

# Memória e Fotografia em *Yolocaust*

*Memory and Photography in Yolocaust*

Rafael Tassi Teixeira<sup>1</sup>

## Resumo

*Yolocaust* é um projeto do artista israelense Shahak Shapira que reorganiza fotografias realizadas por visitantes do memorial das vítimas do Holocausto em Berlim postadas em diversas redes sociais sobrepondo-as com imagens de campos de extermínio nazistas. No presente trabalho, analisa-se algumas imagens, com especial atenção em como aspectos temporais e documentários fazem as imagens operarem memórias sobre os campos de morte.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Arte. Holocausto.

## Abstract

*Yolocaust* is a project by Israeli artist Shahak Shapira that reorganizes photographs taken by visitors to the Holocaust Memorial in Berlin posted on various social networks superimposing them with images of Nazi death camps. In the present work, we analyze some images, with close attention to how temporal and documentary aspects make the images act on memories on the death camps.

Keywords: Photography. Memory. Art. Holocaust.

## Introdução

As discussões estéticos-sociais relacionadas às manifestações artísticas (sobretudo visuais), em relação ao Holocausto, são campo de batalha importante no campo das artes e na maneira com que as narrativas sobre a transmissibilidade da memória se associa ao tema – cumprindo o ensejo de ver materialmente fixável na criação artística um aconteci-

1. Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha. Professor da Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, PR, Brasil. E-mail: rafael.tassi@unespar.edu.br

acontecimento traumático (e de notório dificuldade de representação). Isso se dá em um sentido de vinculação contundente entre os textos (documentos visuais) historiográficos e objetos artísticos. A arte que tematiza a memória dolorosa é, portanto, especialmente significativa na possibilidade de simulação da 'herança cultural' permanente e restaurativa. A força dessa iminência ocorre, sobretudo, pelo fato do Holocausto ser, como diz escreve Seligman-Silva (2005), 'a rachadura radical na *episteme* do século XX' por excelência.

Nesse sentido, utilizaremos a expressão 'Holocausto', para seguir a linha historiográfica mais contundente sobre o tema, pelo menos desde os estudos de Raul Hilberg (2005). Tal perspectiva enfatiza a especificidade do acontecimento diante do gigantismo da escala e a organização de dimensões industriais na planificação das mortes. Também utilizaremos o termo 'Holocausto' em detrimento de Shoá ou Shoah, nomenclatura hebraica mais precisa e adequada, posicionado nas discussões judaicas e que se aproxima à 'catástrofe' ou 'destruição'\calamidade, mas ao mesmo tempo mais associada às discussões fílmicas, sobretudo depois do filme homônimo de Claude Lanzmann (1985).

As representações artísticas sobre o Holocausto na arte contemporânea, não obstante, são imediatamente permeadas pelo enfrentamento constante entre transmissão (dever de memória) e deriva (abstração; fenomenologia; plasticidade) artística (ASSMAN, 2011). Inseridos ou devolvidos constantemente para o debate das grandes narrativas - e diante da tradição de incomensurabilidade do tema (LEVI, 2014), da sacralização do texto (ou testemunho), e da própria restrição talmúdica (advinda do debate sacro\sacramental) em relação ao Holocausto – as manifestações artísticas são espaço em que as memórias são potencialmente corporificadas e sensorialmente disponíveis. Situando-se, entre o abstrato e o genérico, no valor diacrítico da 'representação'.

No caso das reorganizações visuais de Shahak Shapira, artista israelense que trabalha sobre algumas *selfies* e fotos feitas por turistas no Memorial do Holocausto de Berlim (retiradas, segundo o artista, aleatoriamente de redes sociais online), um projeto que se chama Yoloocaust (referência etimológica ao gesto de se posicionar em sobreposição ao 'Holocausto' com o pronome 'Yo' hispânico – 'Eu'- locausto) toma como referência imagens de pessoas em tomas alegres e inapropriadas (posições de yoga, etc.) que combinam imagens dos campos de extermínio nazistas com fotografias de pessoas em poses fotográficas<sup>2</sup>.

Nesse trabalho, retomando a questão desde outras pesquisas - como, por exemplo nas discussões sobre memória e conscientização história proposto por Badissera

2 O projeto pode ser visualizado em <https://yoloocaust.de>; e também no instagram do artista: <http://www.instagram.com/shahak/?hl=es>.

e Teixeira (2020), e na análise das relações entre turismo e contexto histórico encontrados em Carmo, Rosa e Lemos (2017) -, e pensando em maior especificidade o efeito artístico utilizado pelo autor na questão da transmissibilidade histórica e na reescrita visual sobre o trabalho do artista, a dinâmica se dá por certa impertinência da imagem que se constrói pela evidência da montagem fotográfica como gramática do *selfie* (ou da alegria da pose) associada a um espaço da memória. O artista israelense faz uso de fotos históricas de visualidade difícil (corpos em valas e nos campos concentracionários nazistas, imagens clássicas de prisioneiros em camas de madeira em Auschwitz) para criar uma espécie de *tableau vivant* fotográfico (elementos da composição narrativa visual que encenam certa reconstrução pictórica a partir da noção de “quadro vivo”) em que a imposição da lógica do ato de pose se reescreve sobre a marca dura ou especial do arquivo\documento. O resultado é *Yoloocaust*, projeto realizado em 2017 a partir de uma organização de elementos fotográficos buscados em de redes sociais online (Facebook, Twitter, Instagram, Tinder e Grindr), que é, a partir da atribuição do artista, um complexo e reflexivo trabalho sobre a vulgarização da cultura da pose em lugares associados à memória do Holocausto.

Shapira rastreou nas redes sociais online Facebook, Twitter e Instagram em busca de fotos consideradas 'frívolas', 'turísticas' e 'fora do contexto', tiradas no Memorial do Holocausto em Berlim para, posteriormente, no gesto de criação artística, reposicionar as poses substituindo o fundo do memorial por fotografias dos campos de concentração. A *mise-en-scène* agressiva, ao esgarçar o resíduo da manifestação fotográfica em cotejamento com a dinâmica fotográfica das redes sociais, aprofunda o contracampo e a lógica da pose, causando na leitura visual uma recordação da ausência específica que o monumento proclama.

O Memorial aos Judeus Assassinados na Europa (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), ou Memorial do Holocausto (*Holocaust-Mahnmal*), localizado em Berlim, é um trabalho assinado pelo arquitetos Peter Eisenman e pelo engenheiro Buro Happold. Espaço localizado a céu aberto, em um zona urbana, central, e ponto turístico de referência importante na capital alemã, foi aberto ao público em maio de 2005. Constitui-se de blocos de concreto (duas mil setecentas e onze pedras no total) espaçados de maneira homogênea, simulando um campo de pedras, em área aproximada de 19.000 metros quadrados. Os blocos têm uma dimensão de 2,38 metros de comprimento por 0,95 de largura, e com altura variada entre 0,2 e 4,8 metros. Segundo os arquitetos, foram ideados para repassar um 'sistema ordenado que perdeu o contato com a razão humana' (BALDWIN, 2020) mas sem nenhum simbolismo explícito. Um a nexos subterrâneo, não obstante, indica os nomes de todas as vítimas judias do Holocausto, em informação extraída do Museu Israelense Yad Vashem.

