

Desofuscar a ausência: as fotografias de s-21 e de desaparecidos na ESMA

Rodrigo Montero¹

Resumo: Diferentes produções têm se apropriado das fotografias das vítimas do Khmer Vermelho de S-21, e de desaparecidos pela última ditadura argentina feitas na ESMA. Este artigo propõe analisar a apropriação dessas imagens enquanto fotografias dos perpetradores realizadas a partir dos princípios e dos objetivos de uma doutrina do desaparecimento.

Palavras-chave: Fotos de desaparecidos. Arte e memória. Tuol Sleng-S-21. ESMA.

Undazzle The Absence: Photographs Of S-21 and Missing Persons at ESMA

Abstract: Different productions have appropriated themselves of the photographs of S-21 Khmer Rouge victims, and of the disappeared people by the last Argentine dictatorship taken at ESMA. This article proposes to analyze the appropriation of these images as photographs of the perpetrators taken from the principles and objectives of a doctrine of disappearance.

Keywords: *Photographs of disappeared. Art and Memory. Tuol Sleng-S-21. ESMA.*

1 Doutorando em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRGS, sob orientação do prof. Dr. Alexandre Santos. Pesquisa a relação entre arte e testemunho frente a doutrinas genocidas e do desaparecimento. No seu mestrado – PPGAV-UFRGS, 2013 –, abordou a arte como prática da imagem convocada a lidar com a ausência dos desaparecidos pela última ditadura militar argentina. Desenvolve sua pesquisa com o apoio da CAPES. Vínculo institucional: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, R. Senhor dos Passos, Porto Alegre, 90020-180. E-mail: rodrimontero@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1482-0363>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7450488073379108>. Pelotas, Brasil.

A última fotografia de Fernando Brodsky foi tomada dentro do centro clandestino de detenção que funcionou na *Escuela de Mecánica de la Armada* (CCD ESMA), em Buenos Aires, na última ditadura militar argentina. Quase duas décadas depois do seu desaparecimento, Marcelo Brodsky incorporou essa fotografia à série *Nando, mi hermano* como parte do projeto maior, e mais conhecido, *Buena Memória*. Nesses mesmos anos, mas do outro lado do mundo, Vann Nath, um dos poucos sobreviventes da prisão secreta S-21, que funcionou durante o regime de Pol Pot em Camboja, era filmado, a pedido de Rithy Panh, realizando um retrato duplo de Hut Bophana a partir de duas fotografias. Uma delas, foi aquela tomada pelos agentes do Khmer Vermelho nesse mesmo lugar onde a moça seria torturada, executada e seu corpo desaparecido no anonimato das covas comuns. Décadas depois, a própria imagem de identificação de Vann Nath feita em S-21 será um motivo recorrente nos trabalhos que em 2013 irão compor a exposição em homenagem a esse sobrevivente.

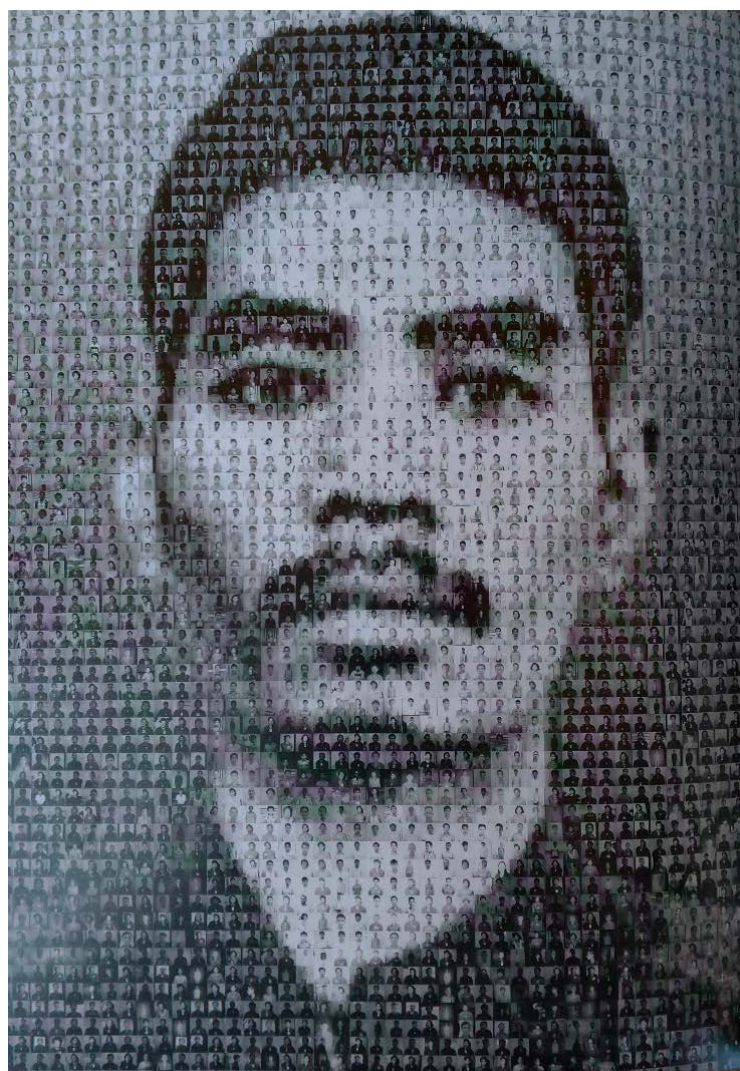


Figura 1
Jim Mizerski
Victim 1979
Fotomosaico, 105
x 135 Fonte: Vann
Nath, 2013

Olhar esses trabalhos é, ao mesmo tempo, confrontar sua imagem matriz. Aquela que mais do que um documento do horror é, em si mesma, parte dessa violência montada em torno de uma verdadeira doutrina no desaparecimento. A densidade desses trabalhos está diretamente ligada à densidade simbólica e filosófica que a apropriação da imagem original representa enquanto reação e confrontação dessa doutrina. Portanto, este trabalho convida a revisar essas apropriações levando em conta os ideais, as expectativas e as metodologias dos próprios administradores da violência. Isto, porque foram eles, os perpetradores, aqueles que definiram os sentidos, as funções e as condições de produção originais desses retratos.

É por essa indagação da mentalidade cínica dos perpetradores do desaparecimento que começa este trabalho.

A doutrina do desaparecimento

No prefácio de *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi comenta a incredulidade do mundo quando começaram a circular as primeiras informações sobre os campos de extermínio nazistas. As notícias davam conta de uma matança cuja crueldade e dimensão numérica pareciam inverossímeis. Nesse início, Levi compartilha a lembrança de Simon Wiesenthal de um tipo de zombaria que os prisioneiros judeus de Auschwitz costumavam ouvir dos SS:

De qualquer maneira que acabe esta guerra, a guerra contra vocês nos ganhamos[...], mesmo que algum de vocês escape, o mundo não acreditará. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações dos historiadores, mas não poderá haver nenhuma certeza, porque com vocês serão destruídas todas as provas. E ainda que fiquem algumas provas e que sobreviva algum de vocês, as pessoas irão dizer que os fatos que narram são monstruosos demais para acreditar: dirão que são exageros da propaganda aliada; e acreditarão em nós, que negaremos tudo, não em vocês. Nós seremos quem escreva a história do Lager.¹

Desde diferentes campos de pensamento, muitos intelectuais se voltaram para o que podemos chamar de “os dilemas de Auschwitz”. Dilemas relacionados com as problemáticas que representou – e representa – para o pensamento e para a ciência ocidental confrontar um evento que, além de exterminar milhões de seres humanos, empenhou-se pelo apagamento

1 Levi, 2015, p. 9.

das provas – principalmente, dos cadáveres – assim como pela destruição dos arquivos e das próprias ferramentas da destruição. Assim, Jean-Françoise Lyotard, por exemplo, se voltou para os desafios que a destruição das provas e dos documentos trouxe para a conformação de um sentido histórico do extermínio:

