariavelmente parciais – de externá-lo. Dentre esses variados modos, o presente trabalho busca enfatizar as artes plásticas e, em específico, o caso da criação realizada por Gerhard Richter com base nas fotografias tiradas por alguns membros do *Sonderkommando*.

Originalmente destinadas à resistência polonesa, tais imagens não mostram o processo de extermínio em si, mas os instantes que o antecedem e os resultados posteriores. Assim, duas das fotos se referem ao momento em que um grupo de mulheres é ordenado a tirar a roupa para serem conduzidas aos “chuveiros” (Figura 7 e Figura 8) enquanto as outras duas mostram outros integrantes do comando cremando uma pilha de corpos (Figura 5 e Figura 6). Em matéria para o site do *Yad Vashem*, Franziska Reiniger [entre 2000 e 2017] salienta o aspecto turvo inerente às quatro fotografias:

[...] nas fotos há um encontro entre verdade e obscurecimento: a fumaça esconde os túmulos e o local em que ocorre o evento se encontra desfocada. Vemos apenas o *Sonderkommando* depois que o crime foi cometido¹⁵ [...].

Nas duas primeiras fotos (Figura 5 e Figura 6), membros do *Sonderkommando* se movimentam por entre os corpos de judeus que aguardam para ser destruídos enquanto uma espessa nuvem de fumaça sobe aos céus, sinalizando a queima de outros cadáveres. Atribuída aos prisioneiros Józef Cyrankiewicz e Stanislaw Klodzinski, a nota que acompanhava as fotografias – enviadas secretamente à resistência polonesa em Cracóvia – dá indícios do desespero dos detentos por fazer com que os horrores de Auschwitz fossem levados a público:

Urgente. Enviem o mais rápido possível dois rolos de filme metálico para uma câmera fotográfica 6x9. Podemos tirar fotos. Mandamos fotos de Birkenau mostrando detentos levados à câmara de gás. Uma foto representa uma das fogueiras ao ar livre em que os cadáveres são cremados, já que o crematório não está em condições para queimar todos. Diante da fogueira há cadáveres prestes a serem jogados no fogo. Outra foto representa um lugar no bosque em que os detentos tiram a roupa supostamente para tomar banho. Depois, são levados à câmara de gás. Enviem os rolos de filme o mais rápido possível. Enviem estas fotos para Tell¹⁶ imediatamente; acreditamos que, uma vez ampliadas, estas fotos possam chegar mais longe¹⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 33-34, tradução nossa).

Discorrendo a respeito do advento do aparato fotográfico e dos efeitos de seus primeiros anos, Walter Benjamin enfatiza o espectro de veracidade – ou ainda, naturalidade – do qual a fotografia se cerca. O teórico cita Dauthendey ao

¹⁵ Do original: In the pictures there is an encounter between truth and obfuscation: the smoke actually hides the graves and the location of the event is blurred. We only see the *Sonderkommando* after the crime has been committed [...].

¹⁶ Didi-Huberman (2004, p. 34-35) afirma que o codinome “Tell” pertence a Theresa Lasocka-Estreicher, membro da resistência estabelecida na cidade de Cracóvia que atuava auxiliando clandestinamente os prisioneiros dos campos de concentração.

¹⁷ Do original: Urgente. Enviad lo más rápido posible dos rollos de película de metal para un aparato fotográfico 6 x 9. Podemos hacer fotos. Mandamos fotos de Birkenau mostrando detenidos enviados a la cámara de gas. Una foto representa una de las hogueras al aire libre donde se queman los cadáveres, porque ele crematorio no está en condiciones para quemarlos a todos. Delante de la higuera hay cadáveres que van a ser arrojados. Otra foto representa un lugar em el bosque en que los detenidos se desvisten presuntamente

lembrar que, em função da impressão de absoluta realidade, os observadores das primeiras imagens fotográficas não tinham coragem de encará-las por muito tempo. No princípio, a foto era concebida como uma espécie de acesso à imortalidade, pois, diferentemente do que se percebe desde a gênese da imagem instantânea, o procedimento necessário à produção das primeiras fotografias expunha o modelo à câmera por um longo período, levando-o a modificar – e mesmo melhorar – o seu posicionamento ao longo do processo.

Já em sua origem, essas imagens estavam atreladas à ideia de longevidade, já que tudo nelas:

[...] era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na sociedade na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo (BENJAMIN, 1987, p. 96).

Ainda conforme Benjamin, a rápida evolução da técnica também fez com que através da eliminação das sombras, a aura perceptível nas fotografias – resultante do embate entre a escuridão e a luz implicadas no processo – se dissipasse, “[...] da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 99).

