

YOLOCAUST: a imagem dialética benjaminiana enquanto protesto em tempos de profunda transitoriedade

Lóren Cristine Ferreira Cuadros¹

Resumo: Em 2017, Shahak Shapira lançou no formato de website um projeto artístico intitulado “Yolocaust”, que gerou polêmica ao chamar a atenção do grande público para as selfies feitas por turistas no Memorial aos Judeus Mortos na Europa, localizado na cidade de Berlim. Esse comportamento por parte dos visitantes desconsidera o sentido atribuído ao monumento e, com frequência, tem como único objetivo a publicação das imagens em redes sociais. O presente artigo visa discutir a obra de Shapira à luz dos conceitos benjaminianos de “imagem dialética” e “experiência”, apontando como, ao incitar o observador ao pensamento crítico, o projeto ajuda a impedir que a memória da Shoah seja banalizada.

Palavras-chave: Artes visuais; Imagem dialética; Shahak Shapira; Shoah; Walter Benjamin.

Abstract: In 2017, Shahak Shapira launched an online art project named “Yolocaust”. It generated controversy by drawing attention to selfies taken by tourists at the Memorial to the Murdered Jews of Europe, in Berlin. By behaving in such way, visitors show disregard for the meaning attributed to the monument and often have the sole purpose of publishing those pictures on social networks. This article aims to discuss Shapira’s work in light of Walter Benjamin’s concepts of “dialectical image” and “experience”, pointing out how, by inciting critical thinking, “Yolocaust” helps to prevent the memory of Shoah from being banalized.

Keywords: Dialectical image; Shahak Shapira; Shoah; Visual arts; Walter Benjamin.

Introdução²

Shahak Shapira³ nasceu em 01 de abril de 1988 em Petah Tikva, Israel, e, ainda na adolescência, emigrou para a Alemanha junto da mãe e do irmão mais novo. Artista, comediante, músico e autor de *best sellers*, Shapira ficou conhecido na sequência da ascensão do Partido Nacional-Democrático da Alemanha (NPD) na região da Alta Saxônia: em 2015, o artista foi atacado de forma violenta após filmar um grupo de

¹ Doutoranda em Letras – Literatura, cultura e tradução, Universidade Federal de Pelotas – UFPel. cuadrosloren cristine@gmail.com.

² O presente artigo corresponde ao texto definitivo elaborado na sequência da apresentação de comunicação homônima feita por sua autora durante o II Colóquio Internacional Walter Benjamin: Memória e Atualidade, realizado de maneira remota no ano de 2020. Na ocasião, o debate que se seguiu à apresentação da comunicação forneceu o input inicial necessário à construção deste artigo.

³ As informações biográficas a respeito de Shahak Shapira apresentadas neste artigo foram compiladas principalmente a partir do conteúdo disponível na matéria publicada por Renee Ghert-Zand (2017) no jornal online *The Times of Israel*. Tal fonte se encontra arrolada entre as referências deste trabalho.

jovens falantes de alemão e árabe cantando músicas antissemitas no metrô.

O caso chamou a atenção da mídia internacional quando Shapira se recusou a ter sua história utilizada para fomentar a oposição à presença muçulmana no país. Depois do ataque sofrido, o jovem publicou sua autobiografia, que obteve grande êxito comercial e, desde então, tem se dedicado a vários projetos, dentre os quais se destacam algumas obras de artes visuais com teor de protesto.

Não menos relevantes são os fatos de que seu avô materno foi o único membro da própria família a sobreviver à Shoah e que o avô paterno é Amitzur Shapira, um dos integrantes da equipe de atletismo da delegação israelense assassinados por membros do grupo terrorista Setembro Negro – associado à Organização para a Libertação da Palestina (OLP) – durante os Jogos Olímpicos de 1972, realizados na então Alemanha Ocidental. Televisado e transmitido ao redor do mundo, o atentado ficaria conhecido como o “Massacre de Munique”. Na ocasião, onze membros da delegação israelense (incluindo Amitzur Shapira, que atuava como técnico da equipe de atletismo), um policial alemão e cinco dos oito criminosos envolvidos no ataque perderam suas vidas. Longas horas de sequestro antecederam a execução da maioria dos israelenses. Ademais, à época, os terroristas contaram com apoio logístico de grupos neonazistas da Alemanha Ocidental, conforme apontou a revista alemã *Der Spiegel* (AHREN, 2012).

Décadas mais tarde, no início de 2017, Shahak Shapira lançou o projeto intitulado “Yolocaust” – mescla sarcástica da palavra *Holocaust* e da sigla YOLO, referente à expressão em língua inglesa “*You only live once*” (“Vive-se apenas uma vez”, em tradução livre), popularmente utilizada como *hashtag* em fotos postadas na internet. A obra gerou polêmica ao chamar a atenção do grande público para as selfies feitas por turistas no Memorial aos Judeus Mortos na Europa, localizado na cidade de Berlim. Também conhecido como Memorial do Holocausto, o monumento foi concebido pelo arquiteto americano Peter Eisenman e é composto por 2.711 blocos de concreto organizados em um espaço de 19.000 metros quadrados, em uma disposição que remete a um grande cemitério. Como lembram Carmo et al (2017), o memorial conta com um espaço subterrâneo – o *Ort der Information* (“local da informação”, em língua alemã) – em que se encontram listados os nomes de todos os judeus assassinados durante a Shoah de que se tem notícia. Visitado por milhares de pessoas todos os dias, com frequência, o local é usado como pano de fundo para fotografias irreverentes. Tal atitude por parte dos visitantes desconsidera o sentido inicialmente atribuído ao monumento e, muitas vezes, tem como único objetivo a publicação das imagens em redes sociais.

Ao observar esse comportamento, Shapira organizou seu projeto: doze selfies tiradas no memorial e postadas em quatro redes sociais (Facebook, Instagram, Tinder e Grindr) foram escolhidas pelo artista e sobrepostas a conhecidas imagens em preto e branco que apresentam a aterradora realidade dos campos de concentração e extermínio sistematizados pelo governo nacional-socialista. No website criado para a divulgação da obra⁴, o autor de “*Yolocaust*” declara que todas as doze pessoas cujas selfies foram utilizadas ficaram sabendo do projeto e que a maioria delas pediu desculpas e removeu a fotografia da rede social em que a havia postado.