Com Auschwitz aconteceu algo novo na história [...]: os fatos, os testemunhos que trazem os rastros dos aqui e dos agora, os documentos que indicavam o sentido ou os sentidos dos fatos e dos nomes [...] tudo isso foi destruído o máximo possível.²

Para Giorgio Agamben, Auschwitz desafia o pensamento histórico a partir da sua opacidade e da sua dimensão lacunar. Uma dimensão lacunar dada não só pela destruição das provas e dos documentos, mas também pela parcialidade e a insuficiência que atravessa inexoravelmente o testemunho dos sobreviventes. É na tensão entre a necessidade e a impossibilidade do testemunho – expressa inclusive pelos sobreviventes – que Agamben identifica a aporia do próprio conhecimento histórico dada pelo desencontro entre fatos e verdade, entre constatação e compreensão.³

Contudo, tanto Lyotard quanto Agamben – entre tantos outros – partem para suas reflexões abordando a destruição dos corpos, das provas e dos arquivos do extermínio enquanto consequências da destruição. Isto significa abordar “os dilemas de Auschwitz” a partir do evento consumado. Ao fazê-lo, o que estes autores acabam deixando de lado, ou colocam em segundo plano, é o que a lembrança Simon Wiesenthal nos adverte de maneira estarrecidora: de que a destruição dos corpos, das evidências, dos documentos e dos arquivos não foi uma mera consequência do extermínio, mas a instrumentalização de uma filosofia do desaparecimento para o qual o apagamento era tanto o fim quanto o meio. A fala dos SS lembrada no prefácio de Primo Levi revela tanto a premeditação quanto a confiança na premissa de que, apagando os rastros materiais e documentais do extermínio, os nazistas venceriam a guerra da história. Em certa medida, essa fala nos sugere que, na mentalidade dos perpetradores, eles já tinham previsto e almejado a crise da História que Lyotard e Agamben advertiriam mais tarde.

É neste sentido que Marc Nichanian, a partir da resistência por parte importante de historiadores em reconhecer o genocídio armênio, desdo-

2 Lyotard, 1988, p. 75. Tradução minha.

3 Agamben, 2008, p. 20.

bra a reflexão de Lyotard para renovar de maneira contundente a definição de genocídio: “o genocídio não é um fato. Não é um fato porque é a destruição mesma do fato, da noção de fato, da factualidade do fato”⁴. Por destruição da factualidade, devemos entender o empenho pela destruição das condições epistêmicas que autorizam emitir a sentença dos “fatos” em determinado contexto epistemológico. No século XX essas condições estão regidas pela prova material e pelo arquivo. A destruição do fato é, para Nichanian, a finalidade última de uma “vontade genocida”, à qual, por sua vez, ele identifica como uma vontade filosófica e como um fenômeno moderno.⁵ Se “Auschwitz” implicou uma problemática epistemológica para os campos do saber dedicados para a sentença dos “fatos” a partir dos princípios fundamentais da prova, da evidência e do arquivo – tais como a História e o Direito –, que essa destruição tenha sido mais do que a consequência da destruição sua própria finalidade, coloca esses campos do saber numa verdadeira crise de consciência. Isto, porque tal destruição se apropria, se apoia – e explora – os mesmos princípios e valores que esses saberes.

Entretanto, a definição filosófica de genocídio proposta por Marc Nichanian se desvia tanto do valor quantitativo com que o sentido comum associa o genocídio com o crime de massa, quanto daquela que define o genocídio pelo perfil étnico ou religioso das vítimas. Neste sentido, para além dos eventos genocidas, é possível reconhecer a existência dessa mesma vontade pelo apagamento em boa parte da violência política e social do século XX. A implementação do sequestro, da prisão clandestina e do desaparecimento dos “inimigos políticos” dos regimes totalitários na segunda metade do século passado, principalmente no terceiro mundo, inclusive o Brasil, é exemplo disto. Levando isto em conta, me parece necessário ampliar o conceito de Nichanian para um espectro maior de eventos que também parecem fundados sobre princípios da destruição do fato. É por isto que mais do que uma “vontade genocida”, talvez seja mais adequado – e abrangente – falar numa “doutrina do desaparecimento”.⁶

4 *Le genocide n'est pas un fait. Ce n'est pas un fait parce que c'est la destruction même du fait, de la notion de fait, de la factualité du fait.* Nichanian, 2006, p. 9. Tradução minha.

5 *Ib.*, p. 25.

6 O conceito de “doutrina do desaparecimento” não é só um desdobramento do conceito de Nichanian, mas também de conceitos que desenvolvi na minha pesquisa de mestrado e que apresentei em diferentes comunicações e na minha dissertação, *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*, Montero, 2013. Nela, a partir de um depoimento do ditador argentino Jorge Rafael Videla em 1979, falei sobre um “anseio

O pináculo do desejo que movimenta a doutrina do desaparecimento é alcançar a destruição autofágica plena, em que o próprio aniquilamento se consumiria sobre si mesmo sem deixar rastros do seu acontecimento. Entretanto, apesar dos esforços, sempre algo pode sobrar. Por isso, o verdadeiro sucesso da vontade genocida – ou doutrina do desaparecimento –, não reside no êxito ou no alcance do processo autofágico, mas, como notou Marc Nichanian, em suscitar as condições que validam e inclusive legitimam o negacionismo. Todavia, não se trata neste caso do negacionismo expressado através da premissa “isso não foi”, mas do cerceamento da validade epistemológica da premissa “isso foi”. Trata-se da interdição da noção de “fato” definida como “isso diante do qual não pode haver nenhuma ‘opinião diferente’”. Nem mesmo ser questão de opinião.”⁷ É essa a forma mais sutil de negacionismo e, por isso mesmo, a que consegue permear de maneira mais eficaz e dissimulada o pensamento “bem intencionado”. De novo, as vozes dos SS antecedem as reflexões e as teses: “Talvez haja suspeitas, discussões, investigações dos investigadores, mas não poderá haver nenhuma certeza, porque com vocês serão destruídas todas as provas.”

Os interiores do desaparecimento e as fotos de dentro

Até aqui foi sugerido que a carência ou a insuficiência de provas e de documentos não seria uma consequência da ação de uma doutrina do desaparecimento, mas seu princípio. Do mesmo modo, não é a presença ou a ausência de restos da violência a condição que indica a existência ou não dessa doutrina. Isto, porque, por um lado, a ausência de provas e documentos de um evento pode ocorrer independentemente de que haja premeditação para isso; e, por outro lado, porque mesmo havendo premeditação, a sobrevivência de provas, documentos e/ou testemunhos dos eventos, chegado o caso, só serviria para medir o sucesso e a eficácia da implementação dessa doutrina, e não para negar que ela tivesse existido. Assim, por exemplo, as estarrecedoras imagens de pilhas de cadáveres divulgadas após liberação

desaparecedor” para definir as expectativas que pareciam sustentar a sistematização do desaparecimento como método de extermínio. Naquele depoimento, Videla se referiu à figura do desaparecido como uma inexistência absoluta, como uma não-entidade, que, nas suas palavras, não está “nem morto, nem vivo, desaparecido”.

7 Nichanian, op.cit., p. 52.

dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial não negam a existência do plano autofágico, mas a incompletude do plano nesses campos. Do mesmo modo, nem a descoberta de covas clandestinas no Brasil ou em Camboja e nem o aparecimento de corpos nas margens do litoral argentino ou uruguaio negam que esses países tivessem implementado um plano sistemático de desaparecimento. Mas o que efetivamente revela a existência desses planos é o empenho dos perpetradores por implementar e administrar uma logística planejada especificamente para o desaparecimento.