Longe de serem projetadas como artigos comerciais, as fotografias do *Sonderkommando* são perpassadas pelo fenômeno aurático, uma vez que compelem o observador a um retorno ao passado a partir do olhar crítico situado no presente. Sem tempo a perder diante do perigo iminente de serem descobertos, não há ajustamento de ângulo ou busca pelo enquadramento ideal, tampouco os “modelos” podem ficar imóveis defronte à lente. Cada segundo tem valor inestimável e o registro do tenebroso processo de extermínio e de destruição do arquivo humano converte-se na meta máxima.

É interessante observar acerca da nota supracitada que essa indica a certeza dos prisioneiros em relação à possibilidade de utilização das fotos tiradas. A mera ideia de que talvez não fossem claras o suficiente ou que apresentassem qualquer outro tipo de obstáculo à comunicação dos fatos lhes parecia

para ducharse. Después se los envia a la cámara de gas. Enviad los rollos lo más rápido posible. Enviad estas fotos inmediatamente a Tell; creemos que las fotos, ampliadas, se pueden enviar más lejos.

inadmissível. Tiradas às pressas a partir de janelas do lado oposto àquele utilizado no outro par de imagens, as fotografias dos momentos anteriores à execução de um grupo de mulheres denotam as condições de sua obtenção.

Ao discutir a estruturação da imagem fotográfica a partir da perspectiva do observador, Arlindo Machado (2015) destaca que a foto abrange a esfera imaginária do espaço em direção ao qual se projeta e para o qual cria uma ilusão de tridimensionalidade ao mesmo tempo em que compreende também o igualmente imaginário domínio do extraquadro no qual está situado o *olhante*. Com base nesses princípios:

[...] grande parte do efeito de ‘distância’ e ‘objetividade’ da fotografia jornalística decorre do ângulo de visão privilegiado que a câmera assume em relação ao objeto fotografado. Chamamos esse ângulo privilegiado de lugar *panóptico*, pois só ele é capaz de resolver um problema duplo: possibilitar uma visão abrangente e integral do evento e, ao mesmo tempo, simular uma posição externa ao evento, como a de um turista visitando a realidade alheia (MACHADO, 2015, p. 121).

Com sua perspectiva trêmula e desfocada, as fotografias do *Sonderkommando* não poderiam ser mais discrepantes do viés jornalístico. Visando unicamente a produção de provas capazes de incriminar os alemães – e talvez de libertar os prisioneiros antes que encontrassem o mesmo destino que os companheiros capturados pela lente –, as quatro imagens remetem o espectador diretamente à dizimação de milhões de judeus durante o Terceiro Reich, bem como à tentativa nacional-socialista de extinguir quaisquer evidências dos eventos transcorridos nos campos de concentração e extermínio.

O ângulo sinuoso das fotos leva o espectador a assumir a perspectiva do fotógrafo e, tira-o de sua zona de conforto ao forçá-lo a imaginar o temor vivenciado pelos autores dos registros quando do momento de sua obtenção, além de sua perplexidade diante da cena retratada. Dessa maneira, embora seja fato conhecido que “[...] toda a fotografia, seja qual for o referente que a motiva, é sempre um retângulo que recorta o visível [...]” (MACHADO, 2015, p. 90) e que, por conseguinte, a sua seleção está atrelada à subjetividade, sendo sempre parcial, não há como questionar a materialidade dos acontecimentos apanhados pelo obturador. Sem dúvida, há uma escolha de material por parte dos integrantes do *Sonderkommando* que se ajusta à sua necessidade de denunciar ao mundo

as atrocidades às quais estavam sendo submetidos, porém, tal traço não deve ser tomado como falha que põe em xeque a veracidade do evento fotografado.

Ao longo dos anos, diversos procedimentos de ampliação, aperfeiçoamento e recorte foram aplicados às fotografias com o intuito de explicitar a crueldade dos atos nelas fixados. Encontram-se expostas abaixo duas dessas versões retocadas. Neste momento, faz-se relevante chamar a atenção para a nitidez das cenas retratadas, muito superior àquela percebida nos negativos originais:

Figura 9 – Recorte do negativo n.º 278



Nota: Imagem ampliada e aprimorada da cremação dos corpos realizada pelo *Sonderkommando*

Fonte: Imagem extraída do site Yad Vashem¹⁸

¹⁸ YAD VASHEM. **Photo Archives 20A08**. 1944. Disponível em: http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp. Acesso em: 28 out. 2017.

Figura 10 – Recorte do negativo n.º 282



Imagem ampliada e aprimorada de mulheres nuas momentos antes de serem executadas.

Fonte: Imagem extraída do site Yad Vashem¹⁹.