Tomando por base o trabalho artístico supracitado e partindo das considerações teóricas feitas por Walter Benjamin acerca da relação entre a arte e os conceitos de memória e experiência, o presente artigo tem como objetivos a) indicar a construção artística que remete ao passado como modo de externar a experiência e a sabedoria do narrador; b) apontar que, ao incitar o observador ao pensamento crítico, tal tipo de trabalho se opõe ao apagamento (quer deliberado, quer se dê como consequência da passagem do tempo) de acontecimentos que não devem ser esquecidos; e c) sugerir que a contemplação de manifestações artísticas como a obra ora analisada constitui um verdadeiro ato revolucionário ao estimular o público a refletir sobre a contemporaneidade. Nesse caso, é possível afirmar que a arte se configurou como uma alternativa não violenta, porém, tão incisiva e eficiente quanto outras formas de manifestação e protesto em defesa da evidenciação da verdade.

Uma vez retiradas da plataforma online pelo artista, as montagens deram lugar a uma série de comentários sobre “*Yolocaust*” enviados a Shapira. Registradas em inglês no website, tais observações revelam, em sua maioria, os efeitos positivos que a reflexão instigada pela obra exerceu sobre o público. Com o intuito de ilustrar as diferentes reações suscitadas pelo projeto, encontram-se destacados abaixo alguns desses comentários seguidos de suas respectivas traduções para o português brasileiro realizadas pela autora do presente artigo⁵:

1. “*Thanks! There’s no better way to prepare my students for our trip to Berlin!*”
 “ObrigadX! Não tem maneira melhor de preparar meus alunos para nossa viagem a Berlim!” [minha tradução].

⁴ As informações gerais sobre o projeto *Yolocaust* ora apresentadas foram obtidas no próprio website criado por Shahak Shapira. O link para acesso à página em questão se encontra disponível entre as referências do presente artigo.

⁵ Em respeito aos autores, optou-se por não evidenciar equívocos de ordem gramatical – através do emprego de (sic), por exemplo – nos trechos em língua inglesa ora reproduzidos. Contudo, ainda que a tradutora tenha procurado expressar o estilo de cada autor da melhor maneira possível, ligeiras correções foram introduzidas nas traduções dos excertos em questão (retirados do site do projeto *Yolocaust*).

2. *"Well done, I applaud what you have done with your website. When the unthinkable becomes ordinary we make it more likely that we will repeat it".*

"Muito bem! Aplaudo o que você fez em seu website. Quando o impensável se torna comum, é mais provável que façamos de novo" [minha tradução].

3. *"Thank you for bringing this sensitive subject at such a touching way in this way. I think people are not always aware of the importance of a monument..."*

"ObrigadX por falar sobre esse assunto sensível de um jeito tão tocante. Acho que nem sempre as pessoas têm consciência da importância de um monumento..." [minha tradução].

4. *"Thank you very much for reminding us that respect and memory are two pillars of humanity".*

Muito obrigadX por nos lembrar que o respeito e a memória são dois pilares da humanidade" [minha tradução].

5. *"I absolutely love your project! I think what you have done is amazing and so so overdue. Two days ago I went to auschwitz and I was completely appalled at the behaviour that was happening around me. It's not a place where you pose for the perfect selfie it's a place that need to be respected and remembered!"*

Eu absolutamente adoro seu projeto! Acho que o que você fez é incrível e já deveria ter sido feito há muito, muito tempo. Há dois dias, fui a Auschwitz e fiquei completamente chocadX com o comportamento ao meu redor. Aquele não é um lugar onde se posa para a selfie perfeita, é um lugar que precisa ser lembrado e respeitado!" [minha tradução].

6. *"Too bad you weren't in a German prison camp during WWII. I hope you are some day".*

"Que pena que você não estava em um campo de concentração alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Espero que algum dia esteja" [minha tradução].

7. *"KEEP CRYING DUMB JEW HAHAAHAHAH"*

"CONTINUE CHORANDO, JUDEU IDIOTA. HAHAAHAHAH" [minha tradução].

72

Walter Benjamin e a imagem dialética em defesa da memória

No célebre e jamais finalizado trabalho "Passagens", Benjamin (2009) aponta que as chamadas "imagens dialéticas" são as únicas verdadeiramente históricas, posto que, contempladas pelo "olhante" – termo aqui tomado de empréstimo a Georges Didi-Huberman – que se vê diante de uma abertura, de um diálogo entre temporalidades, despertam o olhar crítico, tirando o observador do estado de apatia e comprometendo-o com aquilo que a obra traz à tona. Responsável pela edição alemã do texto, Rolf Tiedemann (2009, p.15) destaca que, para Benjamin, o problema fundamental do materialismo histórico se centrava na conciliação entre a plena visibilidade e o emprego do método marxista. Tal questão deveria vir a ser "solucionada" em "Passagens" a começar pela aplicação do princípio da montagem à história (TIEDEMANN, 2009, p. 15). Desse modo,

na obsolescência sempre mais acelerada das inovações e invenções que se originaram das forças produtivas do capitalismo em desenvolvimento, Benjamin vislumbrou a "assinatura" dos primórdios da modernidade. É

esta que ele queria extrair dos fenômenos mais insignificantes *intentione recta* – determinando-lhes a fisionomia: ao exhibir os farrapos, como montagem de resíduos (TIEDEMANN, 2009, p. 16).

Ao destacar “objetos em vias de extinção”, Walter Benjamin clama pela resistência ao fenômeno da obsolescência moderna, pois “a interpretação do presente para Benjamin é remetida ao passado mais recente: a ação presente era para ele um despertar do sonho da história, ‘explosão’ do ocorrido, a reviravolta revolucionária” (TIEDEMANN, 2009, p. 20-21). A cultura do século XIX – analisada pelo autor berlinense – foi perpassada por “imagens de sonho”: era preciso despertar do “sonho da história”, desmistificá-lo, logo, interpretar as imagens se fazia primordial para dissipar o efeito de encantamento com que “inebriavam” os homens, conforme frisa Rolf Tiedemann (2009, p. 19).

Para tanto, deveria ser utilizado “o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere” (TIEDEMANN, 2009, p. 19). Mais adiante, como aponta Tiedemann (2009, p. 22-23) em seu prefácio, indicando o *exposé* de 1935 como o trecho em que tal característica se revela de forma mais inequívoca, o projeto “Passagens” seria profundamente influenciado pela noção marxista do caráter de fetiche da mercadoria. Esse traço se fazia notar na fantasmagoria que se infiltrara na cultura do século XIX. De fato, deve-se lembrar que “fantasmagoria é o processo de produção capitalista em geral que se apresenta aos homens que o realizam como poder da natureza” (TIEDEMANN, 2009, p. 23).