Figura 2
Fotos de dentro
Esquerda: Equipe de
fotografia e docu-
mentação de S-21,
prisoneira de S-21 de
nome desconhecido,
1975-1979Foto-
grafia, dimensões
variáveis
Fonte: Niven; Riley,
1996
Direita: Anônimo,
Graciela Estela Alberti
fotografada na ESMA
– continua desapare-
cida, 1977[?]
Fotografia, dimen-
sões variáveis,
Fonte: Brodsky, 2005



Como diz Jean-Louis Déotte, coincidindo com a descrição autofágica, a violência do desaparecimento se diferencia da barbárie clássica no empenho por não deixar um rastro de corpos e de ruínas. Para isso, o empenho do desaparecimento não está endereçado só à eliminação dos indesejados, mas principalmente a que essa eliminação ocorra fora da praça pública. É para isso que os administradores do desaparecimento criaram territórios e lugares secretos, específicos para a tortura e/ou aniquilamento. É para esses locais que os “alvos” deviam ser trasladados para que seu aniquilamento ocorresse fora do território comum. O “traslado”, um eufemismo para “sequestro”, tem sido uma das etapas necessárias para a administração do desaparecimento.

Às vezes afastados das cidades, em outras dissimulados dentro da paisagem urbana, esses territórios se configuram como verdadeiros “interiores de desaparecimento” nos quais se vivencia uma experiência tanto física quan-

to fenomenológica de separação do mundo. É esse profundo sentimento de dissociação que frequentemente expressam os sobreviventes desses interiores que passam a chamar “nosso mundo” de “mundo de fora”. Interiores como os campos de concentração, mas também como as prisões secretas e os centros clandestinos de detenção e de extermínio como S-21, em Camboja, ou como a antiga *Escuela de Mecánica de la Armada*, ESMA, durante a última ditadura civil e militar argentina.

Retirar a violência da praça pública significa interditar ou restringir ao máximo a possibilidade do *testis*: a figura do terceiro como testemunha. Para isto, no contexto moderno e contemporâneo, a administração da violência também se volta para as imagens. Por isso, enquanto fenômeno moderno, a administração do desaparecimento implica também uma administração da visualidade dedicada a controlar e regular que imagens podem e quais não podem alcançar o domínio público. No contexto de uma cultura em que as imagens servem cada vez mais como mediadoras com a realidade e que auxiliaram na formação de um sentimento de onicontemplação do mundo, a interdição do *testis* se desdobra como interdição do espectador. Mas se o contexto moderno e contemporâneo demanda desses administradores cada vez maiores esforços de controle sobre os registros e as imagens, paradoxalmente essa mesma confiança na suposta onipresença vigilante das câmeras alimenta a retórica e as suspeições negacionistas: na era do olho onipresente, o cidadão-espectador desconfia de qualquer evento que não tenha sido registrado. Longe de inibir, a doutrina do desaparecimento explora a seu favor o contexto imagético moderno e contemporâneo.⁸

O empenho aplicando na regulação e o controle do que pode ou não ser visto no mundo de fora não implica, entretanto, que a administração da violência não produza suas próprias imagens. Afinal de contas, enquanto violência premeditada e administrada sob os moldes modernos, ela demanda também toda uma organização interna que garanta o funcionamento eficiente da máquina de desaparecimento. Sabemos que além de levar registros mais ou menos pormenorizados do processo de extermínio, nos *Lager* nazistas existiam inclusive laboratórios fotográficos, assim como sabemos da existência de relatórios acompanhados de fotografias ou, ainda, de registros fílmicos. Tais fotografias e filmes se encaixam na definição de “imagens dos

8 Sobre a “ilusão de onicontemplação” e exigência social por imagens-evidência ver Montero 2013.

perpetradores”, uma definição que engloba, entretanto, um amplo *corpus* de imagens. As imagens realizadas dentro dos interiores do desaparecimento com finalidades burocráticas são uma subclasse desse *corpus*.⁹

É nessa subclasse que podem ser classificadas as fotografias de identificação de prisioneiros realizadas na prisão secreta de Tuol Sleng, S-21, e no centro clandestino de detenção da ESMA, em Buenos Aires, que, anos mais tarde, seriam apropriadas por Marcelo Brodsky, Vann Nath e outros artistas em memória das vítimas desses regimes.

As fotografias de identificação de desaparecidos na ESMA e as dos prisioneiros de Tuol Sleng-S-21 serviram para a lógica interna de documentação e controle, mas também como instrumento de pressão durante interrogatórios e para operações de inteligência, mantendo a roda do desaparecimento em funcionamento contínuo. Mas, a maior coincidência em ambos conjuntos fotográficos é que o ato fotográfico que as gerou representa em si mesmo a imposição do domínio e do controle sobre os corpos dos retratados. O próprio ato fotográfico era, nesse contexto, um gesto de poder sobre aqueles que, diante da câmera, não eram vítimas, mas inimigos e culpados que deveriam ser punidos e destruídos. Paradoxalmente, esse ato de registro fotográfico era uma etapa obrigatória do processo de desaparecimento daqueles “sujeitos”.

Na lógica da doutrina do desaparecimento, essas fotografias não deveriam ter chegado até nós. Entretanto, elas conseguiram, por diferentes circunstâncias, atravessar o limite entre o mundo de dentro e o mundo de fora.

O antigo colégio de Tuol Sleng ocupa todo um quarteirão no bairro do mesmo nome em Phnom Penh, a capital cambojana. Durante o regime do Khmer Vermelho, que controlou o país asiático entre 1975 e 1979, e com a capital transformada numa cidade fantasma, as salas de aula da antiga es-

9 As fotografias dos perpetradores compreendem um amplo espectro de imagens e de finalidades. Além das que servem ao funcionamento burocrático da violência, existem também aquelas de tom celebratório. Entre estas podem ser citadas as fotografias de linchamentos racistas, que circularam nos Estados Unidos entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX; as que circulam nas redes sociais comemorando o abatimento de algum criminoso; as de cadáveres em campos de batalha ou de prisioneiros, realizadas como troféu de guerra e, inclusive as que parecem ter sido realizadas como divertimento, como são as conhecidas fotografias de Abbu Graib. Em outra subcategoria se inscrevem as terríveis imagens de execuções editadas como videoclipe e divulgadas pelo Estado Islâmico em anos recentes com o intuito de influir terror e autopromoção.

cola de segundo grau foram transformadas em celas coletivas, e em salas de tortura ou recondicionadas para albergar minúsculos calabouços individuais. Rebatizado pelo regime como S-21, o hoje museu do genocídio foi a mais infame das quase 200 prisões secretas que funcionaram durante a ditadura de Pol Pot.

O reconhecimento de Tuol Sleng-S-21 como símbolo do genocídio cambojano se deve às milhares de fotografias de identificação, ao estilo de *mugshot*, realizadas dentro da prisão, de todos aqueles que eram ali trasladados para, sob tortura, serem interrogados e eliminados.¹⁰ Fotografias que hoje invadem as salas do museu. Durante o funcionamento de S-21 trabalhou ali uma equipe de seis fotógrafos dos quais, hoje, quatro estão mortos e um está desaparecido. Nhém Em é o único dos fotógrafos de Tuol Sleng que está vivo. Nhém Em foi recrutado pelo Khmer Vermelho aos 13 anos e enviado em 1976 para treinamento especial na China. Naquele país, ele foi capacitado em técnicas fotográficas e de laboratório. No seu retorno, Nhém Em foi designado como líder da equipe de fotografia de S-21. Ainda não tinha cumprido seus 15 anos.

A principal função da equipe era fotografar cada um dos prisioneiros que chegava a S-21 como parte do processo de documentação, seguindo padrões da fotografia de identificação criminal ao estilo criado por Bertillon no século XIX. A cada dia, dezenas ou centenas de prisioneiros chegavam a Tuol Sleng acusados, na sua maioria, de traição ou de espionagem.¹¹ Muitas vezes em grupos, quase sempre maniatados e vendados, eram levados a uma sala onde eram medidos, identificados e fotografados. Cada um deles recebia um número de série. A série começava todos os dias com o número 1, mas nunca se sabia em que número iria finalizar; podia ser no número 100, no 300 ou mesmo no número 500. A ordem era que cada prisioneiro que chegasse a Tuol Sleng fosse fotografado e que a fotografia fosse anexada a um o dossiê com suas informações pessoais, as acusações, seus depoimentos e sua “confissão”. Os guardas só tiravam a venda dos

10 Embora a eliminação de prisioneiros pudesse também ocorrer dentro de S-21 e que tivessem sido encontradas covas coletivas na área do antigo colégio, a maioria dos prisioneiros era executado e enterrado em covas coletivas e anônimas nos campos da morte de Choeung Ek.