O trabalho artístico de Shapira, aqui examinado a partir de algumas de suas fotocologens escolhidas pelo artista israelense a partir da quantidade de acessos e a visualização nas redes online (LAZAROVIC, 2018), serve de ponto de reflexão para pensar como as manifestações artísticas, quando se debruçam sobre o tema do 'mal radical' (DE DUVE, 2009), podem produzir situações enunciativas diversas que tencionam objetos e condições de reprodução onde a concepção de 'choque' e de certa 'ideia de performance negativa' diante de ausências significantes, inevitavelmente, acabam contribuindo para acionar o próprio paradigma da arte 'radical'. O paradigma de conjecturar tensões estéticas, e reparar (profícua e estruturalmente) elementos históricos em prol de uma cultura da memória, e uma reverberação da evidência.

### **Arte Pós-Auschwitz e Representação do Holocausto**

Os espaços de construção e reconstrução da memória associados ao Holocausto nazista, ajudaram a instruir o papel da memória pública e da importância das representações sobre memórias da violência. No caso da arte (HARTMAN, 2000), é como se a experiência por vezes disjuntiva comum no âmbito artístico possibilitasse certa aproximação ao tema - e também certa sublimação – que contorna o trauma. Tal procedimento é realizado auxiliando o espectador (autor e ouvinte) para a experiência radical<sup>3</sup>.

O resultado, nesse aspecto, é que o 'conflito de memórias' nas experiências extremas (ROTHBERG, 2000) aponta para a importância da rememoração e uma atitude crítica e evidenciativa vinculada ao ato de perceber memórias e conhecer seus objetos. A arte, como lugar notoriamente admissível da experiência profunda\radical (HARTMAN, 2000), permite a re(con)figuração e a reescrita participativa e observacional em um tratamento fenomenológico que insta a humanização e recordatividade. Nesse aspecto, ela pode ser um mal relator de episódios históricos do ponto de vista documental, mas um excelente espaço de reparação acelerada dos eventos traumáticos – e, paradoxalmente, 'tapar o trauma', substituir o documento<sup>4</sup>.

Por intermédio da veiculação, o poder restaurativo (sensibilizador) da arte se estrutura desde obsedar o 'real' a evidenciar a brutalidade que está na falta de testemunho, no tamanho da ausência, no 'buraco' ou nas 'sobras\vestígios' da representa-

<sup>3</sup> Hartman (2000) menciona a ideia de 'transe' da arte, efeito que promove o convite a uma imersão estética, mas que também possibilita certo distanciamento, abrindo possibilidade de uma leitura a partir do que ele chama de 'contágio do trauma'.

<sup>4</sup> Comprometida com a emancipação da sensibilidade (RANCIÈRE, 2005), a arte enquanto sistema 'antissistêmico' congrega, muitas vezes indissolivelmente (perspectiva da tradição humanística), produto e criador: preservando 'no produto criado o criador em seu grau mais íntimo'. Torna-se, portanto, um lugar onde se conserva os traços da autoria e da obra (personagem e encenação).

ção. O processo restaurativo é, aqui, a forma com que a arte instruí a experiência máxima do horror (DE DUVE, 2009), conseguindo recompor, em um efeito de contágio, a memória ameaçada pelo trauma circundante.

Como escreve Seligman-Silva (2003), a arte ligada ao trauma é uma abertura mais profunda e radical ligada ao próprio dilema da representação: instaurada no apêndice, situada na própria impossibilidade<sup>5</sup>. Para Gagnebin (2014), ela possibilita a própria impossibilidade. A única forma de memória no evento extremo do Holocausto, nesse sentido, é manter a dor da ausência, mas livrando a representação do apaziguamento, mantendo, na experiência do devir, 'o gérmen de sua destruição'<sup>6</sup>. Isto é, a distância do 'puro gozo' que as representações (assim como as imagens de arquivo), estabelecem, segundo Daney (1992), fixam em uma fonte de reativa. A força testemunha da arte relacionada ao Holocausto tem a ver, nesses termos, com a tensão representável\irrepresentável na mesma medida que trata de maneira disruptiva a normalização<sup>7</sup>.

Se o Holocausto é o episódio máximo 'sem presença', 'sem testemunho', 'sem ordem' e 'sem narração' (seligman-silva, 2000), onde a ausência é absolutamente estruturante e o testemunho que não pode ser dito gravita a todo instante ao redor do episódio, a arte que se debruça sobre o 'mal radical', impõe à representação seu fator limite: o irrepresentável como medida da repulsa. Kehl (2000) fala, nesses termos, em que 'o mal' e o 'absoluto' estão entrelaçados na perspectiva representação – impossibilidade (que é diversa de dificuldade) de representar. O aspecto extremo dessa arte, como escreve Howe (1982), tem a ver, portanto, com a enormidade da catástrofe e o calamitoso da destruição. A recuperação abjeta (ausente-presente) que se dá nos trabalhos artísticos sobre o Holocausto - por exemplo, nas instalações bastante conhecidas de Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Naomi Teresa Salmon e Sigrid Sigurdsson -, frequentemente estabelecem um transporte (uma reescrita com a imaginação) que chancela o testemunho desde a gramática da ruína, do vestígio, do escombros (HUYSSSEN, 2014).

5 Ao ser inesgotável, ao mesmo tempo codificada e aberta, instrui-se mais amplamente no paradigma apontado por Adorno (apud SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 12): "a arte pós-Auschwitz só pode viver dentro da aporia de ter de conviver com a sua impossibilidade [...]". Nessa perspectiva, leva ao extremo a retenção entre representar (reverter) e 'irrepresentabilidade' (marcar a falta a partir dela mesma).

6 "O Holocausto, que não é irrepresentável a não ser na medida de nossa repulsa, de nossa vontade de recalcar essa memória..." (KEHL, 2000, p. 144). Por outro lado, como reflete a autora, a questão parece impor na circulação (espetacular) de modo mais difícil sua criação\veiculação: "... se o mal é representável, como falar dele sem produzir o efeito de um gozo" (KEHL, 2000, p. 145).

7 "O testemunho, portanto, é muito mais lacuna que propriamente moldura..." (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 20).

## Shahak Shapira *Yolocaust*

O Holocausto é ainda um dos crimes mais bárbaros contra a humanidade, em que perderam a vida mais de seis milhões de pessoas<sup>8</sup>. Segue sendo um evento máximo, que, diante de seu teor testemunhal e da enormidade sem precedentes do extermínio em massa, desafia jurídica, histórica e artisticamente quaisquer representações. Tornou-se a pedra de toque sobre o debate memorialístico posterior a Segunda Guerra Mundial, tal como escreve Friedlander (1992), instaurando um antes e um depois na estrutura do pensamento racional (a irracionalidade do acontecimento, a desproporcionalidade do crime, a enormidade do desaparecimento) e nas possibilidades e impossibilidades figurativas no campo da arte: o 'limite' das representações, a ética nas representações de catástrofes, o desafio da memória.

