



Da Perfectibilidade Negativa ao Ato Artístico em Czelawa Kwoka

From Negative Perfectibility to the Artistic Act in Czelawa Kwoka

Rafael Tassi Teixeira

ORCID: 0000-0001-7137-0904

UNESPAR, Campus Curitiba II, Brasil

Resumo

Este trabalho procura ampliar discussões anteriores sobre a construção da potência do retrato fotográfico e a apresentação do gesto da arte no trabalho de colorização da artista Marina Amaral, a partir de uma fotografia icônica realizada por Wilhem Brasse, fotógrafo prisioneiro em Auschwitz que realizou mais de 45.000 fotos em estilo de identificação, durante os anos de 1940-1944, e a reverberação da foto em arte (pintura, desenhos, arte gráfica). A foto, da menina Czelawa Kwoka, produzida por Brasse em 1943, marca uma iconicidade da memória sobre o inominável e a carga imaginária e visual sobre a Shoah. O objetivo geral do trabalho é pensar fotografias históricas e formas artísticas, utilizando como principal metodologia a análise de transcrição visual, cotejando conceitos, entre outros, como 'rosticidade' (Lévinas), 'narração do trauma' (Seligman-Silva), representação, arte e catástrofe (Hartman). Como resultado final, é possível observar que a gestualidade artística promove uma singularização da imagem, e uma nova narratividade visual que clama pela sobrevivência da rememoração.

Palavras-chave

Fotografia. Memória. Arte e Trauma. Arte e Holocausto. Faces of Auschwitz.

Abstract

This work seeks to broaden previous discussions about the construction of the power of the photographic portrait and the presentation of the gesture of art in the work of colorization by the artist Marina Amaral, from an iconic photography by Wilhem Brasse, prisoner photographer in Auschwitz who took more than 45.000 photos in identification style, during the years 1940-1944, and the reverberation of the photo in art (painting, drawings, graphic art). The photo, of the girl Czelawa Kwoka, produced by Brasse in 1943, marks an iconicity of memory on the nameless and the imaginary and visual charge on Shoah. The general objective of the work is to think about historical photographs and artistic forms, using as main methodology the analysis of visual transcription, comparing concepts, among others, such as 'rusticity' (Lévinas), 'trauma narration' (Seligman-Silva), representation, art and catastrophe (Hartman). As final result, it is possible to observe that artistic gestures promote a singularization of the image, and a new visual narrativity that calls for the survival of recollection.

Keywords

Photography. Memory. Art and Trauma. Art and Holocaust. Faces of Auschwitz.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

Czeslawa Kwoka, criança barbaramente assassinada em Auschwitz em 1943, teve seu rosto capturado em três poses fotográficas realizadas pelo fotógrafo prisioneiro do campo de Auschwitz Wilhem Brasse, que, entre 1940 a 1944, realizou mais de 45.000 tomas de prisioneiros concentracionários (a maioria retratados logo ao entrar no campo).

O presente artigo, procurando aprofundar e redimensionar pesquisas anteriores sobre o assunto (SANTOS e TEIXEIRA, 2020a; SANTOS e TEIXEIRA, 2020b), toma como foco principal a fotografia em tríptico de Czeslawa Kwoka realizada por Wilhem Brasse, concentrando-se na reverberação icônica da imagem desde a perspectiva das artes visuais. Pretende-se aqui rediscutir o trabalho contemporâneo de colorização realizado pela artista Marina Amaral (para o projeto *Faces of Auschwitz*), e seu impacto no esgarçamento em pinturas, desenhos e arte gráfica de artistas atuais atingidos pela memória traumática aberta pela fotografia da menina assassinada.

Espécie de álbum da memória holótipa, *Faces of Auschwitz* reordena\reativa, no elemento de reconstituição colorizada de rostos dos prisioneiros do campo de concentração, a dimensão sensível e comunicativa das faces da tragédia, e a potencialização transmissiva na dinâmica das artes visuais, estabelecendo uma transmutação empática da arte (convite ao conhecimento histórico, convite ao sentir) diante do trauma da experiência atroz relacionada aos campos concentracionários.

Um dos rostos mais inequívocos e dolorosos da história da visualidade dos campos de morte (por sua característica angelical, pela empatia e revolta que opera), o tríptico de Czeslawa Kwoka é visitado muitas vezes ao longo nas últimas décadas. Especialmente a partir do trabalho da artista Marina Amaral, no ato de colorização da imagem, seu trabalho de religamento, sua função preconizante – ‘dar rosto’ (LEVINAS, 1998), criar uma rusticidade possível -, busca refazer e ressoar a indignação primeira diante da imagem difícil. James Earley, David Russo e Lori Schreiner, são alguns artistas que acompanham Marina Amaral no procedimento de transmutação e coroamento da nomenclatura do tríptico de Czeslawa, endereçando-o para além de uma imagem traumática: a partir de sua catástrofe, reenergizam a fotografia tripla com olhar pessoal e perspectiva artística.