Seguramente, como assinala Didi-Huberman (2004), a supressão da fenomenologia das fotos foi projetada a partir de uma perspectiva historiográfica que objetivou a manutenção de seu *status* de evidência. Entretanto,

[...] ao enquadrar de novo estas fotografias, se está realizando uma manipulação que é a uma só vez de ordem formal, histórica, ética e ontológica. A massa negra que circunda a visão dos cadáveres e das valas na qual nada é visível proporciona, na realidade, uma marca visual tão preciosa quanto o resto da superfície revelada²⁰ [...] (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 63, tradução nossa).

¹⁹ YAD VASHEM. **Photo Archives 20A08**. 1944. Disponível em: http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp. Acesso em: 28 out. 2017.

²⁰ Do original: Pero, al enquadrar de nuevo estas fotografias, se comete una manipulación a la vez formal, histórica, ética y ontológica. La **masa negra** que rodea la visión de los cadáveres y de las fosas donde **nada es visible** proporciona, en realidad, una marca visual tan preciosa como todo el resto de la superficie revelada”.

Ainda conforme o teórico, a “massa negra” à qual se refere corresponde ao interior da câmara de gás, onde o fotógrafo precisou se esconder a fim de conseguir obter os registros. A omissão dessa característica em favor da exposição direta da conduta brutal perpetrada pelo regime nacional-socialista encobre as circunstâncias da concepção das imagens, tão importantes quanto as cenas nelas inculcadas. A forma como uma imagem é montada interfere em sua recepção, uma vez que pode incitar uma reação reflexiva ou mera contemplação. Ainda que este não fosse um desejo consciente, as fotografias do *Sonderkommando* foram produzidas com o intuito de fazer pensar sobre as ações que tinham lugar em Auschwitz-Birkenau e nos demais campos de extermínio.

A leitura da *imagem* pressupõe *imaginação*. Em seu afloramento, a imagem sintoma confere ao espectador uma posição privilegiada na zona limítrofe entre o passado que se revela e o presente a partir de cuja perspectiva somos capazes de observar e o convida à análise crítica do próprio pensamento acerca da obra que tem diante de si. Quando a visão do observador se encontra anestesiada a ponto de não ser mais possível alcançar o efeito pretendido, a arte se insurge em defesa do discernimento. Toda fotografia traz em si uma reivindicação por reconhecimento. Desse modo:

[...] mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exige o seu nome, exigem que não sejam esquecidos [...] (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Se o valor da experiência humana se perdeu em meio ao implacável avanço do capitalismo, é necessário induzir o espectador à reflexão para evitar o extravio do arquivo referente a genocídios como os ocorridos no século XX; é preciso combater o esquecimento. As telas pintadas por Gerhard Richter para compor o conjunto “Birkenau” executam essa tarefa com eficiência ao abordar as fotos que, hoje, seriam recebidas como simples documentos. A abstração remete ao mascaramento da Solução Final²¹ e, ao acentuar o intento de destruir os indícios, faz refletir

²¹ Expressão comumente usada para fazer referência à operação de extermínio dos prisioneiros (majoritariamente judeus) planejada e executada pelo governo nacional-socialista durante a Segunda Guerra Mundial.

a respeito do fato de que os corpos indiscerníveis empilhados pertenceram a indivíduos cuja subjetividade foi tolhida por um sistema autocrata e opressor.

De modo análogo, outros artistas também levantaram questionamentos importantes ao criar obras dotadas de grande potência de contestação. Na sequência, são apresentados dois desses trabalhos com o intuito de ilustrar a hipótese aqui defendida:

Figura 11 – O terror da guerra



Fonte: *TIME*, 2016²².

²² Reprodução da fotografia intitulada O terror da guerra. (UT, Nick. *The terror of war. Time Photo*, [S. l.], Sept. 9, 2016. Publicação original: 8 jun. 1972. Disponível em: <http://time.com/4485344/napalm-girl-war-photo-facebook/>. Acesso em 14 out 2017).

Figura 12 – Capitalismo e barbárie

Fonte: VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, 2004²³.

Uma das mais conhecidas imagens do século passado, *The terror of war*, de autoria do fotógrafo Nick Ut, venceu o célebre Prêmio Pulitzer, em 1973. Datada do ano anterior, a foto centraliza a pequena Phan Thi Kim Phúc – à época com apenas nove anos de idade – correndo nua em direção à câmera. Após ter rasgado as próprias roupas em chamas para sobreviver, ela se juntou a outras crianças na tentativa de escapar de um ataque sul-vietnamita ao vilarejo de Trảng Bàng, bombardeado com *napalm*.