Toda a arte pós-Auschwitz, como escreve Seligman-Silva (2000), será impactada pela cumplicidade da relação ético e estética: formalizando um programa de memória que tensionará o arquivo e o documento (sempre faltantes) com a representação (a figuração substituidora e/ou manifesta). A arte pós-auschwitz trará em seu germen o sintoma (DIDI-HUMBERMAN, 2012) dessa ruptura violenta na *epistémé* do século XX que foi a *Shoá* (ADORNO, 1998) sendo, em certo sentido, signo e expressão da catástrofe. As representações artísticas posteriores aos campos concentracionários serão, sumariamente, um testemunho da barbárie. A 'arte do testemunho' que se cria dessa tensão política e estética (causa e fragmentação, recuo e estesia), nesse aspecto, não se pautará mais pela relação belo\sublime (e eroticidade espectral cômica), mas pela 'verdade' (do acontecimento), pela 'importância' (do testemunhar), pela 'exigência' da evidencição (do corpo ausente, da demarcação dessa ausência). A arte pós-Auschwitz, em sua monumentalização evidenciativa da catástrofe, diante de seu devir legítimo, incorporará a noção de vítima, e precisará, como diz Kuspit (2012) dar conta da sensibilização e do acúmulo de violência que está em sua expressão intrínseca: causar e questionar limites, ao ser centro, lacuna e periferia diante de uma fantasmagoria impressionante.

Shahak Shapira, um artista israelense radicado em Berlim, também comediante e músico, vem de família diretamente atingida pelo Holocausto e pela tragédia: o avô materno foi o único sobrevivente do extermínio por parte de mãe durante a Segunda Guerra Mundial; o avô paterno, treinador da equipe de atletismo israelense nos

<sup>8</sup> O monumento localizado em Berlim representa o evento com mais de duas mil pedras de concreto distribuídas de modo homogêneo. Shahak Shapira estabelece atos de montagem com imagens fotográficas tiradas nesse local.

Jogos Olímpicos de 1972, foi assassinado por terroristas árabes no massacre de Munique. Em 2002, Shapira emigrou com a mãe e o irmão menor para a Alemanha. No projeto lançado em 2017, o artista aciona fotos históricas de visualidade complexa - como corpos em valas e pessoas em situações degradantes nos campos concentracionários -, para criar uma espécie de *tableau vivant*, ou 'pintura\quadro vivo', que pretende uma narrativa visual arranjada desde a dinâmica expositiva de fotografias (em estilo *selfie* e em poses distantes) realizadas por visitantes do memorial das vítimas do Holocausto em Berlim, postadas em diversas redes sociais. Aqui, certa lógica exibicionista do ato de pose, na dinâmica do *selfie* e da fotografia turística, se reescreve\reatualiza diante de uma marca difícil e cumulativa do vestígio fotográfico.

Esse procedimento engendra uma forma visual abjeta e agressiva em um lugar de memória e sobre um documento sensível. Como lugar de memória, o memorial das vítimas judias do Holocausto ativa um conhecimento restaurativo sobre o esquecimento e a supressão (ou o potencial autodestrutivo) do evento e sua transmissibilidade histórica. A narrativa visual escolhida por Shapira, a partir de fotos e selfies mais polêmicas, situam o projeto, difundido em 2017, em uma organização de elementos fotográficos recuperados de redes sociais online (Facebook, Twitter, Instagram, Tinder e Grindr) que combinam poses que ele considera inapropriadas nos espaços de memória - preenchidos por fotografias do horror máximo, e muitas vezes privilegiando, no ato de montagem, o enquadramento dos rostos e dos corpos em composições esdrúxulas (a destacar a infâmia\vulgaridade da pose)<sup>9</sup>.

Importante destacar, que da forma com que YoloCaust é apresentado, o engajamento emocional com o espaço em questão não parece levar em conta a dimensão de outras possibilidades interpretativas diante do espaço memorial – apresentadas pelo próprio arquiteto<sup>10</sup>. O que parece ser estruturado pelo artista, nesse sentido, é certa performance contraproducente em algumas fotografias e selfies consideradas desrespeitosas e que tiveram circulação em redes sociais online, gerando impacto negativo em comentários. Como contraponto a dinâmica negativa das fotos e selfies do projeto, também pode ser considerado outros retratos e\ou representações de si que mostram performances convencionais ou 'respeitosas', e que apontam para o legado

9 Nos blocos de pedras do Memorial do Holocausto de Berlim, as poses felizes em algumas fotografias selecionadas e os selfies acrobáticos são transpostas, na ação da montagem artística, sobre fotografias de atrocidades (geralmente imagens de corpos empilhados em campos de concentração e extermínio). Tal procedimento, alinhando o discurso visual contemporâneo (o aceno típico do self, construído a partir de fabulações de si) com o ato de pose (inapropriado e desprezado da monumentalidade que evoca a tragédia), acaba restaurando a lembrança das marcas da materialidade que a narrativa arquitetônica e o vazio do monumento parecem discretamente apontar, a partir de elementos abstratos e silenciosos.

10 “[...] it’s a meeting place, children run around, they sell trinkets. A memorial is an everyday occurrence, it is not sacred ground.” (Peter Eisenman). (GUNTER, 2017).

difícil, a transmissibilidade histórica e a memória turística. Como debate Bareither (2021), a condena generalizada as autorrepresentações online no contexto da rememoração do Holocausto, pode ser entendida em certo viés simplista apresentado pelo artista. Nesse sentido, de maneira semelhante, muitos visitantes exploram e desenvolvem relações emotivas com o espaço de memória que não necessariamente deriva de uma encenação reduzida ou negativa dessa memória.

No entanto, nessas montagens, a dinâmica da reescrita visual em uma espacialidade resultante de uma catástrofe reabre a alta carga simbólica associada ao monumento, mas visualmente desaparecida na composição pétrea (pretendida como comemoração silenciosa do vazio ocupado pelas inúmeras vítimas ausentes). A solidez da materialidade dos blocos de pedras, de certa forma, é substituída por uma expressão visual fotorrealista que, no monumento, está indicada apenas de maneira inferente e distanciada: na ambiência arquitetônica prevalece um estilo de edificação que leva em conta a escala colossal das vítimas, sua condição anônima ultrajante, o desafio de homenagear\rememorar a partir do apagamento produzido pelos nazistas.