11 Os autos de acusação de traição ao Angkar (à “Organização”) podiam estar fundados nos motivos mais absurdos. Mesmo assim, a tortura levava os prisioneiros a assinar as mais bizarras confissões.

prisioneiros quando os sentavam na cadeira especialmente preparada para tirar essas duas fotos, a de frente e a de perfil. No museu do genocídio, a cadeira está exposta em uma das salas do andar térreo do prédio B, andar que, aliás, exibe a maior parte das fotografias expostas no museu. São três ou quatro painéis por sala, cada um com aproximadamente 65 fotografias. Cada uma perpetua o rosto paralisado pela recomendação de Nhem Em: “olhe para a câmera e fique quieto”. Há homens, mulheres, idosos e crianças. Contraditoriamente, ao mesmo tempo que se diz angustiado e aterrorizado pelo que acontecia em Tuol Sleng, Nhem Em se vangloria da sua excelência técnica. Segundo ele, nunca precisou tirar duas vezes uma fotografia, e 95 por cento das fotografias saíram nítidas e sem nenhuma falha. O cinco por cento que saía mal, era por culpa do prisioneiro, que se mexia ou fechava os olhos quando apertava o botão. Igualmente, não havia segundas oportunidades. Cada um dos retratados chegavam a Tuol Sleng-S-21 com o destino selado. Ver cada uma das fotografias é confrontar uma sentença de morte.¹²

Quando os vietnamitas ingressaram em Phnom Penh, as forças do Khmer Vermelho que estavam na capital fugiram para outras regiões. Em Tuol Sleng, levaram consigo os únicos sete prisioneiros vivos que restavam, entre eles, o pintor Vann Nath. Junto com outros dois companheiros, o artista foi mantido vivo para trabalhar num atelier de pintura e escultura onde eram feitas imagens do ditador Pol Pot. Na pressa por escapar, ficaram para trás milhares de dossiês e de fotografias. Apesar dessa multidão de retratos, os vietnamitas só encontraram catorze corpos abandonados nos prédios de Tuol Sleng. Eram vítimas de execuções recentes ou de quem tinha perecido durante seu interrogatório e que se encontrava ainda amarrado no esqueleto metálico da cama usada para a tortura. Pelos registros do Museu do Genocídio de Tuol Sleng, calcula-se que passaram por S-21 entre 12.000 e 20.000 pessoas. Dentre essa população de homens, mulheres e crianças, o museu informa unicamente 12 sobreviventes confirmados. Estima-se que o regime tenha sido responsável pela morte de mais de 2 milhões de pessoas.¹³

12 Os detalhes do funcionamento da prisão e, em particular, do processo de registro fotográfico, foram obtidos tanto no museu quanto nos testemunhos publicados em livros pelos sobreviventes Vann Nath (2008) e Bou Meng (2010) e do relato do próprio Nhem Em, publicado em 2014 (Nhem Em; Dara Doung, 2014).

13 Estimasse que o regime executou 200.000 pessoas acusadas de serem inimigas do

Com o intuito de apresentar ao mundo os crimes cometidos pela ditadura de Pol Pot – e assim também legitimar a ocupação do país – a administração vietnamita selecionou algumas centenas das mais de 6000 fotografias que encontraram em S-21 para serem exibidas nesse mesmo local, agora transformado em museu. Contudo, fora o material selecionado para exibição, não houve o intuito de fazer um levantamento total das imagens de maneira que pudessem ser utilizadas como provas para um eventual processo contra os responsáveis, nem para um eventual processo de identificação de todas as vítimas que passaram por Tuol Sleng.¹⁴

As fotografias de Tuol Sleng ecoam do outro lado do mundo, em outro conjunto de fotografias de identificação também sobrevivente dos territórios do desaparecimento. São as fotografias de desaparecidos argentinos tiradas dentro do centro clandestino de detenção da ESMA durante a última ditadura civil e militar argentina, ocorrida entre os anos de 1976 e de 1983. Diferente do caso cambojano, os militares argentinos tiveram tempo para apagar muitos dos seus rastros, destruindo grande parte dos relatórios e dos arquivos fotográficos feitos nos interiores do desaparecimento. O pequeno número de imagens da ESMA que chegaram até nós o fizeram graças à coragem de um prisioneiro que conseguiu esconder e extrair um punhado de negativos. Daí o nome com que se conhece essa coleção: as fotos de Bastera.¹⁵

Victor Melchor Bastera era operário da indústria gráfica e militava nas *Fuerzas Armadas Peronistas* (FAP) quando, em outubro de 1977 foi sequestrado por um grupo de tarefas que operava desde a ESMA, em Bue-

Estado enquanto a grande maioria das vítimas tenha falecido por fome, doença e/ou exaustão nos campos de trabalho e pelas das políticas do regime.

14 Vicente Sánchez-Biosca (2016) faz um relato pormenorizado das adversidades do arquivo fotográfico de Tuol Sleng que, pela complexidade política do país, recebeu pouca atenção do Estado durante muitos anos. O arquivo, assim como o museu, sobrevive principalmente de doações e graças ao apoio de organizações governamentais, universidades estrangeiras e ONGs. Do mesmo modo, outros centros de memória em Camboja, como o *Bophana Audiovisual Resource Center*, foram criados e são mantidos por iniciativas pessoais e particulares.

15 Embora quase contemporâneas umas com as outras, as fotografias da ESMA e de Tuol Sleng pertencem a contextos culturais totalmente diferentes. Do mesmo modo, ambos regimes se situavam em polos ideológicos diametralmente opostos, e executaram seus programas de controle social de maneira completamente diferente. Contudo, diante desse antagonismo cultural e ideológico, as coincidências no uso das fotografias dentro dos territórios do desaparecimento ganham mais destaque.

nos Aires, para onde foi trasladado clandestinamente. Detido e torturado, Basterra foi classificado como “recuperável” e, ainda detido ilegalmente, foi designado como força de trabalho. Pelos seus conhecimentos técnicos, participou da montagem do laboratório de fotografia e de falsificação de documentos que funcionou dentro da ESMA, onde depois, junto com outros prisioneiros, desempenhou diferentes tarefas. Como em Tuol Sleng, os detidos chegavam nos centros clandestinos de detenção vendados – e continuavam assim durante seu período de detenção – e logo levados a uma sala. Ali, por um instante, tiravam-lhes as vendas para, agora, serem cegados pelo flash de uma câmera. As fotografias podiam ser realizadas antes ou depois das primeiras sessões de tortura. E, como em Tuol Sleng, a maioria já tinha o destino marcado: o traslado aos voos da morte.

Além dessas fotografias de identificação de prisioneiros, nesse laboratório eram realizadas fotografias dos repressores e torturadores para confecção de documentos falsos que eram utilizados em diferentes operações ilegais. Uma das tarefas de Basterra no laboratório era realizar as cópias das fotografias desses militares. Ele cumpria a ordem, mas, em algum momento, decidiu ir além: passou a realizar uma segunda cópia de cada fotografias e a escondê-las na expectativa de algum dia essas cópias clandestinas chegassem ao mundo exterior. Ele mesmo faria isso, aos poucos, quando em 1980 e por ter sido “um bom rapaz”, obteve o benefício de fazer algumas saídas, sempre sob forte vigilância. Dois anos depois, após a derrota na guerra de Malvinas, iniciou-se o processo de redemocratização do país, e os militares começaram a organizar sua saída, o que incluía, é claro, a destruição dos documentos da repressão clandestina e ilegal. É nesse período que Basterra recebeu a ordem de queimar uma pilha de negativos que estavam num cesto. Foi então que, de relance, Victor Melchor Basterra reconheceu nesse cesto sua própria figura. Estava aí sua imagem, nesse emaranhado de celulose, pronta para ser destruída junto com as imagens de outros tantos companheiros cuja existência já havia sido apagada. Agora, suas imagens também deviam desaparecer. Como contou anos mais tarde a Marcelo Brodsky, foi no momento que reconheceu sua própria foto que, sem pensar, pegou um punhado desses negativos e os escondeu dentro da sua calça. A fotografia de Fernando Brodsky, o irmão de Marcelo, estava entre elas.

