

6 Espaço crítico: Holocaust Memorial Berlin



Figura 64| Parlamento, Palácio do Reichstag: vista do Holocaust Memorial Berlin.

No coração de Berlim, próximo ao Checkpoint Charlie e a poucos metros do Palácio do Reichstag [Parlamento Alemão], Peter Eisenman projetou o Memorial aos Judeus Assassinados da Europa. Localizado na antiga Berlim Oriental, ao sul do Portão de Brandemburgo, o monumento foi inaugurado no dia 10 de maio de 2005, dois dias após o 60º aniversário do *V-E Day*¹, sinalizando o fim da Segunda Guerra Mundial na Europa.

¹ O *Victory in Europe Day* [*V-E Day*] aconteceu em 8 de maio de 1945, data em que os Aliados, na II Guerra Mundial, aceitaram formalmente a rendição incondicional das forças armadas da Alemanha nazista e o fim do Terceiro Reich de Adolf Hitler.

O projeto consiste em uma estrutura reticular rígida composta de 2711 pilares de concreto – *stelae* – cada um com 95 centímetros de largura, tendo alturas que variam de zero a quatro metros. Os pilares estão dispostos a cada 95 centímetros ao longo dos seus 2,375 metros de comprimento, permitindo a passagem de uma pessoa por vez. Entre o nível do piso e o nível do topo dos *stelae* temos a falsa impressão de um arranjo aleatório e arbitrário. Na verdade, cada plano de nível foi determinado pela intersecção dos vazios do reticulado com a grade Mercato, que traça a área de toda Berlim. Os pilares se desdobram entre duas retículas ondulantes e distintas – uma ao nível da topografia do terreno e a outra ao nível do plano suspenso que se conforma no topo do campo de pilares. A interação entre os dois sistemas reticulares irregulares trabalha de tal forma a produzir uma zona de instabilidade. O resultado é uma divergência perceptiva e sensível entre a topografia do solo e o plano suspenso dos *stelae*. Eisenman diz que tal divergência ocorre tanto no plano perceptivo quanto no conceitual. Realmente, não se pode fazer uma leitura do Memorial sem questionarmos sua forma enquanto arquitetura e sua concepção enquanto memorial; isto é, está sempre nos forçando a uma leitura crítica. O Memorial Holocausto Berlim é entendido aqui como uma concepção do arquiteto nos limites da disciplina mais próxima de uma autonomia crítica da arquitetura.



Figura 65| Holocaust Memorial Berlin: Vista entre os *stelae*.

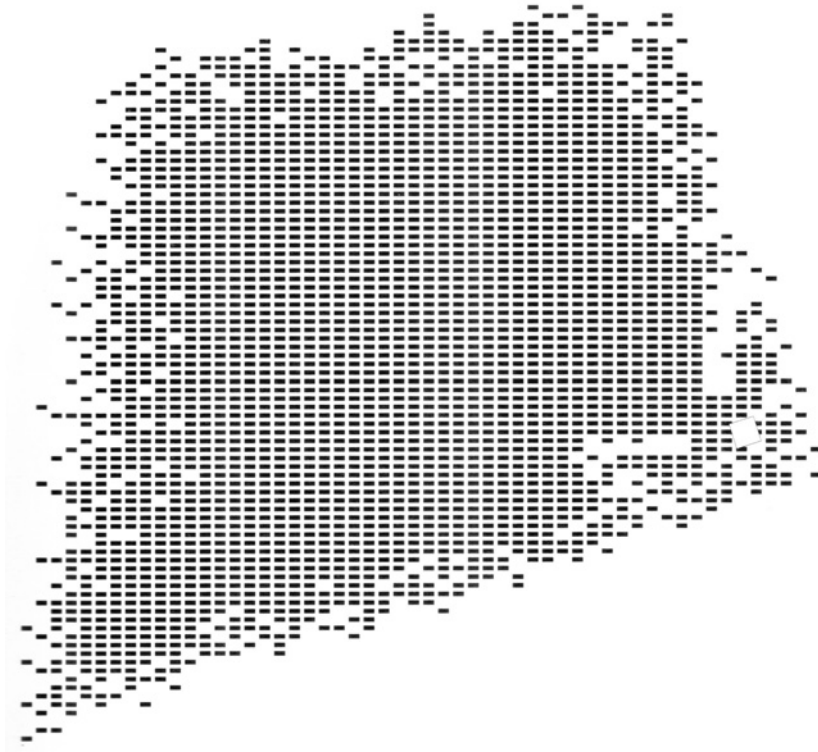


Figura 66| *Memorial Holocausto Berlim*: malha de *stelae* [pilares].

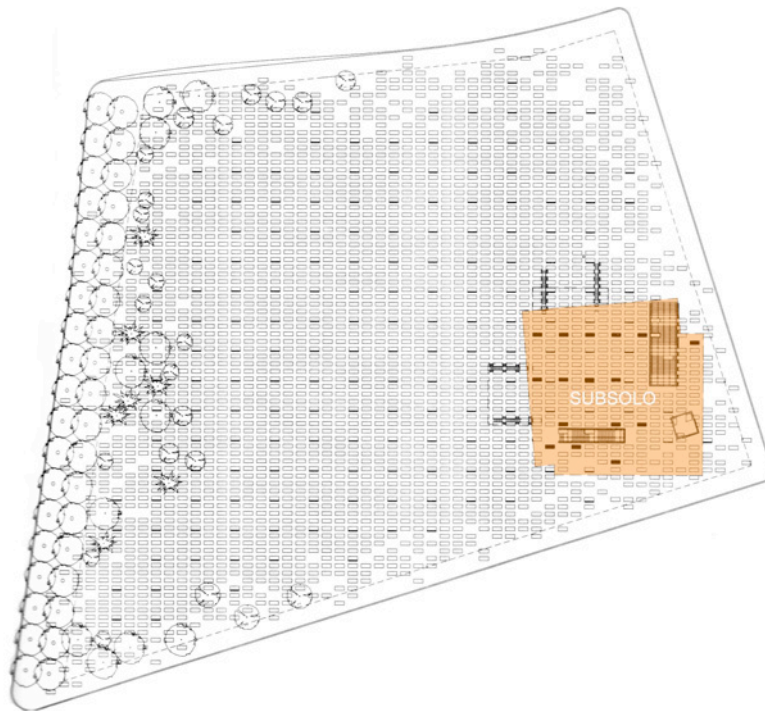


Figura 67| Área do subsolo na parte sudeste do memorial.



Figura 68| Três cortes do terreno.



Figura 69| Sala de exposição: subsolo.

Em seu programa, o Memorial conta com uma área subsolo na parte sudeste do terreno destinada a exposições. Lá, o visitante tem acesso a documentação da época – imagens e registros – com um banco de dados que oferece a biografia de 700 vítimas do Holocausto.