São exemplos desse estilo de arquitetura, em que o vazio e a cicatriz perene deixada pelas vítimas é o elemento mais substancial, o monumento do 11S no Ground Zero em Nova York, de 2006 - de Daniel Libeskind -, o Memorial dos Veteranos do Vietnã, projetado por Maya Lin em 1981, e o Parque de la Memoria, em Buenos Aires, concebido pelo estúdio de arquitetura Baudizzone – Lestard – Varas, e inaugurado em 2007. A eminência transnacional destes monumentos, onde o apelo às vítimas, o silêncio da paisagem e o incitamento à reflexão deixam para um segundo plano o caráter controverso e potencialmente excessivo de suas significações políticas, é uma característica fundamental da arquitetura contemporânea. Mostra quanto múltiplos projetos arquiteturais se alinham com a perspectiva dos direitos humanos e dos crimes contra a humanidade. São propostas que ensejam a memorialização e a transmissibilidade dos acontecimentos atroz e ao mesmo tempo suavizam a controvérsia e a dramatização por si só bastante complexa de monumentos como esse. Buscam um equilíbrio paisagístico possível, sem agredir a paisagem e poluir o entorno, entre o luto público e privado (político e humano). Não há espaço para figuras heroizantes e as representações matéricas estão ausentes (não há estátuas, bandeiras e símbolos triunfalistas).

Associada ao tema da memória da tragédia (a cicatriz inexaurível perpetuada no Memorial), a ação artística de Shapira acontece sobre certa impertinência da imagem – que se configura pela evidenciação do jogo fotográfico como gramática do selfie, reorganizada em um espaço de memória. As montagens propostas pelo artista, ao combinar os *selfies* e as fotografias escolhidas por ele no Memorial do Holocausto de Berlim com as imagens dos campos de extermínio nazistas, parecem, aqui, devolver certa dinâmica da situação fotográfica primeira e atroz, transportando-a para a incompletude



que o vazio do documento manifesta.

As fotos mostram toda a sorte de cenas de turistas e visitantes em alguns selfies e fotos feitas no espaço de memória: posições acrobáticas, poses artísticas, saltos sobre os blocos. Também podem ser vistas fotografias em posições de yoga e em brincadeiras nos corredores do Memorial. Aqui, a desconcentração do ato de pose, típica das fotos em estilo turístico, transcritas sobre a memória profunda e a dor da ausência que o vazio do monumento adverte (não há inscrições gráficas visíveis, tampouco objetos, imagens ou placas comemorativas no local) parece chocar com o sentido de esvaziamento (as ausências estruturantes) que o Memorial cultiva. A dinâmica de morte e vida que há no local é recontextualizada na ação de endereçamento dos corpos nas fotos, situando a narrativa de estética *selfie*<sup>11</sup> em uma insígnia ou vestígio dolorido. A espacialidade construída, nesse sentido, corrobora para evidenciar a ausência terrível das mortes em escala impressionante, apontando um claro efeito de ausência, de enterro perene<sup>12</sup>.

O gesto de reescrita, chamando atenção para os comportamentos desrespeitosos e triviais em um espaço sensível de memória traumática, faz vibrar uma elementarização da memória (o preenchimento com vítimas) que dá lugar a lembrança de uma ausência específica, e das atrocidades que o monumento está rememorando. Os turistas que posam alegremente para a câmera aparecem rodeados de cadáveres e pilhas de corpos, situados no vazio anterior das instalações, sendo transportados para um jogo cênico-fotográfico significativo que tensiona pose e banalização da violência. A espécie de *collage* realizada por Shapira é uma revelação e uma intensificação da repetição lacônica dessas mortes atrozes rememoradas no memorial, e trivializadas pelos turistas.

Mas, ainda, também pode ser contraposta sem um engajamento irrestrito na perspectiva da 'denúncia' proclamada pelo artista. A obra também pode incorporar uma outra leitura que abre um interesse político no poder subversivo nos autorretratos apropriados por Shapira desde redes sociais online, e nos debates sobre a potencialidade banalizadora dos selfies e autorretratos, pois nem sempre, como no caso dos selfies (COSTA; BASTOS, 2019), o paradigma da experimentação convencional dos autorretratos é o mesmo. Como apontam os autores, os selfies também geram paradigmas de experimentação inovadores que trazem à cena os sujeitos no contexto de memorialização

11 Entendendo por 'selfies' um estilo fotográfico específico que se caracteriza, segundo Ciquini (2020), por imagens personalistas que são geralmente utilizadas para compartilhamento em autorretratos digitais. No trabalho artístico de Shapira, os selfies (autorretratos digitais) dividem espaço com retratos digitais (fotografias escolhidas pelo artista de redes sociais online).

12 Os blocos de pedras engendram uma intensidade absorvente e testemunhal ao mesmo tempo. Alcançam, ao longo de uma quadra destacada do entorno urbano, uma paisagem anônima e silenciosa repleta de sobriedade e harmonia arquitetônica. A simplicidade do uso dos materiais envolvidos, diagramados no panorama visual da cidade de Berlim (um lugar eminentemente carregado de inferências topográficas de grande significação histórica), imprimem uma narrativa visual ao mesmo tempo estésica e neutra, exibindo um lugar de memória caracterizado pela volumetria abstrata e pela espacialidade leve.

contemporâneo.

No caso da espécie de *collage* realizada por Shapira, o sentido parece dar a ver uma revelação e uma intensificação da repetição lacônica dessas mortes atrozes rememoradas no memorial, banalizadas pelos turistas. Recompõe a ênfase nas vítimas e na “corporeidade reduzida a matéria passiva, sofredora” que adverte Gagnebin (2009, p. 77) e que surge no pano de fundo das fotos. A reintrodução dessa visualidade\corporeidade\roscopicidade perdida restabelece o choque dialético da imagem, na perspectiva benjaminiana (2007), e a experiência dolorosa extrema que os corpos (*leib*) vivos, famigerados, brutos, reduzidos, violados, mostram.

Nesse sentido, o Memorial do Holocausto em Berlim reconstrói parcialmente uma história impossível de ser completamente escrita. A escala impactante da tragédia é evidenciada na configuração volumétrica dos blocos. E a essencialidade das pedras, espaçadas na longa beleza anônima e silenciosa do local, mais que ressignificar o massacre, metaforiza a complexa dinâmica entre o dever de memória (a rememoração) e o apagamento (a tentativa de extermínio, de apagamento das marcas ou vestígios da tragédia)<sup>13</sup>.

Fig. 1 – Memorial do Holocausto de Berlim



Fonte: Fotografia do Autor

<sup>13</sup> Provindas de um massacre em larga escala, a monumentalidade aciona a dimensão matéria no intercalamento com os corredores vazios e a referência tumular impressionante. Os blocos de concreto também são apelos significativos na simbolização judaica (numericamente os mais atingidos nos campos de extermínio), pois, no judaísmo, e na visão talmúdica sobre a morte, as pedras instauram uma relação entre o sujeito e o objeto marcado pela ausência\ falta, em detrimento das representações figurativas.