Apropriando-se da famosa imagem, o britânico Banksy concebeu em 2004 a obra *Napalm*. Nela, a figura da menina é ladeada pelas personagens Mickey

²³ Reprodução da obra de arte contemporânea *Napalm* (2004). (BANKSY. *Napalm*. 2004. Screenprint on paper. Museum number: E.386-2005. Prints & Drawings Study Room, level E, case SA, shelf 8. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O116030/napalm-print-banksy>. Acesso em 14 out 2017).

Mouse e Ronald McDonald – dois grandes símbolos do capitalismo norte-americano, agente determinante da Guerra do Vietnã – e a montagem faz parecer como se fosse arrastada, independentemente de seus protestos, enquanto os outros dois sorriem de modo insano e automático. Tal como as telas de Richter, o trabalho de Banksy lança nova luz sobre a imagem convertida em indício histórico ao longo do tempo, recuperando o seu poder de questionamento. Situação semelhante pode ser observada na apropriação que o artista de rua americano David Powers faz da fotografia tirada por Lawrence Beitler quando do linchamento de dois jovens negros – Thomas Shipp e Abram Smith –, acusados dos crimes de latrocínio e estupro, na cidade de Marion, Indiana, em 1930.

Figura 13 – Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith

Nota: Fotografia tirada por Lawrence Beitler, na noite de 7 agosto de 1930.

Fonte: (CASAS, 2016a).

Figura 14 – *American nocturne*: referência perturbadora

Nota: Reprodução do mural criado por David Powers e exposto nas ruas de Elgin de 2007 a 2016.

Fonte: (CASAS, 2016b).

Assim como as pinturas de Richter, o mural intitulado *American Nocturne*, criado por Powers em 2007, também gerou controvérsia. Contudo, somente em 2016 as semelhanças entre a obra do artista – que expõe um grupo de figuras cujos semblantes refletem um ar de desdém ou indiferença e dentre as quais figura o icônico homem que aponta para cima, na direção em que estariam os dois enforcados – e a fotografia do linchamento de Marion foram identificadas nas redes sociais, dando início à polêmica que resultou na transferência do mural das ruas da cidade Elgin, Illinois, para o Hemmens Cultural Center. Em matéria de autoria de Gloria Casas para o *Chicago Tribune*, o próprio artista declara: “A ideia era falar sobre linchamento, levantar questões, falar da história [...] Ninguém quer estar na parede com aqueles monstros. Em lugar nenhum. Em nenhuma cidade²⁴” (CASAS, 2016, tradução nossa).

²⁴ Tradução realizada pela autora do presente artigo a partir do seguinte trecho de declaração de Powers em Casas, do original: The idea here was talking about lynching, asking questions, the history,” he said. “You don’t want to be on that wall with these monsters. Anywhere. In any town.

A fotografia feita por Beitler é um entre os muitos registros de linchamentos de pessoas negras nos Estados Unidos, sobretudo na primeira metade do século XX e, como tal, assumiu valor de documento com o passar dos anos. No entanto, mais do que um indício, a imagem fotográfica “[...] é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2007, p. 29). Mesmo que esta esperança seja a de não permitir que a barbárie se perpetue. Se as fotos “[...] são testemunhos de todos esses nomes perdidos [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 30), é necessário impedir que se tornem objeto de contemplação. A arte surge como forma de resgatar a subjetividade cerceada, devolvendo os rostos às pilhas de corpos ao inquietar o observador com suas indagações.

2 Imagem dialética e imagem crítica: ruínas que denunciam

Ao discutir o conceito de história, Walter Benjamin evoca a imagem do “Angelus Novus” de Paul Klee, datado de 1920, na qual a figura do anjo tem a cabeça voltada para trás em sentido contrário ao movimento das asas, que parecem impulsionadas para frente por forte ventania. De modo análogo, segundo Benjamin, também o “anjo da história” tem a face voltada para o passado calamitoso, porém, é forçado a precipitar-se para frente por uma tempestade que “[...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

A insistência na novidade pregada pela cultura de massa caracteriza o declínio de tudo o que é considerado obsoleto. Mesmo a experiência humana se perde em meio ao turbilhão de novas informações que surgem incessantemente na era do avanço tecnológico e da comunicação virtual. Na elaboração de imagens dialéticas como a do fóssil ou da ruína, Benjamin elucida que o resíduo em decomposição equivale a um vestígio do passado que ainda sobrevive no presente.