Nesse sentido, como ressalta o editor alemão (2009, p. 23) citando Benjamin, a fantasmagoria cultural se faz presente na ambiguidade que caracteriza o período: mesmo o maquinário, cujo uso estava em franca ascensão, conduz o homem mais profundamente em direção à autoexploração em vez de auxiliá-lo em seus deveres. Envolvida no caráter de ilusão do “novo” inerente a essas “fantasmagorias culturais”, a sociedade daquela época se empenhava em superar seus limites e fraquezas através da técnica (TIEDEMANN, 2009, p. 24) – como ainda hoje continua a fazê-lo –, sem observar que ao progresso tecnológico corresponderia um retrocesso no nível humano: logo chegariam as Grandes Guerras Mundiais e horrores impensados se abateriam sobre a humanidade com uma violência nunca vista até então.

Em tal contexto, o pensamento dialético benjaminiano reforça a necessidade de despertar do sonho por meio de um olhar histórico que “não se dirige mais para trás, do presente em direção à história, e sim parte dela, para a frente, em direção ao presente”

(TIEDEMANN, 2009, p. 27). A imagem dialética vem sempre associada à noção de “dialética na imobilidade”: o instante em que o progresso se detém corresponde ao chamado “agora da cognoscibilidade”. Citando novamente Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (2009, p. 29, acréscimo da autora deste artigo) ressalta a relevância desse diálogo entre temporalidades para a contemporaneidade:

‘Onde o pensamento se fixa subitamente em uma constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque graças ao qual ele se cristaliza como mônada (...) Nesta estrutura, ele [o materialista histórico] reconhece o sinal de uma imobilização messiânica do acontecimento, ou seja, de uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido’. De fato, o pensamento de Benjamin foi sempre um pensamento de imagens dialéticas.

O editor (2009, p. 29) ainda salienta que a imagem dialética está, portanto, atrelada à esfera do mito, pois o evento transcorrido em cada época se liga diretamente com o eterno retorno dos acontecimentos levados em consideração pela história em sua concepção mais tradicional. Somente “através da imobilização da dialética, anula-se o contrato dos ‘vencedores’ históricos e todo o *páthos* reincide sobre a salvação dos oprimidos” (TIEDEMANN, 2009, p. 29). No brevíssimo instante em que o fato ocorrido e o momento presente se encontram em equilíbrio – o chamado “agora da cognoscibilidade” –, a dialética encontra na imagem seu maior potencial revolucionário.

74

Percepções distintas acerca do projeto “Yolocaust”: convergências e divergências

Segundo Carmo et al (2017), o objetivo do projeto “Yolocaust” foi suscitar uma discussão acerca do modo como o espaço do Memorial aos Judeus Mortos na Europa estava sendo usado pelos turistas apenas como parte do processo de construção de suas memórias individuais. Os autores (2017) asseveram que tal fenômeno mescla-se à noção de *Erinnerungskultur*, “palavra germânica que traduz a cultura da memória, modo pelo qual a sociedade deve lembrar momentos históricos, tornando os aprendizados obtidos no passado, presentes na sociedade atual” (CARMO ET AL, 2017).

Em seu artigo, os três autores (2017) destacam a duração exata da exposição das selfies manipuladas na internet – de 18 a 26 de janeiro de 2017 – e o fato de terem sido acessadas por cerca de 2.5 milhões de pessoas, aspecto que Shahak Shapira ressalta no website do projeto. Encerrado esse período, as fotos deixaram de estar disponíveis na página, que hoje conta apenas com informações gerais e registros de algumas reações por parte do público.

Carmo et al (2017) ainda incluem a “exposição exagerada de quem apareceu

nas fotos manipuladas” entre as razões para a retirada das imagens da plataforma. Ademais, os pesquisadores (2017) salientam o papel desempenhado pelo memorial para o reconhecimento do biopoder exercido pelo estado nacional-socialista durante a Segunda Guerra Mundial e a forma como tal fato influencia o panorama sociopolítico contemporâneo ao redor do mundo. De acordo com os autores (2017),

o caráter participativo e social das fotos está atrelado a cultura popular de registrar e aproveitar os momentos, fotografando todos as visitas turísticas e experiências vividas. Modo pelo qual o viajante pode preservar suas lembranças e se relacionar em seu grupo social, divulgando os locais para seus amigos e colegas⁶.

Partindo de pressupostos diferentes, Flores e Prata (2018) apresentam como objetivo de seu estudo sobre o projeto “*Yolocaust*” o intento de explicar como as imagens em questão “geraram uma ressignificação da memória em relação ao memorial, principalmente porque sua ideia de fazer uma montagem fotográfica resultou em uma mistura de temporalidades”. As autoras (2018) tomam como base para sua pesquisa os conceitos de memória, montagem, inimaginável (extraído do estudo que Georges Didi-Huberman faz acerca das fotografias do *Sonderkommando* em “Imagens apesar de tudo”) e invisível (apresentado por Jacques Rancière em “A partilha do sensível”).

Flores e Prata (2018) ressaltam uma primeira menção feita por Shahak Shapira à ideia que tomaria a forma do projeto artístico ora analisado: de acordo com a dupla de pesquisadoras (2018), o artista pode ser visto no documentário “*Unidos para siempre*” – produzido pelo canal *Deutsche Welle* e lançado em 2015 – apresentando a intenção de escrever um livro sobre o comportamento dos turistas que visitam o Memorial aos Judeus Mortos na Europa. As montagens fotográficas mais tarde construídas por Shapira estabelecem uma relação entre temporalidades cujo afastamento cronológico propicia o esquecimento por parte do público que visita o monumento.