Observa-se, nesse sentido, o papel da urgência do testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2000) e sua chave ética, renovada pela escrita da arte e a afirmação rigorosa do compromisso com a transmissibilidade histórica: um rosto que, na presença reencarnada, testemunha outra vez. Uma face (agredida, ultrajada), que, no convite ao conhecimento de seu absurdo, reescrito e rememorado em artes visuais, olha novamente para nós, perpetuando a acúmulo de violência e indignação que não pode deixar de refundar a dimensão viva da tragédia que a acompanha.

Neste artigo, discutimos o papel do gesto de sensibilização pela arte sobre a imagem específica de Czeslawa, tendo como principal locução a responsabilidade ética e estética de seguir renovando a transmissibilidade histórica de um dos eventos traumáticos mais terríveis da humanidade – ao perfazer uma memória (dar testemunho, temporalizar sem descanso) que se contrapõe ao perigo sempre constante do esquecimento.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Fotografia e Estigmatização

Diante dos rostos da tragédia, as fotos são realizadas basicamente em três sequências - lateralidade, frontalidade, ângulo oblíquo. Trata-se de um momento crucial na intensificação dos extermínios em massa perpetuados pelos nazistas no campo de concentração de Auschwitz-birkenau. Um período especialmente doloroso e acelerado das mortes, realizadas em escala industrial, durante a Segunda Guerra.

As imagens promoviam uma espécie de pragmática da patologização. Compunham um ritual (vestir uma roupa imunda, posicionar a cabeça sobre a superfície fria do metal na parte detrás da base do crânio, assujeitar-se frente à lente fotográfica), demarcando uma insistência exponencial sobre a condição acusatória. A fotografia, nesse sentido, tinha que oferecer ao mundo, em uma espécie de álbum da estigmatização racial, um modelo de delimitação em que a produção visual impusesse sua força de humilhação.

O *noema* da fotografia, aqui, não era outro que assinalar a ausência de singularidade nominal e o testemunho que ia para o lado da repetição antropométrica. A experiência física do endereçamento, assim, posicionava o corpo (o rosto, a imagem-busto) em uma situação basilar que denotava culpa e suspeita. Demonstrava, na experiência de domesticação da imagem particular, a infatigável vontade de serialização tipológica.

Nesse sentido, os dados antropométricos compunham uma ciência morfológica em que o enfoque designava não apenas o ódio racial, mas, também, a amostragem demográfica. O objetivo era tentar dissuadir, segundo Hirsh (2012) qualquer avaliação idealmente positiva dos corpos retratados. O destino da imagem, nesse sentido, intencionava destruir a pessoa biográfica. Restava sempre a certeza de que os padrões morfológicos pressupunham um tipo de estrutura em que a singularidade dos traços era escalonada em gradientes homogêneos, em busca de uma mesma pretensa antropometrização.

A obsessão da retórica racial e pela busca de 'tipos', nesses termos, preconizava uma instrumentalização do sujeito-na-imagem. Como escreve Sanchez-Biosca (2015: 323) a intenção das fotografias realizadas momentos depois da entrada nos campos concentracionários era construir uma violência visual em que a câmera "convertia em inseparável a violência física da psicológica". Conforme o modelo mnemônico desse estilo fotográfico, as imagens eram ao mesmo tempo uma linguagem ocular da violência do registro e um código da tipificação do testemunho: a invisibilidade nominal, a submissão da pessoa ao sistema estratigráfico, a valência judicializante como objeto prévio ao óbito.

Nessas séries fotográficas, a funcionalidade latente do esquema nazista reservava para a descontextualização biográfica da foto uma redundância escopofílica. Quase sempre o retrato era feito com a mesma ordem para o sujeito visual: instrução para o posar dentro de um modelo de registro criminal, mínimas condições de luz, precariedade da imagem no vazio do fundo visual, expressão normalmente contida e sem expor admoestação. Ou seja, a fotografia era ao mesmo tempo reprodução de um projeto e duração de um preconceito. Alimentava-se das descrições fenotípicas como se quisesse fazer onipresente a forma fotográfica e a indubitável relação entre ciência e espetáculo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 1. Fotografias de prisioneira (original – retrato de identificação em Auschwitz)
Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Mariana Amaral

O rosto fotografado se transformava, de modo imediato, em um índice da invisibilidade racial. Precisava despertar a consciência do observador: a evidência da culpabilidade que a imagem, individualmente, não conseguia exibir. Essa lógica ocular, encontrada nas construções gráficas e na propaganda nazi (HILBERG, 1996) desde muito antes da Segunda Guerra, pressupunha uma interpretação racial ligada a um postulado pseudocientífico: as raças 'se desligavam' da visualidade e estavam 'disfarçadas' em características morfológicas que podiam passar despercebidas, e que, portanto, precisavam ser 'clarificadas' no trabalho fotográfico.

O papel ativo da fotografia *about-to-die*, nesse aspecto, era o de dar clareza, nitidez, abertura a possibilidade de ver, na relação composicional, o que a imagem não necessariamente apontava. Na falta de um arquétipo fenotípico ideal, as teorias raciais pressupunham uma necessidade de encontrar no interior do jogo performático (vestimenta, situação do retrato, controle dos gestos) o modelo da semelhança dogmática que estava por trás da imagem; ou seja, em um estado latente, na condição de emergência. Diferente do ato posterior, de apagamento, quando os corpos nus e empilhados eram retirados das câmaras de gás e precisavam rapidamente desaparecerem - não havia o mesmo sentido fotográfico nos (poucos) registros dos corpos, tidos como 'figuras' \figuren (AGAMBEN, 2008).