O gesto de Basterra salvou da destruição um pequeno número de imagens de sequestrados e desaparecidos. Comparadas com os *mugshot* de Tuol Sleng, estas parecem mais rudimentares, menos preocupadas pelo “preciosismo” presente nas imagens feitas por Nhem Em e sua equipe. Em al-

gumas das fotografias os desaparecidos aparecem de corpo completo, em outras de meio corpo. Em um par delas, a intensidade do flash força uma careta. Outras vezes as imagens rebelam semblantes cansados, assustados ou resignados. Como diante das fotos que ocupam as salas de Tuol Sleng, perante elas percebemos como o próprio ato fotográfico foi mais um ato de violência sobre esses corpos. E como aquelas, sua sobrevivência representa um erro do sistema, uma falha na administração do desaparecimento. Sua exibição na praça pública, então, representa a violação da fronteira que separa o dentro e o fora e a rasgadura do secreto.¹⁶

Deslocamentos I: de dentro para fora, de inimigo a vítima, de sentença a denúncia

Para Diana Taylor a fotografia é a arte de des- e de re-contextualizar.¹⁷ Os momentos e as condições de produção de uma fotografia, enquanto recorte espacial e temporal, já são uma descontextualização da realidade vivida. Mas, a posteriori, essas condições de produção são por sua vez re-contextualizadas pelas condições e os contextos de exibição e de observação. Neste sentido, desde que foram revelados ou descobertos, os retratos que os algozes realizaram das suas vítimas em S-21 ou na ESMA na iminência da destruição da integridade física, moral e vital desses seres, têm sido objeto de constantes e extremos processos de des- e de re-contextualização. O primeiro, e o mais brusco desses movimentos é a inversão da lógica acusatória inerente às condições de produção originais dessas imagens e, com isso, a resignificação da imagem dos retratados como vítimas.

Essas fotografias foram feitas por olhares acusatórios para os quais cada um desses homens, mulheres e crianças, era culpado. Como traidores,

16 Ana Longoni e Luis Ignacio García (García; Longoni, 2012) chamaram as fotografias de Bateria de “fotos do durante o desaparecimento”, distinguindo elas das “fotos do antes do desaparecimento” (como as tiradas de álbuns de família ou de documentos pessoais de desaparecidos que seus familiares passaram a tornar públicas nas suas reivindicações e homenagens) e das “fotos de depois do desaparecimento” (como as eventuais imagens de corpos encontrados em covas clandestinas ou que apareciam no litoral argentino ou uruguaio). Entretanto, tenho preferido tratar tais imagens como “fotografias do dentro”, não tanto no contexto espacial, mas na dimensão fenomenológica da experiência de dissociação e separação com “o mundo de fora” vivida nesses territórios regidos pela subjugação plena de uns pelos outros e que, por sua vez, tenho chamado de “interiores do desaparecimento” (Montero, 2013).

17 Taylor, 2009.

eram algo que devia ser arrasado. Em S-21, onde cada uma das pessoas chegava já condenada, a fotografia era uma fase dessa destruição. Ela era a prova de que o mecanismo de aniquilamento do inimigo continuava em pleno funcionamento. Uma prova que não estava destinada para o mundo de fora, mas para os próprios administradores do desaparecimento, preocupados pelo controle e a contabilidade da limpeza política e social.

Quando os vietnamitas exibiram essas fotografias para o mundo o fizeram na montagem que em essência se mantém até hoje: tiraram as fotografias frontais das pastas individuais e as organizaram em painéis formando um mosaico com essa multidão de rostos. Nos moldes de um museu de horrores, tornaram S-21 num museu do genocídio que, em 1980, abria suas portas para trazer para dentro o mundo de fora. Independente das falências gerais e particulares desse modelo museográfico, a exibição representa uma tentativa de quebrar a lógica do secreto, uma espécie de contramedida à doutrina do desaparecimento através da revelação. E é nessa revelação que está implícito um outro olhar sobre os retratados: antes culpados; agora vítimas. Antes, o registro era parte da punição iminente; agora elas são o registro do padecimento que nunca deveria ter acontecido.

Neste sentido, a revelação do que se pretendia oculto não é só uma contramedida contra o desaparecimento expondo a fotografia tanto como prova de um crime, quanto como prova de existência daqueles que se pretendia apagar, mas uma reação contra as expectativas e os desejos dos administradores. Ou seja, não só uma contramedida frente a *vontade de desaparecimento*. Não se trata simplesmente de mostrar e de denunciar, mas de reagir. Por isso, mais do que uma apropriação de imagens, ocorre uma expropriação: tira-se dos perpetradores o poder de determinação que pretendiam ter sobre elas, qualquer “direito” ou “usufruto” sobre essas fotografias.

Deslocamentos II: de prova a monumento

É quase inevitável comparar a atitude de Victor Basterra com a que tiveram os membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau que em agosto de 1944 conseguiram tirar quatro fotografias do processo de extermínio

e de incineração de pessoas e enviá-las escondidas para fora do campo.¹⁸ Porém, há uma diferença importante entre esses dois acontecimentos. Diferente dos judeus de Auschwitz, Basterra tinha sido informado de que sobreviria e que recuperaria sua liberdade e, mesmo assim, retirou as fotografias sob o risco de perder a vida.

Esse gesto que nós chamaríamos de valentia, mas que Basterra chamou de impensado, revela, entretanto, uma perturbadora certeza que atravessou o tempo e a distância. Uma certeza que, mesmo sem sabê-lo ou tê-lo pensado, o sobrevivente da ESMA compartilha com aqueles SS citados por Simon Wiesenthal: de que sem provas seu testemunho seria insuficiente e que estaria sempre assombrado pela incredulidade.¹⁹

É para essa incredulidade que o negacionista apela quando cinicamente joga para o sobrevivente o ônus da prova de um crime sem provas: “Você diz que destruimos as provas, você diz que destruimos os corpos, pois bem, prove-o!” É diante disto que Marc Nichanian fala de uma “vergonha da testemunha” ao comentar o empenho do *superstes*, o testemunha-sobrevivente, por imprimir a seu relato de uma qualidade probante que, rigorosamente, ele não tem. E, ao tentá-lo, em certa medida o próprio sobrevivente reconhece essa limitação. Mais do que pela sobrevivência de uma prova, o gesto de Basterra se explica pela imperiosa necessidade de certificar o próprio testemunho.²⁰

Em 2007 no *Museo de Arte y Memoria* da cidade de La Plata foi inaugurada a amostra *Rostros: fotos sacadas de la ESMA*, em que as imagens dos de-

18 Sobre essas fotografias e suas condições de realização ver Didi-Huberman, 2004.

19 Esse receio de incredulidade é também narrado por Primo Levi (2015) no prefácio de “Os afogados e os sobreviventes”, quando comenta seu sonho recorrente – compartilhado por outros judeus – de voltar para casa, contar em detalhe os padecimentos sofridos para as pessoas amadas e, no entanto, que não acreditem nas suas palavras. Quando comparado com a zombaria dos SS, esse receio revela como nazistas e judeus compartilhavam da mesma certeza – confiança em uns, apreensão nos outros – de que, sem provas e sem documentos, o testemunho resulta insuficiente para emitir sentença. Como tenho defendido, é sobre essa confiança que se funda a doutrina do desaparecimento.