As autoras (2018) evocam as asserções de Pierre Nora (1993) acerca das noções de “memória” e “história” enquanto categorias opostas – pois, conforme tal teórico, a primeira permanece em evolução constante, associando-se, portanto, “à vida inextinguível” e esta última busca reconstruir de maneira falha aquilo que já não mais existe – e afirmam uma vez mais o poder das imagens para que o passado não seja esquecido. Tais pesquisadoras (2018) chamam a atenção de seus leitores para o

⁶ Em respeito aos autores e à sua propriedade intelectual, optou-se por não fazer a marcação de equívocos de ordem gramatical nas citações em português brasileiro incluídas ao longo deste artigo.

apagamento das fronteiras entre público e privado na contemporaneidade e para o efeito que esse fenômeno exerce sobre a memória dos indivíduos, frisando que

é necessário mencionar o local das fotografias hoje; o acesso a um dispositivo para fotografar, não apenas os espaços públicos, mas também a esfera privada, os fatos rotineiros para torná-los transcendentais, significa que a interação entre espaços públicos e privados é sobrecarregada, que a memória das pessoas e seus registros são ainda mais efêmeros (FLORES e PRATA, 2018).

Tal fenômeno resultaria, por exemplo, no comportamento demonstrado pelos visitantes do memorial de Berlim observado por Shahak Shapira e cristalizado no projeto “*Yolocaust*”. Dessa maneira, o fato do foco da câmera voltar-se de modo absoluto para o sujeito que é fotógrafo e fotografado a um só tempo

pode ser resultado da modernidade, da globalização, dos avanços tecnológicos e do imediatismo, que causaram um presente com maior relevância para a imagem combinada que é publicada nas redes sociais, minimizando o lugar onde as pessoas estão e sua posição nesses lugares, dando apenas um valor decorativo aos espaços públicos (FLORES e PRATA, 2018).

Tais espaços são definidos pelas autoras (2018) como “lugares sem memória”, posto que nada representam para aqueles que os visitam. Nesse sentido, quando remetem seus leitores às proposições de Didi-Huberman e ao exemplo das fotografias do *Sonderkommando* – que precisaram ser levadas até as “pessoas certas” para fazer ressoar a verdade que continham – a fim de afirmar a necessidade de imagens para evidenciar aquilo que está oculto, Flores e Prata (2018) vão ao encontro da noção benjaminiana de imagem dialética. A dupla (2018) ainda aponta como um dos elementos essenciais para a conscientização acerca do sentido do monumento presente na capital alemã o efeito de choque causado pelo fato de que os indivíduos que viram suas selfies incluídas em “*Yolocaust*” tiveram suas vidas completamente modificadas e suas atitudes impensadas analisadas por milhões de pessoas ao redor do mundo.

O impacto sobre a vida pessoal daqueles cujas fotos compuseram o projeto foi também discutido por Mader (2018), para quem

a obra *Yolocaust.de* apresenta, em concepção e repercussão, a construção de um espaço comunicacional transnacional que de fato propõe, em ação reflexiva, um diálogo intenso por entre alteridade, memória e identidade, alterando a percepção identitária e cidadã dos visitantes da obra, incluindo aqueles doze nela retratados.

Em seu estudo, o autor (2018) destaca a tensão referente à polaridade público-privado presente tanto nas selfies em seu formato inicial quanto em sua assimilação pelo projeto artístico de Shahak Shapira. O teor de resistência sociopolítica inerente à prática da selfie enquanto forma de oposição a diferentes estereótipos é frisado por Mader (2018) com base nas considerações teóricas de Derek Conrad Murray (2015). Conforme o pesquisador (2018), o projeto de Shapira “transfigura” as fotografias, convertendo seu status de “imagem pessoal” em “imagem global”, isto é, de livre acesso e que é “consumida fora do local original de exibição – as redes sociais – para ser isolada como arte e questionar a alteridade, a memória e a noção de cidadania inerente ao contexto histórico global contemporâneo” (MADER, 2018).

O autor (2018) ressalta que, embora o website tenha recebido milhões de acessos em poucos dias, a única forma de divulgação de “*Yolocaust*” foi uma postagem na página pessoal de seu criador no Facebook. Como resultado desse processo de midiatização, por exemplo,

o sujeito da selfie intitulada “pulando sobre judeus mortos”, ao ver-se transportado de sua dimensão identitária particular, constituída pelo seu perfil na rede Instagram (e portanto, disponível apenas para quem o seguir), à uma dimensão identitária pública – como parte de obra de arte transnacional com milhões de visitantes – passa a reconhecer de forma reflexiva, a desproporção entre sua intenção particular e o efeito público gerado (MADER, 2018).

77

Assim, segundo o pesquisador (2018), ao evidenciar a tensão que cerca os limites entre público e privado na era digital e, em especial, a sua relação com os monumentos, “*Yolocaust*” se configura no rol das práticas comunicacionais cidadãs: a reflexão observada na maioria dos comentários hoje presentes no website do projeto são indicativos dessa característica. Partindo das asserções de Huyssen (2014), Mader (2018) ainda lembra que, em meio à economia, cultura e política globalizadas, a noção de representação ganha novos contornos e novos desafios, pois, por vezes, a memória passa a ser

também algo a compor o supermercado cultural de produtos disponíveis no mundo, de forma a oferecer um consumo desta memória, distanciado do seu real sentido histórico e talvez, também do seu sentido político ao termos no consumo deste memorial, relações midiáticas individuais envezadas pelo coletivo, mas de grande importância ao indivíduo contemporâneo (MADER, 2018).

Por fim, é possível asseverar que uma posição similar àquela observada em Carmo et al (2017) pode ser percebida nas proposições do pesquisador (2018) cujo trabalho ganha destaque no presente trecho, posto que, em seu estudo, as selfies utilizadas por Shapira surgem atreladas ao “sentido alheio, diverso e distante dos processos de alteridade” (MADER, 2018), logo, compreende-se que, de acordo com Mader (2018), seu significado teve de ser deslocado para integrar o projeto “Yolocaust”.

Em matéria datada de 2017 para o website da BBC, Joel Gunter explana o funcionamento do trabalho em questão, chamando atenção para o fato de que, ao passar o mouse sobre as selfies coloridas postadas em redes sociais, o visitante do website via aparecer diante de si o fundo composto pelos corpos de judeus massacrados pelo regime nacional-socialista. Em citação destacada pelo jornalista (2017), Shapira revela um posicionamento compreensivo em relação aos indivíduos nas selfies: “Sentia que as pessoas precisavam saber o que realmente estavam fazendo ou como os outros podiam interpretar o que elas estavam fazendo⁷”.