Desde 1989, com uma iniciativa idealizada pela jornalista alemã Lea Rosh para a construção do Memorial, o debate político, moral, ético e estético não cessou. A partir de 1992, ele se intensifica e ganha o apoio do governo federal Alemão liderado pelo chanceler Helmut Kohl. Passados quatro anos desde sua inauguração, o Memorial é agora a materialização no espaço urbano berlinense de uma face de toda discussão. Neste contexto, entendemos que parte deste debate ainda se mantém vivo. Porém, questões relativas à pertinência da construção do Memorial, os seus obstáculos políticos de aprovação, as discussões em torno das versões dos projetos que se sujeitaram à concorrência - mesmo as versões de aprovação do projeto - e os motivos da saída de Richard Serra², não parecem aqui agregar mais consistência a um discurso que se pretende analítico à posterioridade da construção. A estratégia de Eisenman do Memorial, nos leva a uma problematização que abrange um debate sobre a ideia de arquivo, arte e arquitetura. Isto se faz necessário diante da questão colocada por Siobhan Kattago: O Memorial do Holocausto: Monumento ou Memória Crítica?³ A expansão dos limites da forma arquitetônica do memorial carregando fortes aspectos de uma obra artística de *site specific*, assim como os problemas implícitos de representação do Holocausto, nos aproxima tanto de questões éticas e políticas quanto de questões artísticas e arquitetônicas. A memória, neste contexto, é derivada de uma herança heterogênea imposta pelo Holocausto, o que dá e exige uma ação crítica e escolha. Nesse sentido, o discurso sobre ética e arquivo, na desconstrução de Jacques Derrida e no discurso de Andrew Benjamin, nos ajuda a compreender as estratégias projetuais de Eisenman de deslocamento do poder. Na abordagem do problema do mal do arquivo, isto é, ao nos referirmos à ânsia de memória face à supressão do tempo e velocidade da repetição da informação, temos que estar atentos tanto a pressupostos *classificatórios* e *ontológicos*, que dizem respeito ao *lugar* do arquivo, quanto a pressupostos *nomológicos*, que são de ordem ética e política. Estes deslocamentos, no caso da arte, aparecem aqui em diálogos com Marcel Duchamp ou Robert Smithson. Em ambos, a poética é marcada por esta noção de deslocamento: em Duchamp, no

² Serra participa da primeira versão do projeto e sai por não ceder às exigências de adaptação funcional e logística feitas por Helmut Kohl. Segundo Eisenman, estas seriam adaptações as quais um projeto arquitetônico costuma sofrer.

³ KATTAGO, Siobhan. *Ambiguous Memory: The Nazi Past and German National Identity*. Westport, Connecticut: Praeger Publisher, 2001., p.141.

próprio procedimento do *readymade* - o jogo, o xadrez [...] - e em Smithson, no problema da escala, da dialética entrópica, da ficção e das poéticas da transitoriedade. Abordar o Memorial de Eisenman é pôr em questão o debate de tais conceitos que, somados ao pensamento crítico do arquiteto, irão problematizar a legitimação e expansão da disciplina arquitetônica enquanto prática e teoria, estabelecendo uma discussão que aborda os pares *arquivo e ética*; *arte e arquitetura*.

6.1 Arquivo e Ética

Andreas Huyssen aponta em seu livro *Seduzidos pela Memória*, uma articulação de Horkheimer e Adorno em *Dialectic of Enlightenment* [Dialética do Esclarecimento], a respeito de como o Holocausto se tornou o marco do esgotamento do projeto iluminista. Esta ideia registra a impotência da civilização ocidental “de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada”⁴. Este argumento de Huyssen, do Holocausto como novo paradigma para o século XX e como uma linguagem universal - ou seja, a memória do Holocausto podendo ser a medida para situações específicas locais, dentro de uma globalização da memória - será abordado aqui. Pretende-se, assim, uma desconstrução da anunciada mercadorização da memória, tanto à referida medida para *situações locais* de uma *representação dada* pelo o Holocausto, quanto à própria ideia de *representação* do Holocausto.

Derrida parece compreender o estado das coisas no âmbito da memória quando diz que o correio eletrônico transformará todo o espaço público e privado da humanidade, aludindo à ilimitada revolução da técnica arquivística⁵. Transformações jurídicas e políticas quanto ao direito de propriedade dos

⁴ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004., p.13.

⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001., p.08.

arquivos se complexificam na medida em que avança a tecnologia da reprodução. A mudança do modo de arquivo para Derrida mudaria a forma de fazer história. A quantidade e a velocidade em que se pode hoje acessar dados digitais na rede sem qualquer tributo pago ou negociado, dissemina o poder daquele que detém o arquivo. Num sistema de rede Kad⁶, por exemplo, de compartilhamento de arquivos pela internet, partes incompletas de um mesmo arquivo podem estar simultaneamente compartilhadas por milhares de usuários sem qualquer distinção cultural. O solo virtual abriu espaço para o *flâneur* cibernético. Torna-se fácil, neste contexto, entender como a origem do arquivo é apagada tanto por suas réplicas, em número de milhão, quanto pela disseminação de lugares possíveis de acondicionamento.

Pensar, assim, a presença do *Outro*, no caso específico da memória do Holocausto, se faz cada vez mais necessário como uma promessa de mudança. Esta é uma questão delicada a ser analisada, pois o *Outro* só pode ser pensado a partir da reflexão do sujeito, isto é, o sujeito está neste caso como condição para a consideração do *Outro*. Seria esta uma impossibilidade filosófica ou antes um paradoxo? Talvez uma impossibilidade, se partirmos da filosofia do Sujeito, da metafísica. Mas com este quadro, Derrida estaria buscando o ultrapassamento dessa condição subjetiva. Pode-se, neste caso, descartar tal impossibilidade uma vez que o sujeito não se dá senão no mundo – como no *Dasein* heideggeriano – só surge, ou já surge em contato com o outro:

Certamente, se considerarmos o homem como um *ente*, a compreensão do ser constitui a essência desse *ente*. Mas precisamente – e aí está uma característica fundamental da filosofia heideggeriana – *a essência do homem é, ao mesmo tempo, a sua existência. Aquilo que o homem é, é ao mesmo tempo a sua maneira de ser, a sua maneira de existir, de se ‘temporalizar’.* [...] Em resumo [diz Levinas, mais adiante], ser para o *Dasein* [esse ser-aí que somos nós], é compreender o ser.⁷

Derrida parece estar de acordo com a crítica de Heidegger a um positivismo universal em torno do *ente* que se apresenta já consolidado pela história da

⁶ Kad é uma abreviatura de Kademila, uma rede que não utiliza servidores centrais. Na Kad, cada usuário é um "nó" na rede que fornece e recebe dados de fragmentos de um arquivo que transitam neste compartilhamento recíproco, comprometendo a ideia de lugar de origem.

⁷ LÉVINAS, E: *Martin Heidegger e a Ontologia*. Em: Descobrir a Existência com Husserl e Heidegger, p., 74. Comentado por: Duque-Estrada, Paulo Cesar. *A Questão da Alteridade na Recepção Levinasiana de Heidegger*.

metafísica e a uma expansão ilimitada da estandarização decorrente da manipulação técnica do arquivo, de uma memória programada a nos suprir de respostas prontas⁸. Entretanto, Derrida entende que pensar a verdade do ser, como ele constata em Heidegger, é ainda reafirmar o ser, sofisticar o pensamento humanista. Portanto, não é uma impossibilidade, mas um paradoxo que reafirma o próprio objeto criticado.