O simbolismo visual do monumento, enfatiza, sobretudo, uma ordem semântica (presença\ausência, vestígio\apagamento, coletividade\humanidade\extermínio) que integra a densidade narrativa ao texto arquitetônico. Realiza tal efeito em uma memória ainda (e perpetuamente) a ser escrita. O caráter elementar dos blocos de concreto, e a solidez da materialidade que o destaca (na forma que remete à lápides vazias, sem nome), portanto, ajudam a conceber uma ideia de ausência, uma direta associação de esvaziamento e presencialidade - em uma paisagem sobre uma marca dura, extrema. A primordialidade da pedra, nesse sentido, também permite uma aproximação tátil sobre o espaço de memória, engendrando uma experiência estética (negativamente explorada na dinâmica selfie) que conflui para o forte caráter (in)comunicacional que há no Memorial. A visualidade resultante é, ao mesmo tempo fúnebre e impactante (por causa da relação de preenchimento e esvaziamento que o local aciona). O Monumento aos Judeus Assassinados de Peter Eisenman, nesse contexto, aponta para a destruição perpetuada pelos nazistas e remete à ausência matéria: os escombros da destruição, o apagamento das marcas, a conotação de morte e memória que perturba, inevitavelmente, expressões arquitetônicas como essa. Dela reorganiza-se a experiência da perda e da enormidade do desaparecimento em um tributo que utiliza a pedra como elemento significante, paralelamente ao peso do passado e o dever da memória<sup>14</sup>.

O texto visual que se forma é uma espécie de tensão entre a dimensão matéria e volumétrica e a ordem do vazio preconizada no recinto. A presença de árvores no local relativiza um pouco o caráter grave do espaço, apontando para uma ideia de renascimento, de força natural que irá se manter, apesar do peso da supressão e do aniquilamento. Na narrativa do Memorial, que permite o caminhar entre os corredores onde estão os blocos, a experiência de tocar nas pedras autoriza algo de vivência à dinâmica do jogo memorialístico. Desde o sentido da ausência proposto na espacialidade, a percepção do passado vivo, a ruína 'desencadeante' (HUYSSSEN, 2014) e a incompletude do lugar de memória, corrobora para um efeito comemorativo e testemunhal ao ambiente - dando certo equilíbrio entre a tensão lembrar\esquecer<sup>15</sup>.

14 A dinâmica dos blocos de pedras e os longos corredores vazios assignam uma ruptura com os formantes topológicos que poderiam trivializar o espaço em emblema turístico.

15 É importante pontuar, como destaca Huyssen (2014), que cultura de memoriais do Holocausto emerge internacionalmente a partir dos anos 1990, com a edificação de uma série de projetos grandiosos como o Museu do Holocausto em Washington e o Museu Judaico de Berlim. São construídos justamente quando as últimas gerações de testemunhos diretos da barbárie concentracionária começam a desaparecer, e a questão da transmissibilidade do Holocausto se torna ainda mais aguda. O Memorial do Holocausto de Berlim (Monumento os Judeus assassinados na Europa), foi projetado por Peter Eisenman, e pressupõe a tomada de consciência internacional do passado recente da Alemanha em um compromisso com a memória nacional baseada na responsabilidade diante das incontáveis vítimas perpetradas pelo nazismo.

Fig. 2 – Poses em Redes Sociais e Fotomontagens em *Yolocaust*



Fonte: *Yolocaust*, Shahak Shapira<sup>16</sup>

pode mais vivenciar o lugar fisicamente, a ligação da presença física é cortada de maneira dura e repentina, restando presente apenas nos sonhos e devaneios “Fique em casa, por favor” é a mensagem que vem da janela do apartamento retratado na foto selecionada de André Ávila, na quarta semana de fotorreportagem. A conscientização de que ficar em casa, e só sair em casos de extrema necessidade, é a única forma de conter o avanço de contágio pelo coronavírus já foi absorvida pela maior parte da população, que agora faz coro à essa necessidade, respeitando o distanciamento social.

Na reapropriação de Shapira das fotos feitas no local, a banalidade do ato de pose é reorganizada em uma estrutura (dimensão arquivística) histórica. Pelo gesto de reescrita (montagem\collage), a inscrição ressignificada da memória no projeto *Yolocaust* permite que novas vinculações disjuntivas sejam visualizadas sobre um documento fotográfico conhecido (mas não presentificado) do Holocausto nazista. Construídas diante de fotografias emblemáticas e extremas, as montagens de Shapira destacam a evidenciação da fotografia\documento como pano de fundo que substitui os blocos de pedra do Memorial de Berlim. Subsidiem um trânsito extremo entre passado e presente, devolvendo ao espaço memorialístico o choque (a imagem, a representação) que aponta diretamente para as vítimas (os corpos e os rostos) dos assassinados. As fotografias históricas, muitas delas icônicas e gravadas na memória visual do Holocausto (ZELIZER, 1998), transcritas como referência ocular acessível sobre o evento, renovam a perspectiva

<sup>16</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/explore/tags/yolocaust/top/> e <https://yolocaust.de/> Acesso em: 03/06/2020.

otorrealística e nomeada (rosto e corpo) da memória dos assassinatos. Estabelecidas em fotografias conhecidas, e reescritas como tela de fundo no lugar do espaço de memória, esgarçam uma dinâmica visual que readquire o terrível elemento presencial (ferido, machucado, objetado) dos judeus torturados e mortos. Shapira destaca, no processo de colagem, as pessoas localizadas em retratos e autorretratos digitais do espaço do monumento, sobrepondo-as ao fundo fotográfico (fotografias do Holocausto).

As fotos apresentam os corpos em situações de pose que, na criação de Shapira, são acompanhadas por inscrições gráficas verbovisuais que aumentam a ironia e o exibicionismo da cena: os *selfies* e malabarismos dos visitantes do espaço são apresentadas com mensagens satíricas: “*German Ganster*”, “*Jumping on dead jews*”<sup>17</sup>, etc. Sobre o espaço em certo sentido neutro e arquitonicamente harmônico, a montagem de Shapira repolitiza a elocução presencial nomeando os rostos e os corpos ultrajantemente difíceis de olhar. Ao mesmo tempo, mostra o deplorável efeito do selfie em um ambiente carregado de significação histórica. Nesse gesto, nessa configuração, a dupla temporalidade do ato de montagem tem a ver com a marca documental e inscritiva do documento fotográfico, carregado de corpos extremos em situação degradante que surge profanados na situação desrespeitosa do ato de pose *selfie*.

Frente à imagens complexas, históricas e situadas em um extremo visual primeiramente contundente (dar testemunho), que implicam uma ética de resistência (GAGNEBIN, 2009) e uma denúncia a qualquer forma de reconforto e consenso, as obras mostram a rememoração importante a ser feita longe de qualquer impulso complacente diante do extremo. Elas mostram a chaga dolorida, a ferida aberta que não pode ser jamais suturada, e que foi objeto de esquecimento e degradação nas poses realizadas no monumento.

Tal como os soldados do exército norte-americano que posavam sobre os corpos de prisioneiros na prisão de Abu Ghraib, um impressionante centro de tortura dos Estados Unidos situado em Bagdad, as poses são constrangedoras: remetem a estrutura efêmera e compulsiva dos *selfies* (FONTCUBERTA, 2016), narradas em uma exibição fotográfica que pasteuriza os prisioneiros retratados como troféus de guerra<sup>18</sup>.