Gunter (2017) vai adiante, lembrando o caso da americana Breanna Mitchell, que, em 2014, postou uma selfie tirada no complexo de campos de concentração de Auschwitz – que hoje abriga um museu e um memorial – e viu sua vida ameaçada em razão da repercussão da postagem. Essa resposta por parte do público é classificada pelo jornalista (2017) – que também destaca a discussão acerca do comportamento adequado em espaços relacionados à memória trazida à baila pelo caso de Mitchell – como “*online public shaming*” (humilhação pública online, em tradução livre).

Por sua vez, a opinião de Karen Pollock, diretora do *Holocaust Education Trust*, instituição londrina que se dedica a preparar professores e estudantes para visitas a memoriais à Shoah também é trazida por Gunter (2017) como argumento de oposição às críticas à cultura da selfie nos espaços ora discutidos. As seguintes palavras são atribuídas a Pollock pelo jornalista (2017) em sua matéria: “a geração de hoje experiencia muito através da lente de um celular e o objetivo não é puni-los, expô-los ou humilhá-los. Tentamos ter conversas desafiadoras sobre o que eles querem de uma foto naquele local⁸”.

Também Peter Eisenman, responsável pelo projeto do Memorial aos Judeus Mortos na Europa de Berlim, é citado por Joel Gunter (2017). Conforme informado na matéria

⁷ **Minha tradução de:** “*I felt like people needed to know what they were actually doing, or how others might interpret what they were doing*”.

⁸ **Minha tradução de:** “*The generation of today is one that experiences a great deal through the lens of a phone, and it's not about chastising, exposing, or humiliating them. We try to have challenging conversations about what they want from a picture in that setting*”.

da BBC (2017), o nova-iorquino teria discordado da proposta de Shahak Shapira e acreditaria que o fato de não consistir em um espaço sepulcral faria do memorial um local totalmente diferente de um campo de concentração, por exemplo. A asserção a seguir é atribuída a Eisenman por Gunter (2017): “as pessoas pulam naqueles pilares desde sempre. Elas tomam banho de sol, elas almoçam lá e eu acho que não tem nenhum problema (...) Um memorial é uma ocorrência do cotidiano, não um local sagrado”.

Ao lembrar o caso de Breanna Mitchell e fazer ecoarem as vozes de Karen Pollock e Peter Eisenman, o autor do texto jornalístico (2017) assume um posicionamento similar àquele apresentado por Mader (2018) no que concerne aos efeitos nocivos da midiatização da fotografia de cunho pessoal postada nas redes sociais e, no caso analisado, tomada à revelia e usada por Shapira em seu projeto. Contudo, Joel Gunter (2017) também lembra que, por coincidência, pouco antes do lançamento de “*Yolocaust*”, o político Björn Höcke se referiu de maneira acusativa e desdenhosa ao memorial como sendo um “monumento à vergonha” e que o projeto teria se configurado em parte como uma resposta a posicionamentos políticos contemporâneos que parecem ignorar o que a Shoah deveria representar para a humanidade.

A opinião de Shapira acerca da relação dos jovens alemães com a memória associada ao genocídio perpetrado durante a Segunda Guerra ganha espaço na matéria: “eu ouço um monte de gente jovem dizendo que não se sente, não quer e nem deve se sentir culpada, que não é culpa nem responsabilidade deles, mas o que é responsabilidade deles é o que está acontecendo agora na Alemanha¹⁰” (GUNTER, 2017). Ainda de acordo com Gunter (2017), o artista lembra que a existência dos monumentos não é voltada aos judeus ou mesmo às vítimas dos crimes ocorridos durante a vigência do Terceiro Reich, mas à atual geração, uma vez que surgem como demarcações concretas de um conteúdo de teor moral.

79

A filosofia por vir: linguagem como *medium* e a totalidade da experiência

A observação das proposições discutidas na seção anterior do presente artigo permite perceber que, de maneira geral, a postura adotada pelos indivíduos fotógrafos/fotografados em relação ao Memorial aos Judeus Mortos na Europa e o modo como tal abordagem foi tratada em “*Yolocaust*” receberam destaque por parte de alguns

⁹ **Minha tradução de:** “People have been jumping around on those pillars forever. They've been sunbathing, they've been having lunch there and I think that's fine (...) A memorial is an everyday occurrence, it is not sacred ground”.

¹⁰ **Minha tradução de:** “I hear a lot of young people saying that they don't feel guilty and they don't want to feel guilty, and they shouldn't, it's not their fault and it's not their responsibility, but what is their responsibility is what's going on right now in Germany”.

autores que escreveram a respeito do projeto. Nesse momento, urge discutir a questão da experiência – noção cara a Walter Benjamin –, em especial aquela que se relaciona ao “inexperenciável” por excelência, isto é, ao trauma.

De fato, ao estabelecer as linhas gerais da “filosofia por vir”, Benjamin (2019) destaca a necessidade de ceder espaço àquela forma de experiência que não pode ser verificada cientificamente em conformidade com a lógica kantiana e, sobretudo, neokantiana. Nesse contexto,

o problema da epistemologia de Kant, assim como toda grande epistemologia, tem dois lados; e apenas de um deles ele foi capaz de dar uma explicação válida. Tratava-se, em primeiro lugar, de uma questão relativa à certeza do conhecimento permanente e, em segundo lugar, da questão relativa à dignidade de uma experiência efêmera. Isso porque o interesse filosófico universal é sempre dirigido, ao mesmo tempo, à validade atemporal do conhecimento e à certeza de uma experiência temporal que é considerada o objeto imediato, senão o único, desse conhecimento (BENJAMIN, 2019, p. 13).

O autor (2019, p. 25) ressalta que Kant associa o conhecimento à recepção das sensações através dos sentidos por parte de uma representação do indivíduo e à consequente produção de representações a partir dessa conexão. Contudo, Benjamin (2019, p. 29) também declara que seria impossível estabelecer uma relação de cunho objetivo entre a experiência e a consciência empírica, posto que “toda experiência autêntica é baseada na pura consciência epistemológica (transcendental)” (BENJAMIN, 2019, p. 29).

O filósofo cultural (2019, p. 53) aponta, então, para uma unidade que não deve ser compreendida simplesmente como a somatória de todas as experiências com a qual a noção de conhecimento possa estabelecer uma relação direta, supostamente objetiva, visto que “a fonte da existência, no entanto, está na totalidade da experiência” (BENJAMIN, 2019, p. 55). Levada em consideração essa unidade, é necessário lembrar ainda outra vez que Walter Benjamin

expõe paralelos entre a filosofia kantiana e a sua, ao mesmo tempo que aponta em Kant a ausência de reflexões voltadas à necessidade de estabelecer relações entre o conceito de experiência e linguagem. Não era seu objetivo, todavia, abalar drasticamente o sistema kantiano, mas, sim, destacar nele a falta de articulação de um conceito de experiência que tivesse como base a linguagem e suas correspondências na *Erkenntnistheorie* [epistemologia], incluindo teologia, arte e história (RIBEIRO, 2019, p. 64).