A estética fotográfica, aqui, busca visualizar a dialogia retrato-esquema tipológico com uma estrutura oculta. Uma 'aparência-essencial' que pressupõe uma relação *sui generis* com a figura de uma idealidade negativa, não obstante, desaparecida e difícil de ser vista. Uma idealidade fictícia, materializada na forma encenada, que expõe a fotografia dos rostos feitos em série sempre superlativos de um estado racial que permanece oculto.

Czeslawa Kwoka

A imagem de Czeslawa Kwoka, realizada por Wilhem Brasse ainda em um momento em que os campos de morte passariam pela maximização do extermínio, revela a imbricação dos registros visuais com a negativa – *na duração* – em fazer da fotografia um documento relativo ao processo de despersonalização do corpo retratado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Brota da lente do fotógrafo uma vernacularidade que é dizível, em centenas de fotos, para uma visibilidade posterior, aquela que está aberta ao entendimento de uma indignidade (negar o testemunho), e aquela que é sensível ao olhar preparado (que não esquece o efeito de morte que há ao redor da imagem). Na câmera de Brasse, de modo sutil, nega-se o estado promíscuo com que o programa fotográfico estava estabelecido. Construídas com o mesmo pacto, com o mesmo constrangimento, com a mesma espera para que sejam denúncia e testemunho irrestrito, são fotos em que é impossível não conter o envolvimento emocional, coisa que os nazistas dificilmente poderiam perceber, obcecados com a essencialidade do racismo.

Czesława é fotografada nas três posições subliminares. Seu rosto se destaca da fenomenologia do registro, e a identidade visual oblitera o desejo da 'perfectibilidade negativa' aspirado pelos nazistas. A organicidade da imagem, em uma narrativa sequencial, evoca a tipologia do olhar substantivo, que acaba valorizando o componente estético-performativo no interior do programa fotográfico. Nesse sentido, seu rosto de traços suaves, visivelmente machucado pelas privações da guerra, combina, no material fotográfico, elementos da essencialidade da composição contra o ato de enquadramento (posar apenas com o rosto como testemunho).



Figura 2 – Fotografias de Czesława Kwoka (original).
Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Mariana Amaral

O paradoxo do fotográfico se instaura, nessa dimensão, diante da violência da forma tipológica em uma abordagem que persegue a relacionalidade e o ponto de vista, desenvolvidos por Brasse. A câmera faz o trabalho de buscar o enquadramento que reduz a autopercepção crítica do observador (AZOULAY, 2008), mas age, sabidamente, em um rumo oposto: gera uma impressão de vida, de essencialidade emocional, de biografia sub-reptícia que se torna intransitiva na foto. Com efeito, o trabalho de Brasse permite uma indefectível evidência da busca dos sinais humanos na imagem, desfazendo sua objetividade pretensa do programa redutor. Os detalhes do rosto, as impressões sobre a roupa e a narrativa dilatam a impressão daquilo que foi desenvolvido pelo fotógrafo e pela pessoa retratada. A imagem de Czesława nunca é, nesse aspecto, uma forma de cânone imposta pela inexpressividade, pelo vazio que haveria de ter no controle da câmera fotográfica. Mesmo diante de um objetividade buscada, os detalhes do rosto em um fundo de cor neutra, no enquadramento insistentemente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/June 2021
e-ISSN: 2179-8001

similar, sublinham tanto a gravidade do assujeitamento contra a impossibilidade da despersonalização.

No trabalho de Marina Amaral uma artista gráfica que colore (ou devolve as cores) à imagem a partir do restauro computacional, a imagem da menina mostra bem os pômulos levemente avermelhados, os três cortes característicos nos lábios com ranhuras e arroxeados, as pequenas marcas de sangue na roupa imunda, o cabelo renhido e desbastado com tesoura, o nariz vermelho e o frio que se poderia supor. Destaca-se, ainda, as linhas pesadas debaixo dos olhos, as sobrancelhas ralas e os olhos escuros, o cabelo cortado com violência, o tom da pele, de um rosáceo vivo e carnalizado, próximo a uma perspectiva hiperrealista das fotografias pintadas à mão no começo do século XX, ou, ainda, da perspectiva (des)figurativa adotada em alguns retratos realizados por Francis Bacon e Lucien Freud.