Na diagramação típica das *selfies*, as colagens realizadas por Shapira destacam a relação entre pose e consumo visual (turístico ou narcísico). Enlaçam os desejos exibicionistas dos visitantes do Memorial, no gesto sélfico, com paisagem viva e

17 Acessível no Instagram do artista: <https://www.instagram.com/shahak/?hl=es>

18 As séries fotográficas feitas na prisão de Abu Ghraib, vieram à tona em 2004, quando da intensificação dos ataques norte-americanos e das incursões invasoras no país. Naquele momento, especialmente sensível por causa do volume das ações no território iraquiano, a opinião pública chocou-se com a barbárie e a onipresença de imagens brutais, mostrando soldados norte-americanos em diferentes situações degradantes. Sobre essas horrendas fotografias, Sontag (2004a) publica *Regarding the Torture of Others*.

trágica das fotografias icônicas (devolvendo a tensão e a carga simbólica sub-reptícia que o lugar refere). Nesse procedimento, uma rememoração da morte e das condições extremas é acionada do documento para a discrepância sélfica. A experiência da pose e superficialidade imagética são reestruturadas na composição *mise-en-abyme* (profundidades narrativas no fundo visual) atroz, resultando em uma profanação, ou um esquecimento sobre a toda a carga traumática relacionado ao evento que o memorial remete. Essas construções apontam para a experiência perdida (resultado do desconhecimento ou da prioridade do exibicionismo) que as poses malabaristas e sélficas encenam sobre uma dimensão de morte (inferidas no sensível e 'esvaziado' do estilo arquitetônico).

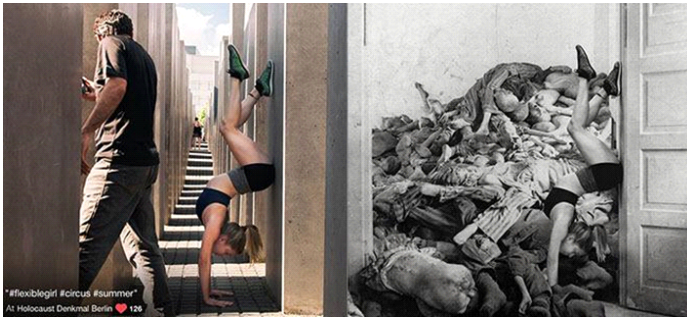
A reescrita desenvolvida por Shapira, acionando o documento histórico como 'carneação' da memória figurativamente incompleta (ou apenas inferível) no espaço de memória, enlaça passado e presente em novo gesto de circulação visual. Pela montagem artística, recupera-se o equilíbrio entre a representação (perdida, deteriorada, escassa) e a exigência do reconhecimento da fronteira entre íntimo e público, associado ao trauma histórico do Holocausto. A possível transformação do gesto de pose (indevido e vulgar, dissociado dos motivos que o espaço conota), em estrutura de *collage* fotográfica, particulariza os corpos e os rostos agredidos e ausentes. Recondiciona a possível natureza impactante das fotografias históricas, visibilizando sua humanidade extraída, expurgada, impedida. Nesse gesto de aprofundamento físico de um contracampo insuspeito ou negado na visão *selfie* da pose, a recordação da presença (como uma percepção do espelho que a foto *selfie* quer negar, ou não vê) está no enlace que 'assemelha' as vítimas ao memorial do Holocausto<sup>19</sup>.

O resgate matérico e fotográfico feito por Shapira é, em certo sentido, a necessidade de abertura para que a máscara autorreferente do estilo *selfie* seja contraposta com o espelho profundo e dilacerado que orbita no adormecimento (no desconhecimento) do documento. Abre à cena profana (ou a representação solipsista) ao gesto de trivialidade do espelho sélfico, reorganizado a obscenidade da cultura sélfica sobre um valor autorreferente compulsivo, dissociado de seu lugar contextual de pose.

19 O Holocausto de Shapira têm correlação importante com os trabalhos da artista nova-iorquina Martha Rosler, encontrando clara inspiração nas conhecidas fotomontagens realizadas nas obras visuais da artista (especialmente as séries de fotomontagens sobre a guerra do Vietnã em *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972) e a revisão da artista em *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (2004-2008), sobre as guerras no Afeganistão e no Iraque). Rosler é fundamental como referência na arte conceitual e no uso de foto-textos contemporâneos, além de ter realizado instalações significativas sobre o tema arte e guerra em associação com o consumo visual. Desenvolve foto-montagens com fotografias documentais acionadas em justaposição à cenas cotidianas e banais em lares norte-americanos, ensejando criticamente circulação visual e poder geopolítico em imagens capturadas dos meios de comunicação e da publicidade, para gerar forte questionamento espectral. 'Photo Op' de 2004, é uma das primeiras fotomontagens emblemática da posição sélfica, com uma modelo publicitária posando diante do telefone enquanto, contrastadas no enquadramento, podem ser vistas imagens de tanques de guerra e corpos silhuetados de crianças mortas.



Fig. 3 – Pose e Fotomontagens em YoloCaust



Fonte: YoloCaust, Shahak Shapira<sup>20</sup>

Na montagem acima, por exemplo, é possível enxergar a pose acrobática em um dos corredores do Memorial da foto publicada no Instagram republicada em uma fotografia impactante de uma pilha de cadáveres de prisioneiros exterminados (possível de identificar pelas roupas das vítimas). A mensagem associada ao gesto de pose – “#flexiblegirl #circus summer#”, curtida por 126 pessoas na rede social, agrava o primeiro exibicionismo ao ser colocada sobreposta na montagem do artista com a montagem sobre a fotografia em preto-e-branco. A relevância documental golpeia o espectador e o sujeito da pose, ensejando uma visualidade outra: àquela que o espaço do monumento, com os blocos de granito e os corredores vazios metaforizam. Como refletiu Sontag (2004b) diante das fotos dos prisioneiros em Abu Ghraib, 'as imagens somos nós'. Os rostos e os corpos em situação extrema e insultante acionados pelos arquivos utilizados por Shapira, nesse sentido, detectam a “corporeidade primeira” (GAGNEBIN, 2009), vítima de uma racionalidade rebaixada à funcionalidade da destruição, e seu aniquilamento atroz.

Fig. 4 – Pose e Fotomontagens em YoloCaust



Fonte: YoloCaust, Shahak Shapira<sup>21</sup>

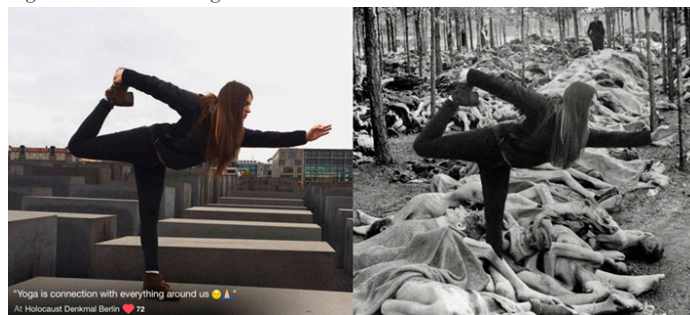
<sup>20</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/explore/tags/yoloCaust/top> e <http://yoloCaust.de> Acesso em: 03/06/2020.

<sup>21</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/explore/tags/yoloCaust/top> e <http://yoloCaust.de> Acesso em: 03/06/2020.