20 Uma situação análoga da necessidade de certificação do testemunho acontece quando Vann Nath pede a antigos guardas e agentes de S-21 que certifiquem das cenas de tortura retratadas nas suas pinturas e que são parte da exposição de Tuol Sleng. Vann Nath havia realizado essas pinturas a partir dos próprios padecimentos e do que ele viu e ouviu quando foi prisioneiro em S-21. Rithy Panh registrou esses encontros nos seus filmes *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) e *S-21, la machine de mort khmère rouge* (2004). Vann Nath também narra um desses encontros no seu livro *Dans l'enfer de Tuol Sleng* (2008)

saparecidos foram expostas junto com as fotografias dos repressores. Nos anos seguintes a amostra circulou por diferentes espaços da Argentina. O peso dado ao valor probante da fotografia – enquanto documento – sobre o testemunho se expressa no próprio depoimento da curadora e diretora do museu na época, Laura Poncio: “são temas difíceis de mostrar, mas ao mesmo tempo tem que ficar muito bem certificado o que aconteceu (...) e isso é o que a fotografia permite.”²¹

É aqui que as “fotografias de dentro” se tornam o núcleo de um dilema e de uma tensão. Se por um lado, exibi-las rasga o apagamento, por outro lado, quando embandeiradas como “a prova” contra a doutrina do desaparecimento, se cai na armadilha montada pelos próprios perpetradores: o testemunho, afinal de contas, não alcança. Exibidas como se fossem uma bala de prata contra o apagamento, essas fotografias não deixam de ser uma ressaca cuja “iluminação” pode, por outro lado, ofuscar e dissimular o vazio de centenas ou de milhares de seres cujo desaparecimento é pleno.²² É nisso que o negacionismo também se agarra. Ele relativiza a magnitude dos eventos se apoiando precisamente sobre a precariedade concreta das provas apresentadas não por ele, mas pelos sobreviventes e demais militantes da memória: “E ainda que fiquem algumas provas e que sobreviva algum de vocês...”

Considerando que o negacionismo se alimenta desses paradoxos plantados pela doutrina do desaparecimento, Marc Nichanian tem defendido deixar de insistir no esforço inútil – em termos epistemológicos – de imprimir ao testemunho de um valor probante; mas, ao invés disso, investir no seu valor como monumento. Nichanian propõe reconhecer a incompatibilidade – ou pelo menos as limitações – do testemunho com as exigências probantes de campos que têm a evidência material e o documento como bases de legitimação de suas premissas e das suas sentenças. Isto significa, portanto, reconhecer no testemunho seu valor como um dispositivo de memória muito mais próximo da arte e da literatura do que da História e do Direito. Os dilemas e os paradoxos que a doutrina do desaparecimento

21 Apud Larralde Armas, 2015, p. 84. Tradução minha.

22 As fotografias de Bastera representam uma fração frente aos 800 detidos desaparecidos que, calcula-se, passaram pela ESMA e dos 30.000 desaparecidos estimados pelos movimentos de direitos humanos na Argentina. Do mesmo modo, apesar das aproximadamente 5.000 fotografias encontradas em Tuol Sleng, se calcula que em S-21 foram torturadas e depois exterminadas entre 17.000 e 20.000 pessoas.

impôs ao testemunho, vimos, também afetam as fotografias da ESMA e de Tuol Sleng. É neste sentido que merecem destaque as iniciativas que, sem recusar essas imagens, convocam a encontrar nelas algo mais que uma prova. Iniciativas que, por exemplo, mais do que ofuscar e dissimular os vazios, os coloquem em evidência.

Desofuscar a ausência

Embora os painéis de *mugshots* de Tuol Sleng continuem a compartilhar as salas com instrumentos de tortura e com as pinturas de Vann Nath, que mostram os suplícios ali cometidos, a narrativa atual da exposição do Museu do Genocídio de Tuol Sleng solicita ao visitante que olhe para cada um desses rostos numa atitude de profundo respeito. Os rostos são quase todos anônimos. Só identificados pelo número de série que lhes tocou o dia que foram fotografados. Salvo em casos específicos – destacados pela montagem museográfica –, o padecimento e a história individual se diluem na magnitude coletiva. Encarados por essa multidão de olhares, a exposição suscita o ofuscamento que, pelo excesso, dissimula as lacunas e as ausências. Ausências que, no entanto, acabam sendo sugeridas no memorial aos mortos e desaparecidos que se encontra num dos pátios de Tuol Sleng. Nas pacas de pedra negra que rodeiam o monumento central, se listam os nomes dos que, sabe-se, passaram por S-21. Contudo, o monumento reserva dois painéis completamente vazios, como reconhecendo àqueles cuja destruição levou consigo qualquer traço de identidade, inclusive seus nomes.

Essa dimensão lacunar, no entanto, está presente em *The killing fields*,²³ o livro com fotografias de Tuol Sleng publicado por Chris Riley e Douglas Niven em 1996. Já na capa do livro um quadrado completamente negro recorta o cinza escuro do resto da portada. Sem nenhuma outra inscrição, o quadrado negro se repete na folha de rosto, depois acompanhando o título e assim persistindo com sua contundente presença nas primeiras páginas até ficar lado a lado, um em cada página, com a primeira fotografia do livro. É a foto de uma menina de 6 ou 7 anos. Tem o cabelinho liso e veste uma camisa clara totalmente abotoada. Detrás dela há um fundo claro. Só isso. Tudo isso. O quadrado e a fotografia têm as mesmas dimensões. Cada foto do livro ocupa uma página em solitário, mas, a cada tanto, o quadrado ne-

23 Niven; Riley, 1996.

gro volta a aparecer. Assim como na arte antiga o *memento mori* trazia à consciência a fugacidade da vida, cada quadrado negro é uma advertência das fotos, das vidas, que não estão presentes. São representações substitutivas que interditam o vazio assaltando o espaço.²⁴

Marcelo Brodsky seguiu o mesmo princípio de dar presença à ausência quando publicou algumas das fotografias de desaparecidos na ESMA. Porém, as páginas que em *Memoria en construcción*²⁵ antecedem as fotografias são plenas de ausência. É preciso folhar sete dessas páginas completamente negras até chegar na primeira fotografia, a de Fernando Brodsky, irmão de Marcelo. Depois dela seguem mais dez fotografias, sempre sobre páginas negras, de pessoas detidas ilegalmente na ESMA. Diferente dos retratos exibidos em Tuol Sleng, estas fotografias estão acompanhadas de algumas informações, como os nomes, de que foram fotografados na ESMA e se foram liberados ou se continuam desaparecidos. Como em *The Killing Fields*, cada fotografia tem seu próprio espaço, convidando a se sentir interpelado por esses olhares que, originalmente, estavam pousados sobre seus algozes. As fotos da ESMA não são o assunto principal do livro de Brodsky, mas são uma espécie de prefácio. Depois delas as páginas negras avançam mais um pouco. Essa parte do livro encerra com um texto de Marcelo dedicado à última foto de Fernando. Em *La camiseta* não se expressa o olhar do perito forense, do historiador ou do juiz, sobre um desaparecido. Não é a análise de um especialista em cultura visual ou de um historiador ou crítico de arte sobre uma fotografia, nem a do visitante de um museu, mas é a transcrição do olhar de um irmão que busca detalhes, que se comove, que tenta saber, se aproximar. A fotografia não está aí como prova, mas como reencontro, como lugar de memória. Na página do lado do texto está novamente a foto de Fernando, mas desta vez, tal como ela permanece nos arquivos do CELS, colada sobre um papel velho. Num dos cantos inferiores, os detalhes dos dedos segurando o arquivo. Esse prefácio, que nem sequer está numerado, finaliza com mais duas páginas negras vazias antes de dar início ao livro.

Poucos anos antes, Marcelo já havia publicado a foto de Fernando na ESMA em *Buena Memoria*.²⁶ Esse livro contém os ensaios de memória realizados

24 Além de intercalar os quadrados negros nas páginas do livro, Riley e Nieven várias das fotografias publicadas trazem os efeitos do dano dos negativos encontrados, carregando assim as marcas do descaso e do abandono do qual foram recuperadas.