Toda experiência – quer numericamente verificável ou não – só pode ser expressa por meio da linguagem. Munido desse pressuposto, Benjamin (2019) confere destaque ao tipo de experiência e aos campos da epistemologia que confiam exclusiva e explicitamente à linguagem o papel de *medium* do conhecimento. Tal como a experiência dos guetos, dos campos de concentração e extermínio, das câmaras de gás etc., também a experiência do judeu que carrega consigo todas as anteriores e hoje se vê cercado por discursos de extrema direita e pelo esquecimento progressivo da Shoah pelas gerações mais jovens não pode ser medida nem tem menor validade. No uso criativo da linguagem, fazer ecoar as vozes silenciadas pela violência física e cronológica – aquela perpetrada pela história que não poupa o traço de vida em meio às ruínas do passado e que dá vazão ao esquecimento na contemporaneidade: tal é o trabalho desenvolvido por Shapira ao borrar as fronteiras entre público e privado nas montagens de “*Yolocaust*”.

Fotografia: fendendo o olhar homogeneizador ontem e hoje

A partir da filosofia benjaminiana, podemos afirmar que, na imagem dialética, a colisão perfeita entre o ocorrido e o momento presente permite o “resgate” do indivíduo vitimado pelo massacre realizado pela “história dos vencedores”. Nesse sentido, ainda no início da década de 1930, a técnica revela para o autor berlinense uma faceta positiva na forma da fotografia. Diferentemente do retrato, que, com o passar dos anos, tornava-se mera constatação do talento do pintor, enquanto nenhuma atenção era dispensada ao retratado, Benjamin (1987c, p. 93) via na fotografia algo de misterioso e curioso que impedia esse esquecimento. Destarte, analisando uma foto feita por David Octavius Hill, observa que

na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali (BENJAMIN, 1987c, p. 93).

Enquanto imagens dialéticas, tais fotografias possibilitam vislumbrar o presente na centelha do passado do momento capturado pela câmera. Benjamin (1987c, p. 94) nos lembra que esta cobre de maneira consciente o espaço que o olhar percorre na inconsciência e, por meio de seus recursos, faz notar a vida pulsante em cada detalhe, que, de outro modo, nos passaria despercebida. Sem dúvida, “percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A

fotografia nos mostra essa atitude” (BENJAMIN, 1987c, p. 94).

Quando escreve a respeito da fotografia, o autor (1987c, p. 95) já se via diante de seu uso instrumental pelos jornais, que já haviam deixado de ser considerados artigos de luxo. Outrossim, a esta altura, se pressupunha o texto que acompanhava a imagem, esclarecendo o fato capturado, informando a respeito da pessoa retratada etc. O “silêncio que rodeava o rosto humano e no qual o olhar repousava” mencionado por Benjamin (1987c, p. 95) havia sido dissipado e cedia lugar à urgência da informação. Quando, já naquele momento, o teórico (1987c, p. 105) assevera com firmeza que “na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda”, sua asserção parece antecipar em quase um século a cultura da selfie da atualidade.

Em face de tantas mudanças – então e agora –, a série de questões que Walter Benjamin se faz falar ao público contemporâneo com mais clareza do que nunca, pois

a câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. (Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa) (...) Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor de áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (...) Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (BENJAMIN, 1987c, p. 107).

82

Talvez ainda hoje não seja possível responder tais perguntas, porém, sabe-se que, liberando a si mesmo da legenda e da consequente suavização do efeito de choque, em “*Yolocaust*”, Shahak Shapira identifica o “local do crime” e aponta a culpa sem medo, induzindo a uma reflexão pouco explorada na era do culto à autoimagem e da aceleração do cotidiano.

Segundo Arlindo Machado (2015, p. 133), considerado o espaço em perspectiva inerente à foto, o fotógrafo necessita definir a quais dos “planos paralelos” ao plano do quadro concederá visibilidade através do foco. Partindo dessa premissa, o teórico (2015, p. 133) afirma que “a seleção do espaço revelado à visão através da profundidade de campo é, como o recorte do quadro, um recurso de estabelecimento de sentido, e visa também instituir uma hierarquia na cena, separando o essencial para os interesses da enunciação do supérfluo ou do acessório”.

Como enfatiza Machado (2015), na estratégica “profundidade de campo infinita”, que infiltra na fotografia – e não apenas na de cunho jornalístico – sua pretensa

“transparência” ou “aparência de realidade”, a câmera se centra no ponto que o sujeito da enunciação evidencia. O autor (2015) também frisa que o olhar “se responsabiliza” por estabelecer o “efeito especular”, unindo sujeito da enunciação e aparato fotográfico e conferindo coerência à imagem capturada. Toda essa lógica é rompida pela sobreposição inerente às montagens realizadas por Shahak Shapira: o olhar do observador é imediatamente conduzido ao pano de fundo tão logo as imagens dos campos de concentração tomam o lugar do memorial. Assim, essas montagens se configurariam como

certas fotos que chamaríamos de desconstrutivas do efeito especular, em que a possibilidade de liberação do espectador estivesse já nelas contida, sob a forma de procedimentos composicionais que favorecessem o estranhamento da cena e retardassem a sua inteligibilidade, criando assim uma situação propícia para o prolongamento do tempo de mirada (MACHADO, 2015, p. 139).

Desconstruindo o efeito especular, “*Yolocaust*” chama a atenção do espectador para que se detenha por um momento diante da imagem: eis o efeito visado pela dialética na imobilidade benjaminiana. Ademais, Arlindo Machado (2015, p. 139) salienta que a construção da profundidade de campo sofre uma ruptura e a predominância do olhar do sujeito da enunciação é desestabilizada “sempre que no interior da profundidade de campo infinita a composição e o enquadramento fazem intervir zonas ‘mortas’, divisões, máscaras, cortinas e obstáculos despistadores da ‘lógica’ figurativa da cena”.