Na figura 4, o gesto sélfico é interpretado à luz do atravessamento (prolongamento) do documento e do efeito do reequilíbrio artístico. Pela retomada do choque, daquilo que está por detrás da imagem (na fotografia dos corpos esqueléticos e dos rostos sofredores), feita em um local indigno (um dormitório horrípidamente), a montagem reorganiza a cena inscrita devolvendo dramaticidade ao esvaziamento do monumento. O casal reaparece na perspectiva do contraste com o arquivo, que aprofunda o contracampo na perspectiva dos sujeitos que olham a imagem, tornando-o ostensivo. No trabalho de Shapira, a retomada da foto arquivística traz a experiência difícil e extrema da imagem para uma nova experiência da expectativa, causando uma intenção de atuar diretamente sobre as feridas e as cicatrizes da memória sofredora\da dor extrema. Também produz esse exercício convocando o espectador para a agressividade imperceptível da primeira foto, que põe a nu o aspecto de violação do corpo e dos sujeitos que há no registro transposto sobre o fundo fotográfico (e não arquitetônico).<sup>22</sup>

O apelo ao documento e ao espectador, mostrando o quanto o desconhecimento sobre a potencialidade banalizadora e abjeta que há na pose sélfica preconiza a vontade de esquecimento e indiferença diante daquelas mortes, restitui e rememora, em um espaço de memória, a consciência perante o apagamento (antes ostensivamente preocupada com a compulsão do registro autobiográfico desmesurado). Nessas performances sociais, o fascínio irrestrito diante da pose encenada, em um lugar de memória, inscreve o comportamento mimético que alertava Adorno para a perpetuação da crueldade (não ver, sobrepor) do sofrimento atroz. No afã autobiográfico, a gestualidade típica da selfie esquece de perceber o lugar de memória como um endereçamento e um espaço de ética e resistência frente a atrocidade insuportável. Na fotomontagem do artista, o espectador é reconvoado para a crítica cultural e pode notar a objetificação do gesto sélfico. O arquivo vêm à tona para fazer a rememoração camuflada no monumento e a corporeidade a ser restituída na imagem. A radicalidade da composição insta o sujeito que olha a abraçar a perplexidade inabalável (GAGNEBIN, 2009) que deve ser mnemônica e constantemente reestabelecida.

Fig. 5 – Pose e Fotomontagens em *Yolocaust*



Fonte: *Yolocaust*, Shahak Shapira<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Como diz Adorno (1998, p. 26): “de maneira corpórea porque ele (o novo imperativo) é o horror, que se tornou prático, diante do sofrimento físico, mesmo depois que a individualidade, enquanto forma de reflexão intelectual, esteja em via de desaparecimento.”

<sup>23</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/explore/tags/yolocaust/top> e <http://yolocaust.de> Acesso em: 03/06/2020.



Na fotomontagem da figura número 5, essa perspectiva é outra vez estabelecida diante de uma posição malabarista. A tônica séléfica é produzida sobre um dos blocos de pedra do Memorial, e a jovem posa em 'atitude de yoga', com a seguinte inscrição na rede social: '*Yoga is connecting with every thing around us*' (curtida por 72 pessoas). O fotomontagem de Shapira, conservando a posição acrobática sobre uma foto de uma pilha de corpos (uma das múltiplas fotografias de cadáveres na libertação), reinstaura a agressividade extrema e insultante dos mortos na ação disruptiva. A distância entre espectador e objeto, nesse caso, é novamente estabelecida. E a autorreferência da cultura séléfica é caracterizada pela intensidade da nova vinculação perceptível, que exhibe o impulso compulsivo e mimético negativo que havia na primeira imagem. Dessa forma, a fotocologem reescreve uma ética artística (DE DUVE, 2009) em um apelo ao conhecimento da visualidade escondida do arquivo, inferenciado simbolicamente no memorial. O sistema 'imagem-em-abismo', já proposto anteriormente em artistas visuais importantes como Martha Rosler e Josep Renau, restaura a descompensação e o esquecimento sobre uma materialidade muda. Frente a atitude narcísica e compulsiva, a espaço-temporalidade do documento rememora os milhões de sujeitos abrasados e sofredores, sem rosto e sem corpo, e, dentro do sentido de ausência, preconizados no monumento (em estilo arquitetônico que privilegia o apagamento e condição matéria impossível).

As obras do artista escancaram o desconhecimento e a compulsão desmedida, a atemporalidade e a lógica presentista (HARTOG, 2019) que há na cultura séléfica. Lógica essa que não consegue inferenciar o passado, suas fraturas e seus formantes eidéticos (no caso do Holocausto, gravemente ausentes). A partir de reoperações de memória, o artista estimula um elo de força com o passado que se torna agora acessível contra a rarefação da experiência, como apontava Walter Benjamin (2007). Expõe a gravidade da banalização da experiência visual quando reduzida à lógica imagética (*selfie*), repetidas e autorreferentes ad nauseam em um espaço de dor e denúncia. Nesse contexto, a mensagem de Shapira, em uma entrevista sobre o projeto para o instituto Goethe, é bastante clara e contundente:

Não haja como um idiota no Memorial do Holocausto. Você, além de aparecer mal, pode ofender aos milhares de descendentes das vítimas do nazistas que conheçam suas fotos. Esse lugar representa coisas terríveis e se construiu para salvar a memória dos judeus mortos e do que o ser humano, cego pelo ódio, pode chegar a fazer. Tens outros muitos lugares para fazer um *selfie* e subi-lo no Instagram [...] (ROTHBERG, 2020).

## Considerações Finais

As séries de fotomontagens desenvolvidas pelo artista são críticas e contundentes. Com a incorporação fotográfica-documental, é possível abri-las para a densificação simbólica (o aprofundamento físico, experiencial e histórico, perdido do mo-

numento. Sobre as fotografias retiradas das redes sociais, feitas em enunciação sêlfica e em retratos digitais no Memorial dos Museu do Holocausto de Berlim, o processo de reinscrição e rearticulação realizado pelo artista Shahak Shapira elama a uma gravidade arquivística que é trazida como fonte inscritiva e urgente do documento (rememorar nomes, corpos e espacialidade dos mortos e sobreviventes).

*Yolocaust*, nesse sentido, é um projeto complexo e reflexivo sobre a banalização de imagens associada à memória do Holocausto. As montagens de Shapira, vistas aqui em algumas das realizações propostas pelo artista, ensejam as fotos das poses 'frívolas', 'turísticas' ou 'fora do contexto' tiradas por visitantes do Museu do Holocausto em Berlim para rearticulá-las na alteridade fotográfica-arquivística, reequilibrando a visão do choque corpóreo (*leib*) e do sofrimento (*leiden*) das vítimas do Holocausto. Reposicionadas com o fundo de imagens realizadas em Auschwitz e outros campos concentracionários, a mise-en-scène agressiva esgarça o resíduo da manifestação fotográfica em um aprofundamento com as figuras em poses sêlficas (comemorativas) e em retratos digitais destacadas de redes sociais. A experiência estética resultante ensejada pelo artista promove a reenergização do documento, que, no ato de criação em fotomontagem realizada por Shapira, rompe o distanciamento enunciativo de certa forma tranquilizante da arquitetura do Memorial, aprofundando o contracampo da lógica da pose, endereçada agora junto a uma marca arquivística dolorosa. Causa, como isso, uma experiência estética e documental que rememora a ausência específica e a 'radicalidade não camuflada' (GAGNEBIN, 2009) que o monumento simbolicamente faz menção.