25 Brodsky, 2005.

26 Brodsky, 2006.

a partir das fotografias da sua vida escolar e familiar realizadas, quase na sua totalidade, antes do golpe de 1976 e do desaparecimento de Fernando. O ensaio dedicado a Fernando traz uma série de fotografias tiradas do álbum de família, cada uma acompanhada por comentários de Marcelo. Esses comentários revelam uma memória atravessada pelo evento que ainda está por vir: o desaparecimento posterior de Fernando, que assombra todas as fotografias como uma ameaça latente. A foto de Fernando na ESMA aparece quase no final, uma página antes da fotografia de um busto que a mãe de ambos realizou em sua homenagem. Os ensaios de *Buena Memoria* foram realizados no contexto do vigésimo aniversário do golpe de 1976, num momento que na Argentina revivia um movimento pela memória que incluía a necessidade – e o desejo – de reivindicar a identidade familiar dos desaparecidos, como contraposição à dimensão coletiva que essa figura teve na década anterior. A fotografia de Fernando na ESMA em *Buena Memoria*, não se apresenta como prova ou como evidência de um crime de Estado, mas é reinserida na lógica do álbum de família, como deslocada para esse arquivo que guarda a memória familiar. No jogo de des- e de re-contextualização que nos falava Diana Tylor, a fotografia e o álbum se resignificam mutuamente.

A reivindicação da identidade e da história particular das vítimas se contrapõe às representações que, enfatizando a dimensão coletiva, diluem essa identidade e acabam enfatizando a magnitude quantitativa do crime de massa. Desta dimensão quantitativa, de novo, a exposição de Tuol Sleng é um exemplo eloquente.²⁷ Ainda que montada a partir de fotografias individuais, o anonimato dos retratados e a composição em mosaico faz inevitável a dissolução das identidades. Mesmo, no painel dedicado às crianças.

Diante disto, ganham destaque o papel do diretor franco-cambojano Rithy Panh e a figura do pintor Vann Nath. Rithy Panh tem dedicado a maior par-

27 A socialização da imagem do desaparecido na argentina também consistiu na diluição da identidade individual numa identidade coletiva. Mas, neste caso, como em outros países latino-americanos, as imagens que serviram para essa construção são as das fotografias dos desaparecidos antes do desaparecimento, tiradas de documentos ou de álbuns de família. Carregadas por familiares e exibidas coletivamente, essas imagens conformaram um dispositivo que articulava a dimensão política e social com a dimensão íntima familiar, o rosto individual com a massa coletiva. Sobre essas fotografias e seus processos de des- e de re-contextualização escrevi um artigo submetido à revista Valise que ainda espera por avaliação.

Figura 3
Esquerda:
Equipe de fotografia
e documentação
de S-21, mugshot
de Hout Bophana,
1975-1979
Fotografia, dimen-
sões variáveis
Direita:
Vann Nath pintan-
do o retrato duplo
de Hout Bophana,
filmado por Rithy
Panh em Bophana,
une tragédie cambo-
dienne de 1996



te da sua obra fílmica a abordar os crimes e as consequências trágicas do regime do Khmer Vermelho desde diferentes perspectivas.²⁸

Embora o autobiográfico *A imagem que falta*, de 2013, seja até hoje o filme mais conhecido e mais premiado do diretor, o trabalho de Rithy Panh começou a ganhar projeção internacional com *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, de 2011. Neste filme, Rithy Panh abordou os crimes cometidos no antigo colégio a partir do testemunho de uns poucos sobreviventes, mas também, do confronto a antigos agentes que atuaram na prisão. Nesse filme, a figura de Vann Nath ganha destaque. Foi ele um dos doze sobreviventes entre as mais de 15.000 pessoas que passaram por esse centro de detenção, tortura e extermínio.²⁹ Assim como Bastera, Vann Nath foi mantido vivo para ser usado como mão de obra escrava. Neste caso, pela sua experiência como pintor, Nath foi obrigado junto com outros artistas a produzir pinturas e esculturas do “grande líder” Pol Pot.

28 Desde 1989, entre filmes, documentários e séries para cinema ou para televisão, Rithy Panh dirigiu mais de vinte produções.

29 Embora diferentes publicações de cambojanos, incluído o relato de Vann Nath, contem que no momento da queda do regime foram sete os prisioneiros que saíram vivos de S-21, em 2018 o Museu do Genocídio informava que, até esse o momento, 12 pessoas tinham sido reconhecidas como sobreviventes de Tuol Sleng.

Após a queda do Khmer Vermelho, a administração do museu convidou a Nath para realizar pinturas que retratassem os padecimentos e as torturas que testemunhou. Essas pinturas fazem parte da exposição e do acervo do museu. Em *S-21...*, Rithy Panh compartilha o relato de Nath através dos detalhes das suas pinturas. Embora este filme destaque a figura de Nath e de outros sobreviventes, o foco está concentrado principalmente na apresentação coletiva do crime, na sua dimensão quantitativa e em certa medida anônima. Entretanto, um filme anterior de Panh está dedicado a uma vítima particular: Hut Bophana, culpada por traição e conspiração pelas cartas de amor que enviara a seu marido Deth. A história de Bophana ficou conhecida pelo livro da jornalista Elizabeth Becker³⁰ a quem Rithy Panh solicitou os direitos para realizar seu filme *Bophana, une tragédie cambodgienne*, de 1996.

Logo no início do filme Panh realiza o movimento que desloca, desta vez, o coletivo para o particular e o documento para a memória. Após a leitura das primeiras linhas do dossiê de Bophana encontrado em S-21, a cena introdutória passa a outra de um homem percorrendo com o olhar o mosaico de fotografias de Tuol Sleng. M. Toeuth parece rodeado por essa cacofonia de retratos até encontrar e apontar para uma: a foto de uma jovem com cabelo até os ombros, uma camisa preta abotoada até a gola e uma etiqueta com o número três que prende do último botão. No instante em que aquele homem apontou para ela, essa fotografia, que já não era a foto de uma traidora, agora também deixava de ser a foto da vítima anônima. Agora passava a ser a foto de Bophana, a sobrinha de M. Toeuth. Nessa cena acompanhamos o momento de reivindicação da memória e dos afetos por sobre o documento e a cifra estatística. Uma reivindicação que logo será seguida por Vann Nath que, a pedido do diretor, se apropria da imagem para transformá-la em pintura.

Dividindo uma grande tela, de um lado Vann Nath reproduz com tinta o *mugshot* de Bophana, do outro, uma das fotografias que tinham sido encontradas com seu marido. Foram essas fotografias e as cartas de amor que incriminaram os amantes. A ironia implícita nesta pintura é que se colocam lado a lado duas imagens que percorreram sentidos opostos. Se a fotografia de identificação agora é reivindicada pelo sobrevivente para instalá-la em outro lugar, como uma memória afetiva, a fotografia que

30 Becker, 2010.

Nath reproduz junto a essa vez, no seu momento, o movimento contrário: foi expropriada pelos perpetradores e, deslocada da sua dimensão afetiva para ser utilizada, junto com as cartas, como auto condenatório. O *mugshot* de Bophana é um ícone do horror cambojano. É uma imagem nômade, como a de Fernando Brodsky, deslocada, des- e re-contextualizada, para suscitar diferentes olhares.

Em *Bophana...*, mas em maior medida em *S-21...*, Rithy Panh convoca os perpetradores ver essas fotografias, provocando uma reviravolta do olhar. Se as condições de produção originais dos *mugshot* de S-21 estiveram atravessadas pelo olhar acusatório do algoz sobre sua vítima, agora os olhares são lançados desde as imagens, confrontando e acusando seus algozes. Colocados diante das fotografias, Rithy Panh não só confronta os agentes da morte, também os interroga. No entanto, na pintura de Vann Nath, a imagem de Bophana é tirada do contexto da culpa e da acusação, para ser reivindicada como homenagem. Se no dossiê era a imagem de uma criminosa, e nos painéis de Tuol Sleng, a de mais uma vítima, na pintura ela se torna monumento.