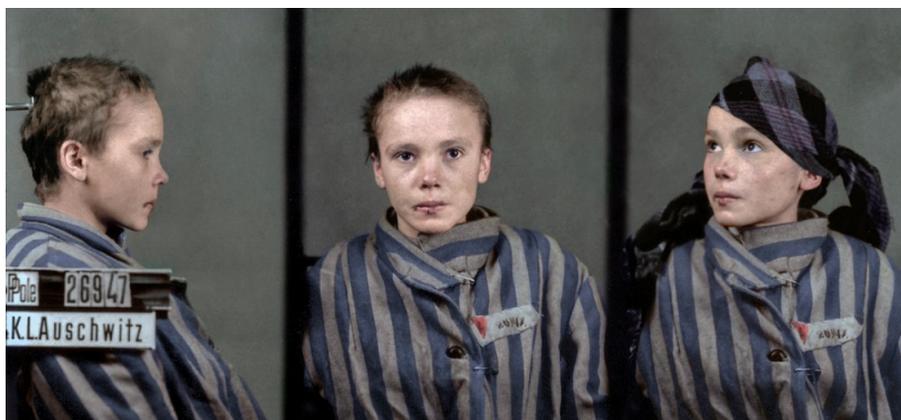


Figura 3 – Fotografias de Czesława Kwoka (tríptico colorizado). Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Mariana Amaral

No trabalho de digitalização de Amaral, as marcas na face surgem, nesse aspecto, em uma fotografia alimentada pela característica lúmica: o rosto de Czesława está sujo, há visíveis sinais de machucaduras, os lábios vermelho-arroxeados exibem a ferida central, e três pontos vermelhos ao longo do maxilar direito mostram o que é da face sofrida, machucada, e o que pertencia ao fotograma. É possível enxergar a textura da pele da adolescente, a cor esverdeada dos olhos, o contraste das sobrancelhas. A intensidade alegórica, nesse caso, é diminuída pela ruptura do rosto com o arquétipo. No efeito digital, a cor torna ainda mais evidente os folículos capilares, os poros da epiderme, as áreas com frio, a roupa de enorme tamanho, etc.

A imagem de Czesława, distante na fotografia em preto-e-branco, surge como um retrato que está marcado pela agressão, pela dor sofrida. Seja na tipologia característica (fotografia de identificação), seja na intencionalidade enunciatória (fotografia de testemunho), seu rosto é indefectivelmente uma imagem que se abre para a sensação de presencialidade. Nesse sentido, a pictorialidade é enfatizada em um drama singular: a tópica visual se translata para o efeito de 'carnalização' da pessoa. Seu busto sobressai com mais ênfase do fundo neutro, agora em um tono esverdeado, visualmente mais profundo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Nessa tensão compositiva, o que se observa é uma maior incontabilidade do testemunho. Czesława pode ser vista em uma situação do posado que inscreve a fixação da imagem na personalidade, substituindo a *persona* visual por uma identidade menos tipificada. O gesto de colorir, nutrir a foto com a intensidade plástica, possibilita que a humanidade seja reiterada, e, ao mesmo tempo, que o poder da imagem tenha seu núcleo ativo na exigência de uma contemplação mais demorada - resquício de um pacto que está no olhar, e que se mostra claudicante, ativo, aprofundado. Na segunda visualidade, por exemplo, os olhos são mais intensamente destacados. Dirigem-se em um testemunho candente, que irrompe no quadro. No enquadramento frontal, a cor torna possível observar com maior atenção dos detalhes submersos do preto-e-branco, sobretudo em relação ao tecido e a geometria das listras cinzas e azuis, o triângulo vermelho e a imposição da letra J (judeu), a improvisação dos alfinetes, o estado de sujeira na roupa.



Figura 4 – Fotografias de Czesława Kwoka (preto e branco e colorização). Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Mariana Amaral

Nas bordas da imagem, na lateral esquerda, quase na altura dos ombros da menina, é possível ver o sombreamento da cadeira que se sentara, e, da mesma forma, o tamanho da roupa de vários números acima. O desdobramento possível é instituído pelo excedente tonal, e a digitalização organiza a memória a partir de sua humanidade visível (as marcas nos lábios, os olhos anteriormente úmidos, a pele maltratada).

A cor livra a imagem de seu apelo a ser imóvel, e a invisibilidade têm que lidar como uma dor que se conhece também como vestígio (DIDI-HUBERMAN, 2012). Com efeito, se instala no documento uma percepção da intensidade do testemunho: conhecemos a imagem a partir daquilo que está perdido, que não pode ser recuperado. Mas que, entre a fala do fotógrafo e a presentificação fenomenológica (a cor da pele), é possível ver com mais conhecimento: a humilhação sofrida antes da foto. O corpo, o rosto com manchas, nesse sentido desloca a enunciação para a produção da presença, vestígio de uma destruição que estava no ensaio da imagem.

Nesse aspecto, o que era lido como efeito alegórico, no tríptico em preto-e-branco, se torna mais evidente no gesto de colorir. Se a origem da foto, em relação ao antes e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

depois, está para sempre perdida na imagem, o efeito de colorização se faz perceber no sentido que destaca aquilo que precisou ser interrompido (as marcas de sangue, as lágrimas no rosto). A fotografia em cor de Czesława, portanto, condensa o testemunho em uma mistura do real com um trânsito de indecibilidade. A foto precisa mostrar, quer esconder a partir do que quer fazer ver; mas, no gesto de restituição pictórico, se torna intocada em sua rendição, vibrando o que está mais imanifesto.