Embora a perspectiva central permaneça hegemônica, como também evidencia Machado (2015, p. 139-141), “o todo” da fotografia faz com que o suposto “realismo” que lhe é inerente seja dissipado quando os planos são deslocados e a profundidade de campo é fraturada, exatamente como observado no projeto “*Yolocaust*”, que, ao conferir status artístico às imagens, desarticula a “transparência” das selfies e, sobretudo, desestabiliza o olhar do observador, forçando-o a abandonar a letargia.

Excesso de iluminação artificial e pobreza de experiência

Em um de seus mais célebres escritos, Walter Benjamin aborda a crise daquela que define como a “verdadeira narrativa”, que traz em si uma utilidade “de ordem prática”, pois “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987b, p. 200). Todavia, “se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1987b, p. 200). A

narrativa de outrora – que pressupunha a experiência e sua possibilidade de transmissão ao longo do tempo – foi substituída pela informação sempre em vias de se tornar obsoleta e, portanto, intransmissível, incomunicável por definição.

Em meio a essa crise da experiência, “da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis” (BENJAMIN, 1987b, p. 198). Mais uma vez, ao discorrer sobre a realidade do século XX, o autor (1987b) dialoga com a deste primeiro quarto do século XXI. Como Benjamin (1987b, p. 203) afirma acerca daquele momento, todos os fatos já nos chegam explicados e estamos cada vez mais pobres em experiências e narrativas; tal é a lógica que rege a sociedade que consome informação em proporções gigantescas diariamente.

No mundo mecanizado ao qual o filósofo cultural (1987b) se referia, a memória perturbadora e perene do romancista se contrapunha à breve memória do narrador, que dura apenas um lampejo e pressupõe a transmissão: a *rememoração* e a *memória*, musas do romance e da narrativa, respectivamente, surgem como adversárias (BENJAMIN, 1987b, p. 211).

Nesse contexto, a morte foi expulsa para longe do homem; desnaturalizada, torna-se motivo de escândalo. Então, surgem as formas de arte diretamente ligadas à cultura da informação, do detalhamento (de cunho psicológico, no caso do romance moderno). O romance mostra-se, como

um tipo de arte que não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (BENJAMIN, 1987b, p. 214).

Um fenômeno muito semelhante pode ser observado em relação aos monumentos na contemporaneidade. “*Yolocaust*” nos lembra como a “profanação” do espaço de memória, a naturalização do massacre alheio ornado em vestes de esquecimento fomenta e é fomentada, a um só tempo, pela cultura autocentrada que tem na selfie uma de suas expressões máximas. O narrador benjaminiano ruma a passos largos para a sua extinção, pois, hoje, indiferente ao conselho, o ser humano dificilmente pode lançar mão do acervo de “uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia” (BENJAMIN, 1987b, p. 221) ou tornar possível ao narrador assimilar “à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (BENJAMIN, 1987b, p. 221).

O autor (1987a) associa a forma milenar do provérbio com a autoridade que provém da idade avançada; trata-se de uma maneira concisa de transmitir a experiência (enquanto a forma prolixa se apresentaria na história narrada). No entanto, na esteira de suas proposições, nos questionamos: “que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (BENJAMIN, 1987a, p. 114) e “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1987a, p. 115).

No mundo da técnica, o homem extenuado e mesmo fisicamente aniquilado por conflitos que jamais imaginou vivenciar tornou-se pobre em experiências transmissíveis, porém, tal processo não se deu de modo súbito, pois já o século XIX “mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente” (BENJAMIN, 1987a, p. 115). Na certeza da pobreza coletiva de experiências, Walter Benjamin (1987a, p. 115-116) enxerga ainda uma luz: a possibilidade de uma “barbárie positiva”, posto que, em todos os tempos, essa carência precipitou os grandes “bárbaros” à criação a partir do zero – como nos casos de Descartes e Einstein, por ele mencionados (BENJAMIN, 1987a, p. 116).

É nesse contexto hermenêutico que surge a crítica do autor (1987a, p. 117) a Paul Scheerbart que, em suas obras, veiculava a ideia de que o aparato técnico renova o homem e associava às suas personagens uma linguagem nova, mecanizada e contrastante com a linguagem humana de natureza orgânica. Scheerbart introduz a ideia de uma “cultura de vidro” – em suas narrativas, as personagens vivem em “casas de vidro” – e o autor (1987a, p. 118) relembra que moradias vítreas estavam sendo projetadas por arquitetos como Adolf Loos e Le Corbusier ao mesmo tempo que a Bauhaus trazia à baila sua arquitetura moderna em aço: ambos materiais que não admitem “rastros humanos”, pois “as coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério (...) Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro porque professam uma nova pobreza?” (BENJAMIN, 1987a, p. 117).

Na pobreza de experiências, o vidro e o aço se tornam os materiais ideais para a construção de um mundo em que não há vestígios de presença humana. A essa “cultura de vidro” – posto que afirma também hoje a própria “transparência”, “tudo revela” como se nada fosse mediado, mas puro registro [e não reflexo] da realidade – pertencem as selfies tiradas no Memorial aos Judeus Mortos na Europa. Dessa maneira, a humanidade é conduzida à extenuação e nem sempre os homens “são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos” (BENJAMIN, 1987a, p. 118).

Ainda assim, no anseio do homem por se desvencilhar de toda experiência e ostentar sua pobreza, Benjamin (1987a) vê também um feixe luminoso de esperança. A sessão de cinema depois do trabalho – outro produto da técnica – se torna refúgio contra o desânimo do cotidiano. Surge nas linhas do berlinense (1987a, p. 118) a figura do simpático camundongo Mickey, que realiza na tela a existência simples, porém, grandiosa, que o homem exaurido pelo trabalho não consegue fazer no seu dia-a-dia; uma existência repleta de milagres que ultrapassam aqueles “milagres técnicos” tão idolatrados. Benjamin (1987a, p. 119) aponta que o homem médio de sua época – o ano aqui é 1933 – é solidário àqueles “bárbaros” que fizeram do novo seu lugar por excelência. Destarte,

em seus edifícios, quadros e narrativas, a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juros dos juros (BENJAMIN, 1987a, p. 119).

De fato, em “*Yolocaust*”, o riso satírico, que desconcerta e faz refletir, conferiu humanidade à massa – basta que se observe algumas das reações obtidas pelo projeto de Shahak Shapira. Afinal, como afirma Georges Didi-Huberman (2011, p. 30), os vagalumes não desaparecem nas trevas da noite, quando o menor dos facho de luz é plenamente visível, mas em meio à luz ofuscante do contemporâneo, que nos cega com os “projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30) – acrescentaríamos: “com os flashes das câmeras que fotografam sem parar”.