Como o anjo de Klee, as alegorias literárias são de particular interesse para o teórico devido ao modo como se voltam para a processo de deterioração natural que valoriza o passado como peça integrante do presente. Contudo, deve-se notar que “[...] quando a alegoria barroca tenta resgatar a natureza desvalorizada

ressignificando a própria desvalorização como sinal de seu oposto, a redenção, sua lealdade se transforma em traição²⁵ (BUCK-MORSS, 1989, p. 175, tradução nossa). Dessa maneira, na medida em que evidencia a subjetividade – atrelada à atribuição de diferentes sentidos pelo autor, característica da arte barroca –, a alegoria também se relaciona diretamente com a historicidade. Em outras palavras, ao recontextualizar múltiplas vezes determinado elemento, o trabalho alegórico aponta para a arbitrariedade do sentido de todas as coisas.

Susan Buck-Morss (1989) debate o lugar da cultura politeísta greco-romana no âmbito barroco, destacando que o processo de resgate das divindades se deu por meio de sua demonização, vista como única forma de redenção possível na Europa cristã medieval. Além disso, nessas circunstâncias, a decadência dos monumentos dedicados aos deuses marca a transitoriedade que irrompe contra a intenção original de que constituíssem uma herança para a eternidade. Porém, como salienta a filósofa americana, a percepção do poder como algo efêmero não é vista como um problema por Walter Benjamin, pois:

[...] os escombros da cultura industrial não nos instruem acerca da necessidade de nos submetermos à catástrofe histórica, mas acerca da fragilidade da ordem social que nos diz que essa catástrofe é de fato necessária²⁶ (BUCK-MORSS, 1989, p. 170, tradução nossa).

A imagem dialética da ruína é correlata ao arquivo derridiano posto que consiste em indício do passado que a voracidade do tempo não conseguiu consumir. Como elas, também as fotos do *Sonderkommando* são uma centelha do passado que chega ao presente e clama pela atenção do espectador. Como os vaga-lumes que, mesmo após desaparecerem por um longo período, retornam ao encontrar condições propícias à sua permanência, o arquivo da barbárie mostra que a resistência dos prisioneiros garantiu que não fosse possível apagar por completo os rastros do ocorrido em Auschwitz.

Quando Charles Baudelaire faz uso da técnica da alegoria em sua *magnum opus*, “As flores do mal”, em pleno século XIX, sua visão melancólica da

florescente Paris ataca o progresso baseado na evolução da técnica tal como os barrocos se opunham às civilizações pré-cristãs. Assim Benjamin interpreta o trabalho realizado pelo escritor francês que, inserido no coração da burguesia, critica o urbanismo e a evolução da técnica por meio de sua retomada da alegoria. Como ressalta Buck-Morss, o significado atribuído pelo alegorista barroco a um objeto podia ser modificado a qualquer tempo, assemelhando-se, assim, à alteração de preço das mercadorias no industrialismo.

A autora (1989, p. 181, tradução nossa) cita o próprio Walter Benjamin a fim de reiterar que “[...] enquanto alegorista, Baudelaire estava isolado. Porém, ao dar forma alegórica a criações modernas, ele demonstrou no que os objetos de seu mundo haviam se transformado, ainda que essa não tenha sido sua intenção²⁷”. O francês contesta o progresso e a resultante autoalienação do indivíduo nas mercadorias, desprovidas de qualquer sentido. Benjamin corrobora essa oposição à desvalorização da experiência humana em prol do produto industrial e vê na imagem da ruína um sinal do passado que não foi aplainado pela avidez do avanço capitalista.

Quer nas fotografias tiradas pelo *Sonderkommando* ou nas pinturas criadas por Gerhard Richter a partir dessas resta como vestígio o arquivo da violência máxima perpetrada nos campos de extermínio. Tanto em um dos registros como no outro, a opacidade que circundava os horrores, camuflando-os em plena luz do dia, ganha destaque. Remetido ao passado por essa espécie de ruína, o *olhante* já não permanece como mero observador, pois, se impõe sobre ele a reflexão acerca da denúncia da dissimulação dos crimes cometidos e da resistência coletiva à qual se dedicaram os judeus responsáveis pela eliminação dos cadáveres.

Conforme propõe Benjamin, a imagem dialética estabelece uma conexão, um “salto” do passado para o presente instantâneo que permite reinterpretar ambas as temporalidades. No “agora da cognoscibilidade” o momento registrado é decodificado por intermédio da percepção do presente. Contudo, as atenções do filósofo se voltam para o distanciamento entre o espectador e a obra, dotada de aura e prestes a ser interpretada por aquele que a observa.

²⁵ Do original: [...] When Baroque allegory attempts to rescue a devalued nature by making its very devaluing meaningful as the sign of its opposite, redemption, then loyalty turns into betrayal.

²⁶ Do original: The debris of industrial culture teaches us not the necessity of submitting to historical catastrophe, but the fragility of the social order that tells us this catastrophe is necessary.

²⁷ Do original: As an allegorist, Baudelaire was isolated. But when he gave allegorical form to the modern, he expressed what the objects of his world had truly become—even if this was not his conscious intent.