Nesses termos, a imagem se instala sobre um momento em que a menina precisou limpar o sangue, em conter as lágrimas, em sentar-se para a fotografia de identificação. É pelo rearranjo da coloração que as marcas, os vestígios diluídos, os tempos perfurados, são refeitos em uma abertura ao que nunca se poderá ver: o crime anterior, o retrato como um desenlace de sua inibição e silenciamento. Chega a ser observável, pela ação redinamizadora do pigmento, um efeito *actante* que enseja um testemunho ainda mais premente, ainda mais necessário.

Em uma última análise, a imagem que fecha o tríptico, na colorização, reascende o estado-limite da fotografia como um movimento de esconderijo. Atua como um ato de silenciamento da presença expositiva: menos mensageira do ícone, mais notada na morte. Essa ambiguidade é ativada na cor, como se iluminasse as zonas sombreadas de um rosto que se tornara sua própria máscara. A menina olha o infinito, contém sua dor. As marcas estão ali, visíveis, urdidas ao ponto de 'queimarem' (DIDI-HUBERMAN, 1998) junto ao deterioro.

No efeito pictórico, a gramática visual é interposta pela ambiguidade aberta do regime da arte (o ato de colorir). Essa materialização rompe com o simulacro. E, no decorrer do tempo, possibilita uma outra duração, uma outra consciência. A imagem se faz envolver por uma relação essencialmente física com a cena aberta. Os olhos procuram a alegoria, mas a foto a devolve em manchas.



Figura 5 – Fotografias de Czesława Kwoka (processo de colorização). Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Mariana Amaral

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Aqui, o que podemos ver é que a imagem se torna fonte. Torna-se menos neutra, a espera de seu desenlace, entre o abjeto do destino que aponta e a declaração de resistência que o corpo concentra. Figurativizado na imagem, o rosto com marcas de Czesława pode eludir ao gesto que precisa ser apagado (limpar o sangue, aliviar o temor, concentrar-se na pose). Enquanto isso, a imagem se torna mais pronunciada em sua sensação de efeito de presença, de proximidade proporcional. A fotografia colorizada torna mais necessário o resquício, a sensação psicológica, o correlato gravitacional da memória e sua ativação reparadora. Cromaticamente rica, as três sequências seguem individualizando o retrato, mas corporificam a representação, que está mais aberta aos signos da história que existiu antes do ato fotográfico. Mesmo mantendo a consumação sequencial, o anterior extracampo da fotografia pode ser intuído em um corpo que foi imediatamente atacado, silenciado pela agressão, obrigado a se calar.

Assim, são nos restos visuais de uma profanação antecedente que o trabalho de colorização feito por Marina Amaral torna a imagem nutrida de seu próprio movimento de desequilíbrio. A sensorialidade fotográfica está mais destacada quando a figura central é vista sob a potencial narrativo de uma plasticidade que lhe devolve a ligação com o momento anterior, sacrificial, duro.

O Rosto Indelével: Czesława Kwoka na arte



Figura 6 – Czesława Kwoka
por Lori Schreiner (2007).
Fonte: Czesława Kwoka, 2007.
Lori Schreiner

No trabalho de Lori Schreiner, artista que reescreve à imagem de Czesława a partir da pintura, a materialização se faz inspirada na perspectiva da terceira foto da menina (ângulo oblíquo do rosto, cabeça encoberta). A sensibilidade do trabalho de Schreiner aprofunda a possibilidade de dilatação do contracampo, chamando atenção para a gra-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

vidade do testemunho, e convidando para o impacto do conhecimento do contexto da imagem (uma imagem com dor, que se tornou icônica). Sensibilizada na pintura da artista, e acompanhada pela sequência de poemas do livro em companhia da poeta Teresa Edwards, Czesława surge como uma criança que foi brutalizada na história, não apenas dos campos de extermínio, mas da história da violência mundial contra inocentes.

Restituída pelas formas visuais, em seu aprofundamento e reescrita na pintura, a menina tem seu rosto parcialmente liberto da profanação primeira da imagem fotográfica - a intenção de registro e de aniquilamento da fotografia de identificação. A memória da morte atroz, e a urgência perene do testemunho, através do rosto, é apresentada em uma inspiração fabular no sentido do religamento do centro\índice\aspecto da imagem com a retomada da presença que ele testemunha: a face que pontua a morte, mas que oferece resistência pela inspiração artística. Pelo gesto da arte, tal como escreve Felman (2014), a extrema dor que há no conhecimento traumático da fotografia é, portanto, redimensionada na linguagem da materialização da pintura, ou do 'encantamento materializado' em uma forma (reverberativa) artística, em sua ordem de imaginação e infinitude.