Quer no tempo de desolação vivido por Pier Paolo Pasolini a que o autor francês (2011) se reporta, quer em nossos dias,

os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente *de não aparecer*. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente “se embelezar” aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 37-38, grifo do autor).

A intermitência torna-se aspecto de suma relevância e o historiador da arte (2011, p. 46) lembra sua associação em relação à imagem dialética benjaminiana, que torna

visível aos olhos a colisão súbita e rápida entre temporalidades, fazendo ecoar o passado no presente e conferindo voz àquele que há muito havia sido calado. Com efeito, para Didi-Huberman (2011), os vaga-lumes jamais desaparecem por completo, mas aguardam condições adequadas para emitirem sua luminescência diante dos olhos da humanidade.

Na verdade, desaparecem “apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). Desestabilizando o observador em sua posição, desconstruindo a “transparência” da imagem, fraturando a profundidade de campo, deslocando os planos, as montagens que compõem o projeto “*Yolocaust*” revelam-se inconfundivelmente dialéticas, posto que convergem para evidenciar a importância do encontro entre o ocorrido e o agora de sua cognoscibilidade.

A presente geração não pode permanecer indiferente diante de uma obra que questiona os parâmetros éticos da própria cultura em que está imersa, mas é instigada à reflexão e, por conseguinte, o esquecimento deixa de ser uma opção (deliberada ou não). Em suma, o êxito do trabalho desenvolvido por Shapira está em conceder ao grande público “os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 70, grifo do autor).

Considerações finais

Susan Buck-Morss (1996, p. 14) declara que “os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”. Tal asserção vai ao encontro da proposta de redenção do indivíduo por intermédio da arte formulada por Walter Benjamin. Em diferentes escritos, o autor alemão reforça a relevância da arte no combate ao fascismo, uma vez que através dela é possível resgatar a experiência em decadência desde o advento da informação. Captada por vias sensoriais, a imagem dialética mobiliza o indivíduo ao colocá-lo diante de um encontro de temporalidades que descobrem, uma na outra, uma leitura em perfeito equilíbrio.

Em face de obras de arte como “*Yolocaust*”, o espectador se vê “seduzido” por um “sintoma” – termo frequentemente empregado por Didi-Huberman –, um “vestígio” que aponta para a relação dialética entre épocas distintas: o passado irrompe no presente e, ao reclamar atenção para si, quebra o fluxo “transparente” e “pacífico” da historiografia. Se o verdadeiro narrador deixa marcas de sua presença nas histórias narradas, “permanecendo vivo” por meio delas, tais narrativas, por sua vez, ficam “impressas” de maneira indelével no receptor: “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas

narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987b, p. 201).

Detentor de um conhecimento de ordem prática, o narrador – que, segundo o filósofo cultural, encontra um exemplo ideal nos contos do russo Nikolai Leskov – é alguém capaz de passar adiante a experiência, aspecto desvalorizado na era da comunicação digital. A partir da análise do projeto “*Yolocaust*”, observou-se que a retomada do passado através de produções artísticas “reaviva” a transmissão da experiência daquele que “narra” – por intermédio de palavras, imagens etc. – e a sabedoria inerente a ela, “imprimindo” marcas no público-alvo.

Além disso, o convite evocado pela imagem enquanto sintoma instiga o observador à reflexão, impedindo que a memória de acontecimentos traumáticos como a Shoah seja perdida com o passar do tempo ou deliberadamente apagada. Ao questionar posturas contemporâneas em relação à construção concebida por Peter Eisenman, o trabalho de Shahak Shapira resgata para as gerações presentes e futuras o sentido atribuído ao Memorial aos Judeus Mortos na Europa (ou Memorial do Holocausto), problematizando a conversão de monumentos em meros espaços de turismo. Por fim, as imagens dialéticas analisadas – bem como outras manifestações artísticas que apresentam tal característica – induzem o “olhante” a refletir criticamente sobre o presente, contribuindo para que atrocidades como os crimes cometidos durante o regime nacional-socialista não tornem a se abater sobre a humanidade.

88

Referências

AHREN, Raphael. 1972 *Munich terrorists had neo-Nazi helper*, *Der Spiegel* reports. **The Times of Israel** (website), 2012. Disponível em: <<https://www.timesofisrael.com/report-1972-munich-terrorists-had-neo-nazi-helper/>>. Acesso em: 06 jun 2021.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 114–119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 197–221.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p. 91–107.

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: 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: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>>. Acesso em: 06 jun 2021.

CARMO, Eduardo Spring et al. YoloCaust: usos e manipulações da fotografia e memória. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0391-1.pdf>>. Acesso em: 06 jun 2021.

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

FLORES, Beatriz; PRATA, Nair. YoloCaust: da montagem fotográfica à resignificação da memória. **Anais do V Encontro Regional Sudeste de História da Mídia – Alcar Sudeste**, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ohSqYUm89_8J:www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/5o-encontro-2018/gt-historia-da-midia-digital/yoloCaust-da-montagem-fotografica-a-ressignificacao-da-memoria/at_download/file+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 06 jun 2021.

GHERT-ZAND, Renee. *Israeli-German artist shames Holocaust memorial selfies*. **The Times of Israel** (website), 2017. Disponível em: <<https://www.timesofisrael.com/israeli-german-artist-shames-holocaust-memorial-selfies/>>. Acesso em: 06 jun 2021.

GUNTER, Joel. 'YoloCaust': How should you behave at a Holocaust memorial?. **BBC News** (website), 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-europe-38675835>>. Acesso em: 06 jun 2021.

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

MADER, Renato Vercesi. A obra YoloCaust.de como instância de comunicação cidadã: Um diálogo por entre a alteridade, a memória e a identidade. **Anais do Congresso Internacional de Comunicação e Consumo (COMUNICON)**, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://anais-comunicon.espm.br/GTs/GTPOS/GT11/GT11_MADER.pdf>. Acesso em: 06 jun 2021.

RIBEIRO, Helano. Walter Benjamin: a filosofia por vir nos braços do Messias. Posfácio. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

YOLOCAUST (website), 2017. Disponível em: <<https://yoloCaust.de/>>. Acesso em: 06 jun 2021.