O ato de ver fixa essa distância entre os dois polos e permite a constituição do significado a partir da relação dialética estabelecida entre os dois extremos. Conforme propõe Didi-Huberman (2010), a memória assume papel determinante na realização desse ato. Somente através dela é possível encontrar na obra manifesta e, portanto, visível, o elo entre o agora e o transcorrido. Isso posto, é possível afirmar que o anacronismo intrínseco à imagem situa o presente em relação ao passado, tornando possível a projeção do futuro; nisto reside a contundência do ato de ver.

Como elabora Luciano Bernardino da Costa (2009), o vínculo que Didi-Huberman traceja entre historicidade e imagem anacrônica a partir da aparição dessa adquire *status* de sintoma. Desse modo, o autor (2009, p. 91) toma das palavras do próprio historiador da arte para afirmar que:

[...] o que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. [...] Um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente.

Na qualidade de sintoma, as telas de Gerhard Richter têm o poder de inquietar o observador ao questioná-lo quanto à sua forma de ver os acontecimentos sucedidos em Auschwitz. De que modo tal barbárie tomou lugar em meio à civilização europeia sem que ninguém percebesse? Como é possível que mesmo alguns dos participantes efetivos dos processos brutais que formavam a máquina nacional-socialista alegassem não ter conhecimento dos efeitos decorrentes de seus atos? As imagens-sintoma criadas por Richter ocasionam o salto para origem – *Ursprung* –, isto é, reportam ao passado que desacomoda, inquietando o *olhante*. Cumpre-se, então, o objetivo de importunar em vez de representar sobre o qual fala Didi-Huberman.

O teórico ressalta, no entanto, que a imagem dialética consiste em um desdobramento entre sintoma – momento furtivo da aparição da imagem que rompe o ciclo representativo usual – e a sua repercussão de ordem reflexiva ou teórica. Ao concatenamento estabelecido entre essas duas dimensões, Didi-Huberman chama *imagem crítica*. Tal criação deve ser reconhecida:

[...] ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica,

de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171).

Entende-se que, a fim de desacomodar o observador, a imagem precisa ser associada à palavra para que assuma o seu pleno poder crítico. Somente através da experiência de análise é possível captar o sintoma em sua integralidade. Quando relacionada com a palavra, a imagem crítica expõe os limites de sua irrupção, constituindo a si mesma e impelindo o observador à autocrítica. Ao nos forçar a vê-la em toda a sua potência de contestação, a imagem nos incita a olhá-la a fundo e “[...] nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). No presente reside a potência para a reflexão acerca do passado ao qual a imagem faz regressar.

Esse retorno à fenomenologia inicial da imagem, ao contexto que origina a sua produção, é o que permite ao espectador reconhecer na obra de Gerhard Richter as implicações concernentes ao arquivo que se perde ao longo do tempo e necessita ser recapitulado. A dialética do ver refuta a apreciação passiva e força o espectador à crítica do próprio modo de olhar a imagem diante de si. Através do exercício da potência de não retratar diretamente, o pintor instiga à ponderação a respeito do aspecto elusivo do conjunto “Birkenau”. Tão obscura quanto a superfície das telas era a faceta criada pelo regime nacional-socialista para dissimular com astúcia a máquina de morte posta em funcionamento com a instauração da Solução Final. Dessa maneira, a obra de Richter relembra as condições execráveis em que foram obtidas as fotografias do *Sonderkommando*. Além disso, as pinturas evocam a intenção inicial dos responsáveis pelos registros, isto é, a denúncia da ocultação, aspecto que acaba por ser deixado de lado à vista da gravidade das cenas retratadas nas fotos.

Dissertando a respeito do modelo neurológico (cujo funcionamento é análogo ao da memória humana) no ensaio “Além do princípio do prazer” (1920), Freud explana a estratégia anestésica adotada pelo cérebro com o intuito de proteger-se dos demasiados estímulos. Paralelamente, também a consciência tende a anestesiarse contra o excesso de estímulos visuais. Partindo de tais considerações, Susan Buck-Morss (1996) destaca que Benjamin incumbe à estética a tarefa de adversar o fascismo. Aqui, no entanto, o conceito de estética afasta-se de sua concepção contemporânea em prol de um retorno à etimologia clássica – *Aistisis* é o termo grego que se refere à experiência

da percepção por vias sensoriais. Esse regresso se faz capital à proposta benjaminiana de redenção do indivíduo por meio da arte, uma vez que “[...] os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural [...]” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14).