Recuperada desde a intensidade emotiva e o choque primeiro da fotografia (quando endereçada ao olhar humanístico), a imagem da menina tem seu valor crítico mantido pelo gesto artístico. Ela já não está mais no oposto do documento (evidenciação). Serve ao compromisso da necessidade de olhar mais, de reivindicar o horror diante do contexto bárbaro, que, no processo de dilatação temporária sempre corre o risco de esquecimento. E, também, de perfazer uma realidade que se mistura com seu próprio limite: o limite, superado várias vezes, da representação. Como escreve Sontag (2003), na redimensão imaginativa da arte, a força e a profundidade da imagem atroz - uma imagem *about-to-die*-, consegue misturar a realidade chocante com a simbolização recordativa e redentora. Pelo poder expressivo, o efeito artístico, enfatizando a presencialidade imemorial, permite uma conexão sensível do extremo da imagem com seu



Figura 7 – Czesława Kwoka
por James Earley (óleo).
Fonte: Czesława Kwoka, 2019.
James Earley

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

comprometimento primeiro: não deixar esquecer uma brutalidade sofrida. A arte que trabalha com a experiência traumática (tanto de entender como de ver), nesse sentido, reforça a sua duplicação em sensibilidade, não atuando apenas como uma declaração, mas também como uma intervenção (Sontag, 2003).

Esse engajamento também pode ser visto no trabalho de James Earley, inspirado na fotografia triptica de Czesława, aqui concentrado nas duas primeiras capturas (foto em perfil, foto frontal). No trabalho do artista, conhecido por pinturas de crianças em referência a contextos atrozos (inspiradas em imagens de órfãos de guerras, crianças com ferimentos de bombas, etc.) a imagem de Czesława surge como gesto reescritivo de convocação de uma "memória profunda" (HARTMAN, 2000) associado ao trauma da aniquilação dos mais inocentes. Em relação ao Holocausto, e concretamente Auschwitz, tem sua corporificação e 'sobrevivência' (DIDI-HUBERMAN, 2015) orientada para a história e o sentimento diante do impacto renovado no esgarçamento artístico. O rosto da menina, machucado e ferido, aponta para o ultraje e o acúmulo da violência, e atesta e resiste convocando ao sentir e ao declarar: a intervenção em forma de reescrita, o comprometimento no valor crítico novamente restituído pelo desenho. Na pintura de Earley, as duas fotografias originais são acionadas expondo o corpo violado, e sua rubrica potente na simbolização redentora (BENJAMIN, 1985). A pintura parte da base fotografia, mostrando a roupa assignada aos prisioneiros, a placa identificatória, o número e o triângulo amarelo que designava as vítimas judaicas. A tela de Earley, repercutindo o estilo do pintor, apresenta, ainda, componentes gráficos: a frase "*my name is Czesława Kwoka*" aparece na parte superior do quadro, em uma referência ao sórdido portão da entrada do campo de Auschwitz, onde se encontrava o dizer nazista "*Arbeit Macht Frei*".



Figura 8 – Czesława Kwoka
por David Russo (óleo).
Fonte: Czesława Kwoka,
2012. David Russo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

A dinâmica das artes, sua materialização e reverberação em testemunhos, também surge em outras obras\peças visuais, apontando a iconicidade da imagem fotográfica feita em Auschwitz. Na pintura do artista David Russo, Czeslawa pode ser vista em estilização mais acentuada, que se inspira na foto frontal do tríptico, emergindo a lembrança da identidade e do rosto. A face ferida e em dor (o cabelo cortado com violência, os lábios feridos, a pele manchada, etc.) que declara contra o projeto nazi de apagamento.

Russo explora a dimensão testemunhal e evidenciativa do registro, transcrevendo na pintura o semblante visto de frente, enfatizando a humanidade e o sentimento de denúncia que existe na imagem de Czeslawa. Aqui, a menina pode ser observada desde o sentimento de sagrado que há no ponto de vista do testemunho, ordenado no efeito de materialização sensível e comunicativa da pintura em óleo. A ética do rosto, que comunica uma verdade e uma agressão sofrida para o encaminhamento futuro (o olhar melhor, a visão intérprete, humana – e não dos perpetradores), é reenergizada na pintura, e seu compromisso com a dilatação do “temporalizar sem descanso” já apontado de Didi-Huberman (2018). Diante do trauma e do conhecimento mortífero da tragédia (a intencionalidade ofensiva e absurda da imagem), a singularidade da face da menina é, antes que uma espécie de vestígio, uma potência empática que convoca a indignação que a precede. Czeslawa subsiste como um sopro de vida, e uma retomada contra a demonstração do horrível.

No endereçamento artístico, na inspiração da iconicidade evidenciativa, sua face restitui o elemento de morte e extermínio, mas, também, rememora a dignidade que os nazistas não conseguiram derrubar. Mais do que a apresentação indignante de uma criança que foi agredida de muitas formas, seu reequilíbrio na rubrica da arte chancela um atravessamento entre testemunho (impedido, silencioso) e a privação primeira sofrida pela vítima (silenciada na linguagem documental). Seu futuro pode ser tensionado na realização viva da figuração sensível, despreendida parcialmente do contexto histórico, e aberto ao reviver durável da indignação: um rosto que pode reproduzir a memória traumática, como diz Seligmann-Silva (2010), a partir da ‘necessidade absoluta do testemunho’.