Figura 4
Esquerda:
Equipe de fotografia
e documentação de
S-21, *mugshot* de Hout
Bophana, 1975-1979
Direta:
Fotografia,
dimensões variáveis
Vann Nath pintando
o retrato duplo de
Hout Bophana, filmado
por Rithy Panh em
*Bophana, une tragédie
cambodgienne* de 1996



Em 2011 ocorreu a morte de Vann Nath. Dois anos depois, artistas cambojanos e estrangeiros foram convidados a participar de uma exposição em homenagem a este artista sobrevivente. Para essa oportunidade, vários foram os artistas que utilizaram como motivo a imagem de identificação de Vann Nath em S-21 para suas homenagens, num gesto equivalente àquele que Nath dedicou à imagem de Bophana.

Christine Gruber reproduziu o *mugshot* de Vann Nath em quatro pinturas em que, em cada uma, predomina uma cor intensa. Intituladas *Matricule 55*, vistas em sequência, o rosto do pintor parece desaparecer gradualmente na cor do fundo. Na última pintura da série só resta um contorno e o número 55 com que Nath foi fotografado em S-21 no dia 1 de julho de 1978. Enquanto a identidade de Nath se funde na materialidade da tinta, seu número de registro continua tão legível quanto no primeiro quadro da série, como se novamente a identidade particular se diluísse no anonimato coletivo.

Both Sonrin também apela para o retrato que parece se desvanecer na pintura. Entretanto, Sonrin entende que na pintura é este um desvanecimento interrompido, suspenso, uma sombra que se resiste a desaparecer, “que continua a esperar a sentença [contra o Khmer Vermelho] antes de partir em paz.”³¹

Em *Picasso in Phnom Penh*, Peter Klashorst incorpora além da imagem de identificação de Vann Nath outra do pintor já idoso. Klashorst interfere as imagens com o *dripping* característico da *action painting* e sobre o rosto idoso de Vann Nath incorpora um balão ao estilo de HQ com a inscrição S-21.³² As citações que através do título, do *dripping* e do balão a pintura faz de três dos mais celebrados artistas e movimentos da arte moderna não são um mero reconhecimento à vida do artista Vann Nath, mas uma ácida referência à situação extrema na qual o pintor era obrigado a executar as pinturas de Pol Pot. Ali dentro, continuar vivo dependia de que cada um dos retratos do ditador passasse pelo crivo crítico de quem, em S-21, comandava a tortura e definia as execuções. “Como um Picasso!” dizia o camarada Duch, enquanto acompanhava e vigiava as pinceladas de Vann Nath quem, ironicamente, nunca tinha ouvido falar do pintor espanhol. Acertadamente Klashorst se refere a isso como “crítica extrema.”³³

Pintando a imagem de Vann Nath em S-21 sobre uma superfície metálica, Theo Vallier buscou dar presença à oposição entre o passado imutável e o desgaste produzido pelo tempo que passa. Oposição e tensão entre a

31 Buth Sonrin apud Vann Nath, 2013, p. 72.

32 Anteriormente Peter Klashorst já tinha realizado uma série de pinturas nesse estilo que remete ao grafite e à arte pop a partir das fotografias de S-21 que, inclusive, foram expostas em Tuol Sleng em 2011.

33 Vann Nath, 2013, p. 64.

ferrugem que paulatinamente irá tomando a superfície e um rosto que se resiste a desaparecer. Aliás, persiste em muitos destes trabalhos o sentimento de uma imagem que resiste contra a ameaça do desaparecimento que continua à espreita.



Figura 5
Jim Mizerski
Witness, 2010
Fotomosaico, 105
x 135
Fonte: Vann Nath,
2013

É diferente, entretanto, a abordagem feita por Jim Mizerski quem realizou dois foto-mosaicos utilizando as imagens de prisioneiros de S-21 disponíveis no banco de dados do Centro de documentação de Camboja (DC-Cam). Sob o título *Victim 1979-Witness 2010* centenas de *mugshot* formam, respectivamente, o rosto do Vann Nath prisioneiro e do Vann Nath testemunha. Se a disposição em mosaico das fotografias no Museu de Tuol Sleng dilui o particular no coletivo, a montagem de Mizerski produz um segundo movimento, inverso àquele, e concentra a massa num só homem. Se o título pode remeter a uma vida que nasce com o trauma e que se expira no testemunho, por outro lado a conjugação das palavras vítima e

testemunha são a própria definição do *superstes*. E, como tal, trata-se da testemunha que carrega o fardo de um dever de memória e de testemunho que vai além dos próprios padecimentos; da testemunha que, como o fez Vann Nath até sua morte, conta – e pinta – pelos milhares que não podem narrar.

Apropriando-se das fotografias de dentro, os artistas da memória buscam alternativas para os dilemas e os paradoxos que a doutrina do desaparecimento premeditadamente tentou impor. Se estes trabalhos expropriam dos perpetradores essas imagens, trazendo para o mundo de fora uma ressaca do que se buscou apagar, não o fazem para erguê-las como prova. Mas como monumentos nos quais, às vezes, se reconhece seu caráter fragmentário e lacunar e, a partir dos quais, não se emite a sentença “isso foi”, mas a premissa “isso não esqueceremos.”

Referências bibliográficas

- BECKER, Elizabeth. Bophana. Phnom Penh: Cambodia Daly Press, 2010.
- BRODSKY, Marcelo. Memoria en construcción. Buenos Aires: La marca editoria, 2005.
- _____. Buena memoria. 4ª ed. Buenos Aires: La marca editora, 2006.
- BOU MENG. Bou Meng: un survivant de la prisión des Khmer Rouges S-21. Phnom Penh: Documentation Center of Cambodia, 2010.
- DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. In: RICHARD, Nelly (org.). Políticas y estéticas de la memoria. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto. Madrid: Paidós, 2004.
- GARCÍA, Luis Ignacio; LONGONI, Ana. Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos. In: Grumo Latinoamérica, Buenos Aires / Río de Janeiro, n. 9, p. 12-21, 2012.
- LARRALDE ARMAS, Florencia. Las fotos sacadas de la ESMA por Víctor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina. Un estudio de caso. In: Cuadernos del centro de estudios en diseño y comu-

nicación. Cuaderno 54. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2015. Pp. 79-102.

LEVI, Primo. Los hundidos y los salvados. Buenos Aires: Ariel, 2015.

LINFIELD, Susie. The cruel radiance: photography and political violence. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

LYOTARD, Jean-François. La diferencia. Barcelona: Gedisa, 1988.

MONTERO, Rodrigo. Depois da desaparecimento: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013). Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

NHEM EN; DARA DOUNG. Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide. Phnom Penh: Nhem En Personal Memoir, 2014.

NICHANIAN, Marc. La perversion historiographique: une réflexion arménienne. Paris: Lignes & Manifestes, 2006.

NIEVEN, Douglas; RILEY, Chris. The killing fields. Santa Fe: Twin Palms, 1996.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. O semblante mutável das vítimas: imagens da aflição no Camboja (1975-2013). In: FREITAS, Arhtur et al. (orgs.). Imagem, narrativa e subversão. São Paulo: Intermeios, 2016. Pp 15-34.

SIMON, Roger I. A pedagogy of witnessing. Nova Iorque: Suny Press, 2014.

TYLOR, Diana. Cuerpos políticos. In: BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.). Body politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana. Buenos Aires: La marca editora, 2009.

VANN NATH. Dans l'enfer de Tuol Sleng: l'inquisition khmer rouge en mots et en tableaux. Paris: Calmann-lévy, 2008.

VANN NATH tribute. Catálogo da exposição Vann Nath Tribute/Vann Nath Homage. Centro Bophana, Phnom Penh, 2013.

Recebido: 19 de abril de 2020; Aceito: 30 de setembro de 2020

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