Derrida, partindo do problema da consciência como sendo mediada pela linguagem e, desta forma, não podendo ser considerada uma subjetividade constitutiva, indica que pensar o *Outro* pode implicar na desconstrução de um poder totalitário do arquivo. Esta desconstrução não seria a sua destruição e nem mesmo poderia estabelecer uma nova ordem de poder. Ela simplesmente se abriria para uma indecidibilidade dos sentidos que pode sugerir uma gama infinita de caminhos para solução de velhos problemas éticos e políticos.

Podemos relacionar os problemas da existência de um memorial aos judeus assassinados na segunda guerra em solo alemão com o argumento de Derrida em seu livro *Mal de Arquivo*. Nele, o autor trabalha a desconstrução do *Arkhe*, menos em seu princípio físico, histórico e ontológico e mais em seu princípio nomológico de ordem ética. Quanto ao princípio nomológico ou ordem do comando, Derrida vai tomá-lo como anterior ao princípio ontológico ou ordem do “começo”. Ele parte do sentido da palavra “arquivo”, do grego *arkheion*, que quer dizer casa, domicílio, a residência dos arcontes. O arconte era aquele quem comandava, representava as leis e, dada sua notoriedade pública, guardava em sua casa [casa de família, residência] os documentos oficiais. Derrida enfatiza que os arcontes foram os primeiros guardiões. Eles não eram apenas responsáveis pela “segurança física do depósito e do suporte”⁹; também lhes eram dado o direito de interpretar os arquivos. Os arquivos, então, necessitavam de um guardião e de um lugar e não podiam abrir mão do suporte, de uma localização, de uma residência. Este lugar particular e privilegiado, que é a morada dos arquivos, Derrida chama de topológico:

⁸ DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Derrida e a crítica heideggeriana do humanismo*. Em: Nascimento, Evando [Org.]. *Jacques Derrida: Pensar a desconstrução*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2005., pp.248-249.

⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001., p.13. [tradução: Cláudia de Moraes Rego]

no cruzamento do topológico e do nomológico. Do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível. [...] Remetem todas a esta *toponomologia*, a esta discussão arcôntica de domiciliação, a esta função árquica, na verdade patriárquica, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal. Para abrigar e também para se dissimular. Esta função arcôntica não é somente topo-nomológica. Não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*.¹⁰

Consignar, para Derrida, significa reunir símbolos. O poder de consignação está na unificação e identificação. A *arkhê* grega é o lugar de consignação de uma técnica de repetição que exige a marca da exterioridade, não podendo haver arquivo sem exterior.

A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.¹¹

A partir do que já foi visto aqui quanto à qualidade impositiva da tradição, do seu caráter heterogêneo e da implicação de um segredo, entende-se que o princípio arcôntico nestes termos está sendo contestado em sua autonomia e sua autoridade. Derrida sentencia: “A ordem não está mais garantida”.

É através de um texto de Freud sobre Moisés, *Moisés e o Monoteísmo*, que Derrida demonstra a desconstrução do arquivo. No texto, quando Freud diz que Moisés era egípcio e foi assassinado pelo seu povo [os judeus], ele está desconstruindo o arconte e seu sentido nomológico. O pai morto de Freud desconstrói a dimensão nomológica do poder do arquivo. O Historiador Yosef Hayim Yerushalmi afirma, a respeito do Moisés de Freud, que não há provas documentais de que os judeus mataram Moisés. Isto indicaria a fantasia de Freud,

¹⁰ Ibid., pp.13-14.

¹¹ Ibid., p.14.

uma ação sem positividade de criação do arquivo. A pulsão de morte¹² age, neste caso, destruindo o que estava escrito. A pulsão de morte está enfatizando, com mais rigor, que o documento desaparecido do acontecimento pode ter existido. O fato de não existir agora provas documentais do acontecimento, não quer dizer que ele não existiu. Há aí uma ideia fundamental posta por Derrida: não existe memória sem esquecimento; a destruição do documento é condição de renovação da memória. A memória aparece como repetição, a história como repetição que é uma ideia contrária à ideia positivista de arquivo. O tempo histórico, para Derrida, não é passado, presente e futuro; ele é passado presente, presente atual e futuro presente. Para Derrida, não há arquivo sem futuro, assim como não há passado morto: o arquivo, então, é promessa. E a tradição precisa da promessa, senão desaparece. Para ele, nada é tão obscuro e menos garantido do que a palavra arquivo. O arquivo não pode ser reduzido à memória; ele reside ainda no apagamento, no desfalecimento e no silêncio da memória. Para a possibilidade da repetição ou da reimpressão, o arquivo necessita de uma abertura consignada em algum lugar exterior.

No texto *Desconstrução e Ética*¹³ de Geoffrey Bennington, o autor problematiza a possibilidade de existência simultânea das duas instâncias que dão nome ao seu ensaio: “a *desconstrução* não pode propor uma *ética*”. A ética como conceito dado que é próprio da metafísica ocidental não poderia estar fora da desconstrução de Derrida. Entretanto, a ética enquanto metafísica não pode ser afirmada pela desconstrução. A ética, como conceito, não é uma negação, mas o deslocamento diferencial de um padrão. Nesse sentido, Bennington parece ter razão em apontar que na desconstrução da ética, algo se revela como o que ele chamou de “arquiético”.¹⁴ Em outras palavras, algo da ética desconstruída pode ter permanecido, um fragmento de sua origem. O mais importante nesta ideia é que apesar da desconstrução não poder propor uma ética, no entanto, a ela poderia ser dada através da própria ética desconstruída como vestígios para novos caminhos alternativos de problemas da tradição.

¹² Pulsão de Morte é um conceito introduzido por Freud em 1921 em *Além do Princípio do Prazer*, que trata da tendência primária do organismo à redução completa das tensões pretende eliminar o dualismo pulsional fundamental, da tendência à compulsão à repetição. Ver: GREEN, André; IKONEN, Pentti; LAPLANCHE, Jean; RECHARDT, Eero; SEGAL, Hanna; WIDLÖCHER, Daniel; YORKE, Cliford. *A pulsão de Morte*. São Paulo: Editora Escuta Ltda, 1988.

¹³ BENNINGTON, Geoffrey. *Desconstrução e Ética*. Em: Duque-Estrada, Paulo Cesar [Org.]. *Desconstrução e Ética*. São Paulo: Edições Loyola. 2004.

¹⁴ *Ibid.*, p.10.