Tudo aquilo que é da ordem perceptual contradiz o “adestramento” preconizado pela cultura de massa. O sistema nervoso sobrepuja os contornos do corpo humano e relaciona-se diretamente com o exterior na medida em que tanto os estímulos recebidos quanto as respostas externadas através da motricidade têm lugar fora do indivíduo. Sem o substrato descrito pelo mundo exterior não se completa o ciclo que permeia a ligação entre sujeito e objeto. Todavia:

[...] sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um para-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques quotidianos do mundo moderno – responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência [...] (BUCK-MORSS, 1996, p. 22).

Na contemporaneidade, a prolífica torrente de imagens de crimes hediondos gera respostas automáticas em nossos sistemas anestesiados. Sabe-se que “[...] a percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado [...]” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23), porém, tal assimilação é impedida pela própria resistência desenvolvida pela consciência na era da exposição visual desenfreada. Em vez de permitir ao sistema nervoso captar e apropriar-se dos estímulos, imprimindo marcas na memória, a superabundância de imagens causa o efeito oposto e:

[...] como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se antes, um sistema de anestésica [...] (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

É necessário combater esse estado de inércia a fim de evitar a consumação da deterioração do arquivo da barbárie. A obra de Gerhard Richter torna possível essa objeção ao renunciar à exibição direta dos horrores de Auschwitz

e da subserviência dos integrantes do *Sonderkommando* em benefício de uma criação abstrata que faz retornar à experiência do mascaramento dos fatos. De fato, o que se pretende sugerir aqui é que a arte pode abordar a verdade, porém, não tem o compromisso de fazê-lo por meios explícitos.

Considerações finais

Ao longo das últimas páginas, buscou-se sugerir que obras como o conjunto “Birkenau” de Gerhard Richter enfatizam a potência de contestação inerente à forma artística. Destarte, ao contrapor opacidade à nitidez da imagem convertida em mero documento, esses trabalhos levam o espectador a questionar-se acerca do passado a partir de um olhar situado no presente.

A urgência de garantir que o arquivo dos fatos ocorridos durante o Terceiro Reich não caia no esquecimento torna questionáveis as críticas contra obras que tratam o tópico por meio da expressão artística. Tal abordagem incita o observador a refletir quando estabelece um paralelo entre presente e passado. Esse encontro temporal engendrado pela arte dá vazão à potência, pois, ao se ver diante da abstração que remete às fotografias do *Sonderkommando* e não de uma reprodução dita realista, o espectador é levado a reconhecer sua fenomenologia.

Partindo de uma perspectiva localizada no agora, aquele que observa conjectura a respeito do passado, que chega até ele por meio da imagem-sintoma. É necessário ainda lembrar que a limitação humana quanto à exteriorização do trauma é evidenciada pela contraposição entre a possibilidade de falar e a aparente “insuficiência” das palavras para tanto. Isso se dá em função do fato de que a memória e a própria língua, entre outros elementos, impedem que o indivíduo que passou por uma experiência traumática possa narrá-la de modo objetivo.

Assim, é possível argumentar que todos os tipos de exteriorização do arquivo testemunhal têm igual importância. Ademais, a arte possui a dualidade em sua matriz, de modo que verte abundantes questionamentos ao mesmo tempo em que não tem a obrigação de tratar quaisquer temas ou de empregar abordagens “nítidas”. A ela é conferido o potencial para aludir de diferentes modos a um arquivo que quase foi queimado e cuja rememoração se faz capital a fim de impedir que crimes hediondos como aqueles cometidos durante o Holocausto tornem a acontecer em meio à sociedade contemporânea.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BANKSY. *Napaulm*. ca. 2004. 1 fotografia. Screenprint on paper. Museum number: E.386-2005. Prints & Drawings Study Room, level E, case SA, shelf 8. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O116030/napalm-print-banksy>. Acesso em: 14 out. 2017.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, 1996. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/buck-morss-susan-estetica-e-anestetica.html> Acesso em: 23 jun. 2016.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989.

CASAS, Gloria. Elgin crew removes, relocates controversial downtown mural. 1 photograph. *Chicago Tribune*, Chicago, May 21, 2016a. Disponível em: <http://www.chicagotribune.com/suburbs/elgin-courier-news/news/ct-ecm-mural-move-elgin-st-0522-20160521-story.html>. Acesso em: 14 out. 2017.