Como forma final, em múltiplas reverberações estéticas, Czeslawa é, ainda, constantemente lembrada em trabalhos de artistas contemporâneos e pessoas que reagem tanto a fotografia original quando ao trabalho seminal de Marina Amaral. Seu rosto angelical e sofrido, é ativamente emulado na forma\força da arte. Com textos reverberativos e literalizantes, muitos deles endereçados em formato de carta ou ode a menina assassinada, a fotografia icônica de Wilhem Brasse ressurgiu na gramática coral da sensibilidade artística: na figura do testemunho, do corpo\busto perseguido e violado, na transmutação tocável pela exigência do ver e sentir (renovada, renovadamente). De certa maneira como um desejo de renascimento, em uma ‘queimadura’ difícil que não cessa de convidar a uma operacionalização sem fim do dizer testemunhal, a imagem de Czeslawa por artistas contemporâneos, atingidos pela crueldade e a morte infame da criança, perfaz um “religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa” (SELIGMANN-SILVA, 2010). Nos olhos dos artistas e estudantes de arte, em cadernos de desenhos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

e em pinturas e rabiscos impactados pela imagem (muitos deles publicados no Instagram), Czesława é trazida em sua eloquência física testemunhal, partilhada como memória e reencantada como presença. Num convite e numa vontade perene em religar, ressentir, reinstaurar seu desejo de vida, brutalmente ceifado, com sua transmissibilidade icônica, aberta ao circuito comunicativo e empático da arte. E, assim, fazendo ver, uma e outra vez, a cena testemunhal e a catástrofe humana - "no indivíduo despojado de sua identidade, submerso sob a rubrica de uma tipologia que ordena, em uma simplicidade desconcertante, o mundo visto pelos nazistas" (LE BRETON, 2018: 330).

O gesto da arte, 'diante do mal radical' (DE DUVE, 2009), concentra-se no ato de retribuir e reinstaurar uma duração contínua do dizer testemunho (do grito não feito), e do novo destino do acolhimento da imagem. Nesse sentido, o que se enxerga mais (ou diante de tudo) não é a iminência da morte, mas a pureza oferecida do gesto. Um rosto que vence a anonimidade ultrajante do projeto de extermínio (apagamento), e redobra, muitas vezes, durante um instante que será difícil de afastar dos olhos, a intensa e insistente duplicação de uma imagem constelacional, expressiva, enfática.

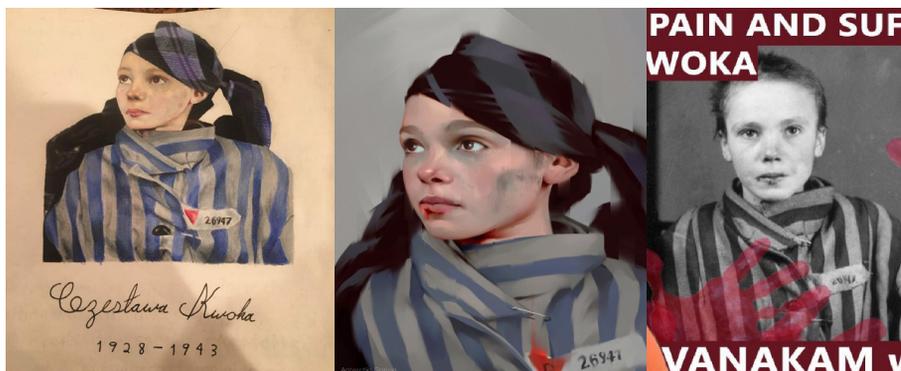


Figura 9 – Czesława Kwoka por múltiplos artistas.
Fonte: Czesława Kwoka on Instagram posts

Considerações Finais

A fotografia de Czesława Kwoka analisada no trabalho do fotógrafo Wilhem Brasse, feita em Auschwitz durante os anos concentracionários, perspectiva uma construção narratológica que, dentro do estatuto da fotografia de identificação, marca a relação entre a imagem como uma forma de determinação da 'culpa' – via uma tipologização racial pretendida pelos nazistas – e a imagem como um efeito de figuração do testemunho – expresso no ato composicional pactado entre o fotógrafo prisioneiro e o retratado.

Nesse sentido, é fundamental o conhecimento sobre as distâncias produzidas pelos contextos de produção da imagem, sobre a intenção pretendida, sobre os detalhes figurados. Segundo o fotógrafo, que era obrigado a registrar as vítimas, a eliminação das séries fotográficas na fase final da guerra se torna uma exigência dos oficiais nazistas, obcecados com toda a sorte de eliminação física - nesse caso, dos documentos que serviriam como prova dos crimes perpetrados.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/June 2021
e-ISSN: 2179-8001

No trabalho da artista visual Marina Amaral, a colorização é um gesto de restituir a organização dessa dor – que não pode silenciar no passado arquivístico e no endereçamento icônico posterior da foto. O aumento da sensação de singularização da imagem é uma característica que compõe sobre a narratividade visual um acréscimo da percepção da presença. Com a cor, os olhos prestam maior atenção aos detalhes furtivos da imagem. Ela aponta, agora com mais intensidade, para a agressão anterior, restituindo uma memória a partir da reorganização do sacrifício da dor na imagem: são mais visíveis os lábios machucados, as manchas de sujeira nos pômulos salientes, a secura da pele, o frio na extremidade do nariz, o sangue na roupa imunda, etc.