O ponto de partida em Derrida para a ética é o pensamento de Heidegger e a desconstrução da metafísica. A temática de Heidegger do ser em *Ser e Tempo*, desafiando os parâmetros ontológicos existentes que confirmaram ao ser a falta de sentido, nos leva a pergunta: é possível o sentido do ser? Quem responde é Ligia Saramago. Em seu texto *Hermenêutica e Desconstrução: por uma Ética da Leitura*¹⁵, a autora diz que a questão do sentido é apenas aparentemente distante da questão da ética. Ela entende que a questão do sentido em relação à ética em Derrida é uma questão de base. Derrida quebra a pulsão do sentido em função da revelação do outro enquanto sentido e verdade. Há, assim, em Derrida, um foco na indecidibilidade do sentido, um espaço do indecidível. A escrita [*écriture*], para Derrida, não expressa mais os sentidos, uma vez que os sentidos ultrapassam os limites impostos da própria linguagem, “por estarem invariavelmente infiltrados por uma alteridade velada, negam à linguagem a possibilidade de qualquer decisão segura e definitiva no que diz respeito à verdade de seus conteúdos”¹⁶.

É na interpretação de textos que se dá as diferenças de sentidos. A tomada de decisões em relação ao que é o outro, na leitura interpretativa de textos, coloca-se como a questão fundamental à uma ética da leitura. A ética, assim, reside na análise da “margem de interpretação” de um texto.

A interpretação se fundamenta num conjunto de elementos conceituais herdados pela tradição. Essa irrefutável condição da inevitável herança de uma presença histórica é a estrutura na qual a interpretação estabelecerá um diálogo com a tradição.

Em *Espectros de Marx*, Derrida considera essa presença histórica como uma herança radical e heterogênea de justaposição, onde não se opera mais opostos dialéticos. Há, para Derrida, uma fragmentação latente na herança. Ele lança uma ideia de que a herança não é dada de forma natural e unívoca. É necessária a leitura crítica na busca da diferença e do segredo. “Herda-se sempre um segredo – que diz: Leia-me se for capaz”¹⁷. Desta forma, Derrida aponta que tanto na

¹⁵ SARAMAGO, Ligia. *Hermenêutica e Desconstrução: por uma Ética da Leitura*. Em: Duque-Estrada, Paulo Cesar. *Desconstrução e Ética*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001., p.33.

herança quanto na memória, uma escolha crítica as reafirmam ciente de sua finitude, sabendo que não há herança na infinitude.

A herança pressiona e impõe uma escolha crítica, uma interpretação da tradição face à sua heterogeneidade e ao que em si não é revelado. É na leitura do enigma, do desconhecido, que ocorre a diferença e a desconstrução de uma suposta unidade, não sendo mais possível a apreensão de um todo.

Herdar, então, implica numa escolha, uma decisão e, conseqüentemente, em um ato de nomear como um arquético, diante do que é imposto pela tradição. Isto é, compromete-se com o insuperável e o instável, à espera de uma negociação inventiva. O outro aparece aqui como o insuperável e o inassimilável, demandando da leitura ética uma inventividade, ou seja, uma ética inventiva que redimensiona e amplia a responsabilidade do leitor àquilo que lhe é transmitido por uma memória transgeracional.

Face à problematização ética da memória do arquivo, *é inevitável a presença da alteridade e sua realidade na abordagem da questão judaica*. Para entendermos melhor esta sentença, introduziremos o argumento de Andrew Benjamim defendido no livro *Architectural Philosophy*. No capítulo intitulado *Interruption Confession, Resisting Absolution*¹⁸, é colocado a importância da alteridade para a concepção dos monumentos após o Holocausto, através da ideia de distanciamento e espaçamento, a partir da identificação do que ele chamou de lógica da confissão e da absolvição.

Benjamim parte de que a noção de *Ser Judeu* [diferente de *ser um judeu*] pertence a um *conflito* de identidade judaica para o judaísmo. A ideia é que a presença do antissemitismo – levando em conta a questão do *Ser Judeu* – é tratada pela humanidade de forma distinta a dos judeus; daí o *conflito*.

Em geral, a nomeação, a identificação do nome, implica na ideia de que existe algo e que esta presença sinaliza a impossibilidade do essencial pela afirmação do *conflito*. Esta noção de identificação, como sendo a própria nomeação de conflitos, seria então oposta a um outro tipo de nomeação que busca unificar, nomeando um elemento essencial do todo.

Em geral, os memoriais trabalham nos termos de uma atividade que permite a reconstrução do todo, isto é, os memoriais atuam junto à forças regionais que

¹⁸ BENJAMIN, Andrew. *Architectural Philosophy*. London: The Athlone Press, 2000., p.181.

são validadas em nome da unidade, o que - no caso do Memorial aos Judeus Assassinados da Europa - complicaria a localização do site no qual o Memorial foi construído.

A alteridade, no âmbito urbano ou arquitetônico, deve permitir que a problematização do *outro* persista como uma questão sustentável. Isto significa que a alteridade deve estar ligada ao específico [repetição genérica particular], isto é, que a alteridade seja definida pelo que é dado. A alteridade seria agora como uma possibilidade *outra* para o museu ou memorial, uma vez que a identidade, como identidade em conflito, reconhece e afirma a impossibilidade da essência.

O que Benjamin está dizendo é que ao invés da simples suposição do outro - uma afirmação da existência do outro a partir de um *eu* previamente assegurado - deve-se tomar um caminho de constante diferenciação entre o *eu* e o *outro*. A alteridade tem que ser removida de sua dependência de uma lógica estrita de oposições. Parte desta *tarefa* é definir alteridade em relação à repetição. “Em vez de destruição - negação como a fonte de alteridade – a repetição reposiciona o momento da eventualidade, assim como a presença formal da alteridade em termos de distanciamento e espaçamento”.¹⁹

Um argumento importante do autor é sobre a maneira pela qual o distanciamento livra a alteridade de um caráter utópico. O distanciamento aparece como uma relação de distância que é parte integral do trabalho de alteridade, sendo um recurso de desierarquização da polarização encontrada numa oposição estabelecida. O reposicionamento do espaçamento também envolve relação. Neste caso, o espaçamento introduz a ideia de tempo. O espaçamento, além disso, tem que ser entendido como estando ligado, de forma ineliminável, à presença do arquitetônico. Se a alteridade tem sempre que ser definida em relação ao específico, o arquitetônico - e dentro dele o Memorial - seria aqui a especificidade da qual parte a alteridade. Isso significa que o espaçamento se torna um componente do trabalho do objeto.

O espaçamento é introduzido na interconexão entre *forma e função* de maneira tal que *forma e função* são mantidas separadas. O espaçamento autoriza a transformação da função porque introduz uma abertura na qual o *inacabado* [*incomplete*] está ativo.

¹⁹ Ibid., p.184. [tradução nossa]

O *inacabado*, no caso do Memorial, mantém uma abertura para o trabalho de memória; tal abertura pode ser entendida como uma *forma* de continuidade. É justamente a reciprocidade da ação e da continuidade, realizada pela manutenção da presença efetiva do *inacabado*, que pode ser definida como memória presente. A memória toma o presente como objeto central e, portanto, a ação do trabalho está sempre buscando sustentar uma abertura.