CASAS, Gloria. Elgin crew removes, relocates controversial downtown mural. *Chicago Tribune*, Chicago, May 21, 2016b. 1 photograph. *Chicago Tribune*, Chicago, May 21, 2016a. Disponível em: Disponível em: <http://www.chicagotribune.com/suburbs/elgin-courier-news/news/ct-ecm-mural-move-elgin-st-0522-20160521-story.html>. Acesso em 14 out 2017. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.t2094123>

COSTA, Luciano Bernardino. Imagem dialética/ imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a Georges Didi-Huberman. In: V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2009, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2009. p. 87-93. <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.299>

DEGE, Stefan; KRÄMER, Klaus. *Gerhard Richter's divisive Holocaust art comes to Bundestag*. DW, [S. l.], Sept. 04 2017. Disponível em: <http://www.dw.com/en/gerhard-richters-divisive-holocaust-art-comes-to-bundestag/a-40355538>. Acesso em: 28 out. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. <https://doi.org/10.1590/1982-25542015120104>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: Memorial visual del Holocausto*. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

KUNSTRADIO. *Cremação Vergaster nas valas de incineração sob o céu aberto em frente à câmara de gás do crematório 5 em Auschwitz*. Aug. 1944a. 1 Negativo n. 277. Peter Pessl in Zusammenarbeit mit Michael Fischer. No original em alemão: Anonym (Mitglied des Sonderkommandos von Auschwitz). Einäscherung Vergaster in den Verbrennungsgräben unter freiem Himmel vor der Gaskammer des Krematoriums 5 in Auschwitz. Oswiecim, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau. Disponível em: <http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>. Acesso em 16 dez 2016. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412309244.xv>

KUNSTRADIO. *Cremação Vergaster nas valas de incineração sob o céu aberto em frente à câmara de gás do crematório 5 em Auschwitz*. Aug. 1944b. 1 Negativo n. 278. No original em alemão: Anonym (Mitglied des Sonderkommandos von Auschwitz). Einäscherung Vergaster in den Verbrennungsgräben unter freiem Himmel vor der Gaskammer des Krematoriums 5 in Auschwitz. Oswiecim, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau. Disponível em: <http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>. Acesso em 16 dez 2016. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412309244.xv>

KUNSTRADIO. *Mulheres a caminho da câmara de gás do Crematório 5 de Auschwitz*. Aug. 1944c. 1 Negativo n. 282. No original em alemão: Anonym (Mitglied des Sonderkommandos von Auschwitz). Frauen auf dem Weg in die Gaskammer des Krematoriums 5 von Auschwitz. Oswiecim, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau. Disponível em: <http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>. Acesso em 16 dez 2016. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412309244.xv>

KUNSTRADIO. *Mulheres a caminho da câmara de gás do Crematório 5 de Auschwitz*. Aug. 1944d. 1 Negativo n. 283. No original em alemão: Anonym (Mitglied des Sonderkommandos von Auschwitz). Frauen auf dem Weg in die Gaskammer des Krematoriums 5 von Auschwitz. Oswiecim, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau. Disponível em: <http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>. Acesso em 16 dez 2016. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412309244.xv>

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

REINIGER, Franziska. *Inside the epicenter of the horror: photographs of the Sonderkommando*. [Entre 2000 e 2017]. Disponível em: http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp. Acesso em: 28 out. 2017.

RICHTER, Gerhard. *Birkenau*. 2014a. 1 tela. nº 1. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-1 Oil on canvas. Disponível em: [richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17974/?p=1](http://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17974/?p=1). Acesso em: 16 mar. 2019.

RICHTER, Gerhard. *Birkenau*. 2014b. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-2 Oil on canvas. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17972/?&categoryid=69&p=1&sp=32>. Acesso em: 16 mar. 2019.

RICHTER, Gerhard. *Birkenau*. 2014c. 1 tela. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-3 Oil on canvas. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17973/?&categoryid=69&p=1&sp=32>. Acesso em: 16 mar. 2019.

RICHTER, Gerhard. *Birkenau*. 2014d. 1 tela. 260 x 200 cm Catalogue Raisonné: 937-4 Oil on canvas. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17971/?&categoryid=69&p=1&sp=32>. Acesso em: 16 mar. 2019.

SALLET, Oliver. *Obras de Gerhard Richter sobre Auschwitz são expostas no Parlamento Alemão*. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/obras-de-gerhard-richter-sobre-auschwitz-s%C3%A3o-expostas-no-parlamento-alem%C3%A3o/av-40494267> Acesso em: 28 out 2017.

UT, Nick. The terror of war. *Time Photo*, [S. l.], Sept. 9, 2016. 1 photograph. Original publication: 8 jun. 1972. Disponível em: <http://time.com/4485344/napalm-girl-war-photo-facebook/> Acesso em: 14 out. 2017

YAD VASHEM. *Photo Archives 20A08*. 1944. 1 photograph. Disponível em: http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp. Acesso em: 28 out. 2017

YAD VASHEM. *Recorte do negativo nº 278*. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html>. Acesso em 14 out 2017.

YAD VASHEM. *Recorte do negativo nº 282*. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html>. Acesso em 14 out 2017.