Tratada pictoriamente, a imagem acede a uma sensação psicológica que rompe com os limites já anteriormente explorados da visualidade fotográfica, no registro em preto-e-branco. Quando a colorização é realizada, o rosto de Czesława emerge da fixidez do enquadre. E a memória urge em uma nova perspectiva que a direciona para um movimento incômodo, entre o silêncio histórico homoestático da imagem e o testemunho que não pode ser interrompido.

Na reverberação em forma de arte (procedimento de dilatar a imagem em sua intensa repercussão sensível e figuratizável), o rosto da menina é replicado em uma potência reescritiva e reenergizante: a perspectiva fria e distanciada do documento é reordenada em um convite para a possibilidade de supressão parcial da tragédia da imagem (continuando seu choque, mas superando sua contextualização). Em obras de artistas como James Earley, David Russo e Lori Schreiner, e, também, em uma série de artistas anônimos replicados na internet, a dimensão sensível da face de Czesława pode ser ressentida pela potencialização expressiva da possibilidade de seguir sua denúncia. Nesse caso, não apenas histórica (concentracionária), mas disruptiva (espelhável).



Figura 10 – Czesława Kwoka.
Fonte: Czesława Kwoka –
instagram (pencil drawing)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Diante dos crimes contra a humanidade, diante dos objetivos redutores e perpetradores do extermínio, a face da menina, em diversas e renovadas remontagens, vibrantes e comunicativas, instam o conhecimento histórico e a alteridade (não deixar morrer) identificável e premissa da fotografia. Precisamente, aquela que, em ausência grave de defesa, aprofunda a dor. Tornando-se um acúmulo de violência, por objetivar o apagamento, mas sendo redimido ao menos em sua sobrevivência transcritiva, de seu julgamento na história humana.

Uma história intermitentemente em ruínas (BENJAMIN, 1985), que não pode acabar, no limite, no vocabulário – incognoscível, mudo, incompreensível – do documento. Uma história que precisa ser ato de memória, ênfase primária, criação narrativa, gesto de reencarnação materializável – a perseguir os limites da repetição e a distância sem limites do vínculo propiciado pelo esgarçamento em arte.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que Resta de Auschwitz (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AMARAL, M. & JONES, D. *The Colour of Time. A New History of the World 1850-1960*. London: Apollo, 2018.
- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, v. I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. *Ars*, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062>>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: Essais sur l'Apparition*. Paris: Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Espasa, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. *Revista Ícone*, v. 16, n. 2, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900>>. Acesso em: 23 jun. 2020.
- EDWARDS, Teresa; SCHREINER, Lori. *Painting Czesława Kwoka: honoring children of the Holocaust*. Englewood: Unbound. Content, 2012.
- ENGELMANN, Reiner. *Der Fotograf Von Auschwitz*. Berlin: CBT, 2015.
- FELMAN, Shoshana. *O Inconsciente Jurídico: Julgamentos e Traumas no Século XX*. São Paulo: Edipro, 2014.
- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma, IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- HILBERG, Raul. *La politique de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1996.
- HIRSH, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.
- LE BRETON, David. *Rostos*. Petrópolis: Vozes, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre Nous: thinking of the other*. Nova York: Columbia University Press, 1998.
- SANTOS, Ana Carolina Lima; TEIXEIRA, Rafael Tassi. Do passado ao presente, do preto e branco à cor: restituições da memória de Auschwitz. *E-Compós*, 2020a. Disponível em: <<https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/1925>>. Acesso em: 21 abr. 2020.
- SANTOS, Ana Carolina Lima; TEIXEIRA, Rafael Tassi. Do passado ao presente, do preto e branco à cor: restituições da memória de Auschwitz. *Revista Interin*, 2020b. Disponível em: <<https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/2399>>. Acesso em: 21 abr. 2020.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. "¿Qué Espera de mí esa Foto? La Perpetrator Image de Bophana y su Contracampo. Iconografías del Genocídio Camboyano". *Revista Aniki*. Vol. 2, n. 2. 2015.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Miradas Criminales, Ojos de Víctima: Imágenes de la Aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma: Escrituras Híbridas da Memória do Século XX. IN: CASA NOVA, Vera e MAIA, Andréa (org.). *Ética e Imagem*. Belo Horizonte: C\Arte, 2010.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STRUK, Janina. *Photographing the Holocaust*. London: I.B. Tauris, 2008.



Rafael Tassi Teixeira

Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB). Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Professor do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV \ UNESPAR). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus Curitiba II (Sociologia da Arte, Estudos Culturais, Antropologia Audiovisual). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Eikos – Imagem e Experiência Estética. Seus estudos abrangem a área das mediações culturais, estudos diaspóricos, cinema ibero-americano, antropologia audiovisual, fotografia e memória.

Como citar: TEIXEIRA, Rafael Tassi. Da Perfectibilidade Negativa ao Ato Artístico em Czelawa Kwoka. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, nº45, jan-jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.108691>.