O memorial ou monumento comemorativo sempre procura incluir reescrevendo a história, dando outra para os excluídos. Entretanto, mesmo escrevendo a história daqueles que tem sido marginalizados, ele cria uma unidade histórica uma vez que estes monumentos de recuperação são inscritos dentro de uma cultural nacional e de um local indiferenciado.

O problema com esta explicação direta é que ela não é mais capaz de descrever a operação de domínio. E neste contexto, a repetição da tradição dominante precisa ser identificada como tal. O processo de naturalização que trabalha dentro da ação de construção do memorial precisaria ser exposto, revelando que tal naturalização do tempo foi estabelecido pela supremacia. Seria ainda, uma exposição que Benjamin chama de antimemorial. A incursão da supremacia e a incorporação da temporalidade do historicismo poderia ser demonstrada pela a estética e política do antimemorial. “Que *anti* é esse? De que maneira isto é um outro memorial do que um memorial?”²⁰

A resposta está nas estratégias decorrentes do distanciamento e do espaçamento – na medida em que eles sustentam a centralidade da relação, permitindo a copresença da continuidade e descontinuidade. Assim, unidade e desunião trabalham numa suspensão definida por sua condição *either/or* [uma coisa ou outra]. Neste caso, com a suspensão do *either/or*, surge a necessidade de se operar em outra lógica. Desta forma, entende-se que a alteridade não se dá pela oposição entre continuidade com descontinuidade ou unidade com desunião, mas é situada em relação à lógica da confissão e absolvição.

O Memorial do Holocausto, dentro do contexto europeu, inevitavelmente tem uma força particular e portanto regional. A partir deste entendimento, Benjamin afirma que, se é possível generalizar, parece então que tais memoriais ou monumentos se tornaram o reconhecimento público de um erro.

²⁰ BENJAMIN, Andrew. *Architectural Philosophy*. London: The Athlone Press, 2000., p.188. [tradução nossa]

Confissão ou reconhecimento é um ato que admite o erro e que, ao mesmo tempo, elimina do momento presente, dentro do tempo cronológico, qualquer implicação naquilo que era anormal [a anormalidade foi, aconteceu e não existe mais. O que foi não é mais].²¹ Esta não é uma crítica que busca culpar e responsabilizar a geração atual. Apenas aponta para a lógica da confissão e da absolvição. Benjamin então questiona: Quando a absolvição ocorreu? Em que ponto, dentro do desdobramento de tempo cronológico, ela será permitida? Em nome de quem ela será nomeada? A ironia é que, enquanto o ato de perdão é imposto em si mesmo - imposto aqui em nome da unidade nacional - esta questão pode ser tão sincera quanto inútil.²²

A ideia de confissão e absolvição demanda uma apropriação legítima do nome: confessar é nomear.²³ Entretanto, a nomeação não poderia ser equiparada com a identificação do pecado, uma vez que isto não seria mais do que um ato de individuação na identificação do pecador e de seus pecados particulares. Nomeação seria, então, a invocação daquele nome que reconhece o pecado como um pecado. Podemos dizer que a absolvição só pode ser dada em nome das ações consideradas pecadoras. Neste sentido, confissão tanto produz quanto necessita de um nome.

A consequência disto é que o site no qual o pecado é reconhecido passa a ter uma qualidade amoral. A localização no site de questões da ordem da moralidade, inseridas no movimento da confissão para o perdão, credencia a função do site como um lugar de recordação: “O que é recordado é o pecado agora absolvido”.²⁴ Isto é, o que temos é um site no qual o pecado ocorreu em relação à outra nação e etnia. Assim, quem deu o direito à nação pecadora, dentro do seu território, à autoindulgência? Existe, nesta lógica da confissão, uma patologia interna que surge em decorrência da impossibilidade tanto de um esquecimento efetivo quanto de negação sistemática.

A partir destas considerações, torna-se mais esclarecedor quando Eisenman diz: “Nosso monumento não é para os judeus, é para os alemães [...] queríamos

²¹ BENJAMIN, Andrew. *Architectural Philosophy*. London: The Athlone Press, 2000., p.191.

²² *Ibid.*, p.191.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p.192.

abordar o Holocausto fora das relação antinaturais entre alemães e judeus”²⁵. Está implícito nas palavras de Eisenman que ele está ciente do problema da autoindulgência do povo alemão na concepção do Memorial, propondo uma estratégia de desierarquização do posicionamento antitético entre judeus e alemães. Isto significa que, na alteridade, não se pode ter um perdão completo aos atos dos alemães cometidos contra os judeus; será sempre uma memória crítica do povo alemão ao povo alemão no coração de Berlim.

Abre-se assim, outra determinação temporal que exige a suspensão da possibilidade de uma absolvição completa. A impossibilidade da realização produz estratégias que envolve distância. Espaçamento e distanciamento marcam a presença da relação. O espaço entre afirmação e reafirmação é um não-espaço [*non-space*].

É a partir destes *non-space* ou espaços de ausências que podemos analisar algumas estratégias artísticas, teóricas e arquitetônicas de deslocamento nomológico e ontológico que corroboram para a construção de uma autonomia crítica da disciplina arquitetônica, nos termos já apresentados por Eisenman.

6.2 Arte e Arquitetura

O deslocamento da ideia de arquivo e de memória, no caso da arte, parece ocorrer apenas no momento em que artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl André e Richard Serra deslocam o espaço [sua topologia, seu espaço de consignação] do objeto de arte. Antes, artistas como Marcel Duchamp e Andy Warhol souberam problematizar o sistema da arte enquanto espaço.

Duchamp em seu “coeficiente de arte” diz que a diferença entre a intenção do artista e sua realização revela uma lacuna que é o “lugar” não controlado pelo artista. Esta visão de Duchamp demonstra uma consciência artística em um aspecto importante: o sentido da obra não é mais dado nem a priori nem em sua

²⁵ EISENMAN, Peter. Em: NEUMAN, Eran. *Logging for the Impossible*. Haaretz, 12/05/2010. Acessar: <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/longing-for-the-impossible-1.289816>

literalidade, ou seja, ele não se encontra no objeto e o que está fora dele não representa algo já dado. É na relação da presença do observador com a estratégia do artista que se processa a geração de diferenças da obra. A crítica de Duchamp ao lugar, ao espaço da obra, se faz de forma espontânea e intuitiva. Seus *readymades* são uma resposta crítica à herança da história da arte. Com eles, Duchamp está perturbando a importância do espaço de exposição, num jogo duplo de crítica e dependência deste espaço, uma vez que é a partir dali que seus *readymades* podem atingir o status de obra de arte. Duchamp deixa como herança a ideia de que o artista nunca deve estar onde a instituição espera que ele esteja, isto é, a estratégia do artista e o sentido da obra nunca será dado e objetivado no objeto exposto, como num sistema representacional. A *Fontaine*, por exemplo, não tem em sua fisicalidade literal a morada de um sentido, de um arquivo que comanda de maneira consignada, uma. Em outras palavras, a *Fontaine* de Duchamp, enquanto objeto fabricado, utilitário urinol, não se estabelece literalmente no espaço da galeria como um “mictório” e também não está o representando como tal. Duchamp, assim, desloca tanto o “lugar” ontológico do mictório quanto o da galeria, além do objeto mesmo, que é literalmente deslocado ao ser reposicionado no *planeta estético* - sofre uma rotação de 90°. Haverá uma alteridade dos sentidos na leitura da *Fontaine* que funciona, desta forma, como um índice de algo que não pertence à galeria. Este índice de Duchamp age como um vestígio, fruto de uma desconstrução ontológica e física do espaço de arte, para além de sua desconstrução nomológica.