O gesto de reescrita com a dor primeira da captura, organizado por Shapira, chama atenção para os comportamentos desrespeitosos e banalizadores que há na cultura da pose. Faz vibrar uma elementarização da memória (o preenchimento com corpos castigados e cadáveres) que cede espaço para a lembrança das atrocidades que o monumento está rememorando. Os turistas que posam alegremente para a câmera aparecem rodeados de cadáveres e pilhas de corpos, situados no vazio anterior das instalações, sendo transportados para um jogo cênico-fotográfico significativo que aponta para o indício criminalístico que tensiona pose e banalização da fotografia.

As fotomontagens de Shapira, abertas no jogo de ressimbolização matérico perdido de vista nas poses sêlficas e nos retratos digitais em um local de homenagem e sensibilização, através da extrema recombinação, expõe (complexifica, reenergiza) as *selfie* realizadas no Memorial. O arquivo ou documento histórico fotográfico é, nesse sentido, reposicionado para recuperar\apresentar as identidades visuais que marcam a fotografia como uma representação abjeta - aprofundando seu horror, ou devolvendo o seu primeiro impacto. Retorna-se à gênese complexa do primeiro registro, que é ressituaado diante do gesto de pose em uma corporalidade que foi reduzida à matéria passiva, negada e sofredora. O trabalho de Shapira em *Yolocaust* restitui essa materialidade devida em uma amostração física e documental que produz escavação,

reconhecimento, vergonha e estranheza diante do gesto de pose narcísico e exibicionista.

A espacialidade do local rememorativo, que preconiza um apelo à memória dos mortos e remete a um marco funerário incompleto (impossibilidade do sepultamento, diante dos corpos e dos nomes não identificados), está abraçada pela forte dimensão matéria que o silêncio imanente do local concentra. Nesse sentido, as foto-colagens de Shapira demonstram a vulgaridade do gesto de pose em estilo selfie em um espaço de memória traumática. Os *selfies* acrobáticos e as poses sorridentes sobre os blocos de granito mostram a própria transformação em consumo visual que ameaça o Monumento.

Tocadas a fundo e devolvidas no efeito da criação artística (fotocolagem), recobram, com o princípio ou o rastro (cicatriz) de sua natureza crítica e seu modo de denúncia. Abastecidas pelo gesto da arte, podem devolver no presente circulatório das imagens narcísicas, o preenchimento devido (os rostos, corpos e sujeitos ultrajados nos crimes nazistas). Podem evitar o risco apontado por Sontag (2004b) em seu clássico '*Sobre a Fotografia*': a passagem do tempo ameaçando transformar em fetiche (a degradação da arte em mercadoria) um clamor histórico-fotográfico específico (a denúncia contida no primeiro instante de validação da imagem). Aqui, o recurso é outro: a reenergização em cotejo (colação) artístico desenvolve um conhecimento sobre a estrutura radical perdida nas fotos. A experiência artística 'abre' a imagem sélfica para a experiência política e a inquietude alarmante (estarracedora) simbolizada no Monumento.

Nisso, uma criação necessária que procura expor o ato estúpido e indignante, frugal e autorreferente, que, evidenciado pela montagem ou pelo gesto de reequilíbrio artístico e fotográfico, é exposto a partir da dor (do espanto do real em relação ao espectador). Reescrevendo novamente a força da experiência (*erfahrung*) e a cumplicidade humana diante da catástrofe.

## Referências

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

ASSMAN, Aleida. **Espaço da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BADISERRA, Raquel; TEIXEIRA, Maria Claudia. Memorial do holocausto: memória e sentidos. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, v. 19, n. 2, 2020.

BALDWIN, Eric. **Peter Eisenman**: designing Berlin's holocaust memorial. 29 abr. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com/938511/peter-eisenman-designing-berlins-holocaust-memorial>. Acesso em: 18 ago. 2021.

BAREITHER, Christoph. Difficult heritage and digital media: 'selfie culture' and emotional practices at the Memorial to the Murdered Jews of Europe. **International Journal of Heritage Studies**, Canberra, v. 27, n. 1, p. 57-72, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

CARMO, Eduardo; ROSA, Lígia; LEMOS, Anuschka. Yoloocaust: usos e manipulações da fotografia e memória. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Intercom, 2017.

CIQUINI, Fábio. A estrutura narcísica no imaginário midiático e nas selfies. **Revista Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 2020.

COHEN, Alina. Martha Rosler's powerful collages are a wake-up call to America. **Artsy**, New York, 28 jan. 2018. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-martha-roslers-powerful-collages-wake-up-call-america>. Acesso em: 3 jun. 2020.

COSTA, Thiago; BASTOS, Maria Teresa Ferreira. Selfies em memoriais: uma análise do luto na era dos smartphones. **Revista Mídia e Cotidiano**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2019.

DANEY, Serge. Le Travelling de Kapo, **Trafic**, Paris, n. 4, 1992.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **Ars**, São Paulo, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062>. Acesso em: 18 ago. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto**. Barcelona: Espasa, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes: notas sobre la Postfotografía**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

FRIEDLANDER, Saul. **Prohibing the limits of representation: nazism and the "final solution"**. Londres: Harvard University Press, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GUNTER, Joel. Yoloocaust: how should you behave at a holocaust memorial? **BBC News**, [S. l.], 20 jan. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-38675835>. Acesso em: 18 ago. 2021.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HILBERG, Raul. **La destrucción de los judíos europeos**. Madrid: Akal, 2005.

HOWE, Irving. **Art of holocaust**. Londres: Pan Macmillan, 1982.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148.

KUSPIT, Donald. **El fin del arte**. Madrid: Akal, 2012.

LAZAROVIC, Samira. Eu queria que as pessoas falassem sobre a cultura das selfies. **Goethe Institut**, Curitiba, maio 2018. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/mid/20946058.html>. Acesso em: 18 ago. 2021.

LEVI, Primo. **A assimetria e a vida**. São Paulo: Unesp, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROTHBERG, Michael. Sobre o caso Mbembe: o fantasma da comparação. Tradução de Cláudio Andrade. **Goethe Institut**, Curitiba, maio 2020. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/21864662.html>. Acesso em: 3 jun. 2020.

ROTHBERG, Michael. **Traumatic realism**: the demands of holocaust representation. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2000.

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**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SONTAG, Susan. Regarding the torture of others. **The New York Times Magazine**, New York, 23 may 2004a. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>. Acesso em: 3 abr. 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

ZELIZER, Barbie. **Remembering to forget**: holocaust memory through the camera's eye. Chicago: University of Chicago Press, 1998.