Warhol, com a *Brillo Box* e a lata das sopas *Campbell's*, opera de forma definitiva o deslocamento do lugar da obra. Ele se liberta em certa medida do espaço institucional, mas não da necessidade da fisicalidade do espaço. Sua desconstrução nomológica se faz também através de suas pinturas. A repetição de imagens de personalidades emblemáticas contemporâneas feita por Warhol em suas telas age como uma Pulsão de Morte. Ela teima a subverter a ordem do arconte e a desconstruir a ideia de arquivo, de origem única e de memória como “a beleza do belo [...] Como memória de morte”, como no desvanecer da Marilyn, do Elvis e do Mao de Warhol – *quinze minutos* é agora o intervalo da lembrança. A repetição em sua lógica e compulsão está, segundo Freud, indissociável da Pulsão de Morte, da destruição e do esquecimento, da autocrítica do arquivo, desconstruindo o “monumento”.

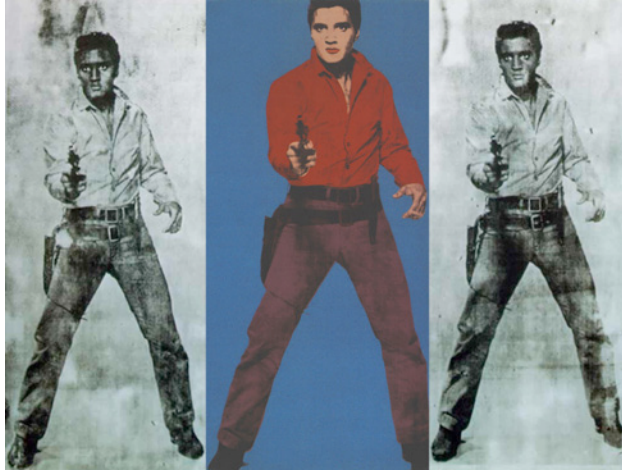


Figura 70| Elvis – Andy Warhol.

Considerando uma lógica do monumento, como enfatiza Rosalind Krauss²⁶, ela será composta de três elementos: representação figurativa [unidade formal e lugar certo], forma simbólica [marco comemorativo] e disposição vertical sobre a base autônoma. Podemos observar que a pulsão crítica à ideia de monumento e suas estratégias de diferenciação são anteriores às vanguardas históricas. A Capela dos Médici e a Biblioteca Laurentiana de Michelangelo são exemplos disso, com suas tensões internas geradas pelos deslocamentos de suas proporções, já questionando os padrões de acomodação formal do classicismo renascentista, mas ainda não chegando a comprometer definitivamente o esquema proposto por Krauss. Concebidas como monumento, a Porta do Inferno e o Balzac de Rodin, dadas as suas incompletudes formais, no entanto, já indicam um fracasso do monumento pela dificuldade, mesmo do observador, de apreender uma imagem estática e reletrável, afetando diretamente seu sistema de representação. Este indício se agrava pela sua reprodutibilidade e a ausência de uma versão para o sítio específico. Mesmo havendo várias versões das duas obras, não há sequer uma nos locais originais para os quais elas foram concebidas. Rodin e Brancusi se estabelecem como marcas da transitoriedade modernista e é a figura de Brancusi que vai realizar o que Richard Serra considera a mais radical transformação da lógica do monumento: a retirada da base da escultura. Na Coluna sem fim de Brancusi, a base é absorvida pela obra, isto é, não há mais distinção entre a obra e a base. Esta parece ser a premissa moderna para o deslocamento ontológico do

²⁶ Tradução de Elizabeth Carbone Baez da “A escultura no campo ampliado”, *Sculpture in the Expanded Field*. Washington, de Rosalind Krauss para revista Gávea.

espaço escultórico que influenciou as gerações seguintes, mesmo dentro de uma resposta binária e negativa dos pressupostos da disciplina. É na verdade, a retirada da base da escultura o princípio da ação crítica da nova escultura no campo ampliado.

Seguindo com a lógica do campo ampliado de Krauss, o “pós-modernismo” terá a escultura como negatividade: não paisagem versus não arquitetura, isto é, a escultura agora para ser definida e identificada será tudo aquilo no espaço que não é arquitetura e que não é paisagem. Esta lógica de Krauss é binária, positivista e estruturalista, não está “ainda”²⁷ de acordo com o tipo de autonomia arquitetônica proposta por Eisenman. Entretanto, a esse respeito, há um aspecto importante na definição do campo ampliado para a focalização do objeto autônomo: a consideração dos limites das disciplinas escultura e arquitetura. Pode-se dizer que redefinir significados é ampliar limites nos dois casos. Então, a nova lógica do campo ampliado parte da problematização do conjunto de oposições e se desdobra nas seguintes demarcações:

1. *paisagem/arquitetura* como **locais de construção**. O complexo.
2. *paisagem/não-paisagem* como **locais demarcados**. A intervenção física de locais, que podem ter caráter transitório e serem arquivados como cópias fotográficas. Ex.: *Spiral Jetty* (Robert Smithson), *Double Negative* (Michael Heizer) e o *Shift* (Richard Serra)
3. *arquitetura/não-arquitetura* como **estruturas axiomáticas**. Intervenção no espaço real da arquitetura e experiência das características axiomáticas arquitetônicas do espaço, possibilitando também o uso da fotografia como registro. Ex.: *L's* – sem título (Robert Morris) e *8 Cuts* (Carl André)
4. *não paisagem/não arquitetura* como **escultura**. A escultura dentro dos seus modos disciplinares.

O entendimento do campo ampliado pode contribuir para o acolhimento das maneiras nas quais Eisenman processa suas ideias a respeito da arquitetura nas margens da disciplina. Isto tem uma pertinência direta com o Memorial ao Judeus Assassinados da Europa, uma vez que Eisenman considera que sua versão construída mantém as características conceituais do início do projeto com Serra. O campo ampliado é finito; não obstante, ele acolhe a tramitação dos artistas em suas diferentes posições, ou melhor, “oposições”? Esta é uma importante questão, pois no momento em que Krauss define o campo ampliado como uma *estrutura*

²⁷ Em textos posteriores de Krauss são identificadas posições pós-estruturalistas, como no seu livro “Papéis de Picasso” ou o texto “Viagem ao Mar do Norte.”

determinante num momento específico da história da arte, ela ainda não havia concebido a idéia de *especificidade diferencial* dentro de uma abordagem pós-estruturalista, tal como foi apresentada na introdução deste trabalho

O trabalho não é posto em um lugar, esse é o lugar.
Michael Heizer

O caráter dos artistas americanos minimalistas ou pós-minimalistas do pós-guerra e pós-holocausto clamam pelo *Outro*, pela intervenção no mundo de maneira a transformá-lo, seja nas esculturas urbanas e *Sites Specifics* de Serra ou nos trabalhos de terra de Smithson e Heizer. Com estes, a arte não saiu somente do espaço das galerias, mas também do atelier do artista. O artista agora trabalha e expõe no espaço público; ele assume por completo o aspecto social e político da arte em toda sua heterogeneidade e complexidade. São artistas engajados na abertura de novos horizontes para arte. Eles não pensam num campo ampliado como uma estrutura a ser alcançada - esta é uma designação posterior de Krauss para as obras. Artistas como Dennis Oppenheim e Michael Heizer estão trabalhando com terra e não se interessam pelos trabalhos de galeria. Smithson, além de seus *Sites Specifics*, também expõe nas galerias os seus *Non-Sites*; para ele, esta é ainda uma possibilidade para o novo. Cada um destes artistas tem suas motivações e idiossincrasias na determinação do meio de expressão utilizado. Contudo, isto não se reflete na leitura destas obras como certezas. Smithson esclarece melhor esta afirmação falando sobre os *Earthworks*:

Trata-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à Mãe Terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico. Qualquer tipo de compreensão que vá além disso é essencialmente artificial.²⁸

Para Krauss, “os escultores minimalistas começaram com um procedimento para declarar a externalidade do significado”²⁹. Isto pode ser observado nos três *L's* idênticos de compensado que Morris dispôs numa sala, cada um numa posição diferente em relação ao piso, impossibilitando a apreensão dos três como objetos iguais, mesmo o sabendo previamente. Ou seja, o que está estabelecido como idêntico é anterior à experiência, uma construção, uma racionalização que não

²⁸ SMITHSON, Robert. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. Em: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. Escrito dos Artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006., p.283.

²⁹ KRAUSS, E. Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001., p.318.

ocorre na experiência espacial. Os *L's* dispostos na sala se diferenciam de sua igualdade originária. Esta ideia é vista na fase final da obra de Ludwig Wittgenstein. Segundo Krauss³⁰, Wittgenstein interrogou-se quanto à possibilidade de haver algo que pudéssemos classificar como uma linguagem particular, uma linguagem em que o caráter único da experiência interna do indivíduo pudesse determinar um significado. Conclusivamente, entende-se que não se pode conhecer verdadeiramente o que uma pessoa designa com as palavras que usa para descrevê-la, já que aos outros não é dada esta experiência. Na impossibilidade de expressar, através da palavra, e exteriorizar uma experiência interna em que ela possa ser compreendida da mesma forma por todos, a linguagem estaria assim, imersa em uma espécie de solipsismo no qual o significado verdadeiro das palavras seria dado a elas distintamente por cada indivíduo.

A relocação da fonte de significado no corpo em sua descentralização é uma característica do deslocamento minimalista que vem sendo processado pela escultura desde Michelangelo, até as obras de Morris [como a descrita acima], André, Smithson, Serra e Heizer. Esta é outra colocação de Krauss, outro nível de consideração para estas obras desde Rodin e Brancusi.

Shift de Serra: seis septos de prisma regular que interceptam a declive de um vale, cada um medindo 1,5 metros de altura e 20 centímetros de espessura tem seus comprimentos variados. Três destas seções são dispostas em sequencia, acompanhando o movimento do terreno e quebrando a continuidade linear das peças. As outras três fazem o mesmo na declive oposta. Um platô serve como um ponto de convergência para as duas peças mais baixas; cada seção é fíncada ao solo até a superfície superior. Conforme a descida da cota do terreno, seu corpo vai sendo revelado, até a aresta extrema emergir por completo em seus 1,5 metros. Estas peças tanto imprimem a paisagem entrecortando-a com suas linhas austeras, expandindo a linha do horizonte na cota em que brotam, quanto são impressas pelas linhas orgânicas do solo. Seu ponto de convergência não opera perceptivamente como um centro; sua relação espacial e tamanho não permitem esta tomada de visão em meio a tantas posições possíveis em seus diversos níveis e aproximações. Serra chama a atenção para o tempo cumulativo da experiência

³⁰ Ibid., p.312.

neste tipo de obra. Smithson também aborda valor do tempo, dizendo que ao separar coisas, formas, figuras cuja *gestalt* possui começo e fim, o artista é enganado por meras ficções convenientes, históricas e racionais, alienadas e alienantes. O artista deve permanecer perto da superfície do tempo, no presente, explorando a mente pré e pós-histórica, entrando em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos.

O trabalho de Smithson intitulado *Spiral Jetty*, localizado em Salt Lake City, no estado de Utah, Estados Unidos, é uma espiral construída em Rozelle Point, de 4,5 metros de largura e que avança 45 metros em um mar morto, nas águas vermelhas do lago. Por se tratar aqui de uma espiral, tem-se um centro geográfico e, mais uma vez como no *Shift* de Serra, não se pode apreender centro na experiência da obra. A imensidão sublime da paisagem não permite ao sujeito um foco central. A própria disposição da espiral ao ser percorrida está, a cada instante da experiência, deslocando seu centro em relação ao observador.

Esse processo entrópico é parte fundamental de seu sentido, o que torna o espectador um ser errático, refém de uma situação sem lugar, destinado a seguir o rastro da reflexão do artista por cada escrito, cada foto, cada monumento perdido.³¹



Figura 71| Spiral Jetty – Robert Smithson.

O *Double Negative* de Heizer [fig.3], uma terraplanagem composta de duas fendas com 12 metros de profundidade e 30 metros de comprimento no deserto de

³¹ COTRIM, Cecília. *Monumento Contemporâneo? O Nó Górdio*. N°1, 2001.

Nevada, tende a “orientar” o observador para os mesmos problemas já citados nas obras de Serra e Smithson, quanto à descentralização na experiência, mesmo havendo um possível centro geográfico, assim como uma experiência cumulativa temporal. O que difere esta obra das outras duas é que a escultura de Heizer é o negativo das 240 toneladas de terra que foram escavadas. A escultura é o vazio, a ausência da terra, do solo. Heizer deixa aqui um vestígio do que mais adiante será discutido sobre uma ausência arquitetônica em Eisenman. Este indício encontra-se também na obra *8 Cuts* de André, onde um piso elevado numa sala da galeria tem 8 cortes, vazando o elevado de concreto com 5 centímetros de altura, que ocupa todo o espaço da sala. As marcas dos vazios determinam o espaço com uma intensidade surpreendente. O raso vazio de André, como um alto relevo do solo da galeria, nos dá a impressão do chão estar coberto por um segundo piso suspenso; este, agora, o lugar inventado, a ficção escultural.

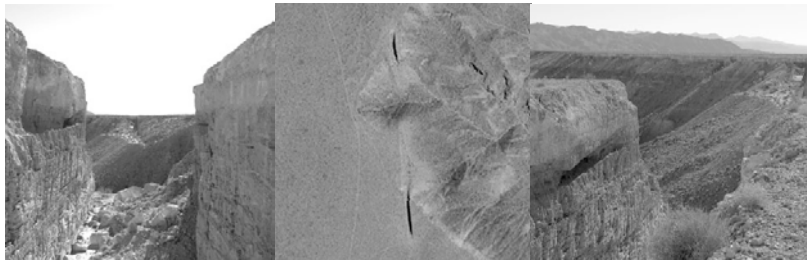


Figura 72| Double Negative – Michael Hays.

Sobre vazio e ausências em arquitetura, a dinâmica das cidades modernas apresenta em seus subúrbios um vasto campo de possibilidades. O texto de Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, fala sobre uma paisagem autodestrutiva, de uma imortalidade fracassada e de uma grandeza opressiva. Uma ponte, uma draga de sucção em meio ao Rio Passaic, posa para *Instamatic* de Smithson como um monumento, um monumento ao subúrbio de Nova Jersey. O cenário de Smithson: “A estrada de aço que passava sobre a água era, em parte, um gradeado aberto, ladeado de calçadas de madeira, segurado por uma armação pesada de raios, enquanto acima uma rede desconjuntada permanecia estendida no ar”.³² Os buracos de Passaic, que Smithson contrasta com a solidez do espaço urbano de Nova York, são vazios monumentais, um monumento ao panorama zero de Passaic. Os vazios de Passaic são vazios sem história, o grau zero do

³² SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. Tradução de Pedro Sússekind. O Nó Górdio. N.º1, 2001.

espaço urbano de Passaic e seus monumentos se erguem já em ruínas, diferentemente de uma Berlim destruída por guerras onde seus vazios são como um bloco mágico onde estão inscritos, ali, os traços sobrepostos de sua não história.

Berlim, não como subúrbio, mas como um grande centro cultural europeu, foi devastado pelas duas guerras mundiais e teve canteiros de obras espalhados por toda cidade em seus anos de reconstrução. Mais tarde, com a queda do muro, um rastro de escombros com trilhas e labirintos compôs um grande vazio urbano, uma herança de uma memória cultural estilhaçada. O grau zero da paisagem de Berlim é um palimpsesto, um bloco mágico. A cidade teima em se reerguer doente do mal de arquivo, procurando, em grau de urgência, restabelecer através da leitura de seus vestígios fragmentados a sua história apagada. Huysen³³ vê Berlim como uma cidade texto, uma cidade que sempre reescreve sua história num frenesi e numa obsessão histórica. Para ele, Berlim herda tanto ausências quanto presenças visíveis que se misturam com todo o passado histórico do velho mundo no século XX. Império, democracia, fascismo, stalinismo, nazismo, holocausto e guerra fria - estes são os fragmentos da capital histórica do século passado. Muito pode ser dito sobre o arquivo descontínuo berlinense, mas no que diz respeito ao povo judaico na Alemanha, o resgate de seus registros históricos, só ausências, fantasmas em zonas obscuras e incertezas parecem legitimar este passado literalmente enterrado no solo do *Blut und Boden*.³⁴

Para Eisenman e Derrida, a arquitetura é dominada pela presença e pela existência real de significado. Eisenman acredita que é impossível negar a presença metafísica da arquitetura. Ele coloca que mesmo em uma condição física de realidade virtual, a arquitetura ainda é convencionalizada e pensada como um corpo físico na geração de sentidos. Partindo deste pressuposto, Eisenman vai estar atento à questão da ausência na arquitetura. Neste ponto, é importante uma distinção citada por Eisenman em uma carta resposta à Derrida³⁵, que o questionou relacionando a ausência e a cultura do vidro na arquitetura. O vidro,

³³ HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004., p.94.

³⁴ *Blut und Boden* (Sangue e Solo) Foi um princípio adotado por Adolf Hitler como base moral para a expulsão dos judeus e outros povos não germânicos. Richard Walther Darré popularizou a frase na época da ascensão da Alemanha Nazista.

³⁵ EISENMAN, Peter. *Post /El Cards. A Reply to Jacques Derrida*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004. Peter Eisenman*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

como Derrida coloca³⁶, traz o problema do segredo e da luminosidade, do público e do privado e também o jogo com a palavra *glas* [vidro em alemão, mas que, em francês, significa a badalada de luto, fúnebre, talvez a badalada da ausência]³⁷. Eisenman entende que o vidro, para a arquitetura, é o binômio da presença do vidro, mais o índice de sua ausência. Sendo assim, um problema dialético quanto à propriedade do material, o que não seria do seu interesse. Isto é motivo de crítica à Derrida, por expor oposições dialéticas para uma proposição à uma desconstrução da arquitetura. Nestes termos, e apenas nestes, Eisenman acredita que sua arquitetura talvez não realize uma desconstrução, por não ser possível uma tradução da desconstrução linguística para uma arquitetônica. A questão da presença - que é um elemento predominante na arquitetura - não seria um problema da linguagem. Para Eisenman, pensar a ausência como um mero vazio, um mero negativo da presença, seria ainda pensar de forma binária num jogo de opostos. O arquiteto diz que para propor uma desconstrução para a arquitetura é necessário propor algo que supere o domínio da presença. Ele acredita que polarizar a presença física com a ausência não estaria operando um deslocamento, não estaria gerando uma alteridade e uma indecidibilidade espacial à deslocar a presença [invisível] metafísica da arquitetura. Um *terceiro*, um elemento *outro* é necessário para que se possa falar sobre uma dinâmica espacial, para que se quebre com a hierarquia gestáltica, de um *thought-to-be* da arquitetura onde a relação suplementar da forma para função é deslocada. Esta ideia do desprendimento desta inexorável instrumentalização entre forma e função está atrelada a uma ideia de espaçamento [*spacing*], que remete a um presente temporal entre o objeto e o sinal. Ele usa um termo chamado *presentness* que quer dizer um estado de presença onde o sufixo “*ness*” opera como reagente subversivo da qualidade da presença sem ter que negá-la. *Presentness* tem proximidade com dois termos: *presence* [presença] e *present* [presente]. A importância do termo *presentness* para o presente e a presença na arquitetura está na conquista do deslocamento ontológico de uma singularidade autônoma da arquitetura, de um lugar de escrita, um lugar onde a presença metafísica arquitetônica ganha uma dinâmica diferencial e se inscreve em um lugar que não é lugar.

³⁶ DERRIDA, Jacques. *Letter from Jacques Derrida to Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

³⁷ Sugestão de Cecília Cotrim para o termo *Glas*, usado por Derrida.

Na arquitetura, existe outra condição, que eu chamo de *presentness*, que não é nem presença nem ausência, nem forma nem função, nem o uso particular de um signo nem a crua existência da realidade, mas principalmente uma condição excessiva entre o signo e a noção heideggeriana do ser: a formação e ordem do evento discursivo que é a arquitetura. Enquanto houver uma forte ligação entre forma e função, sinal e ser, o excesso que contém a possibilidade de *presentness* será reprimido.³⁸

Esta escritura é dada pelo caráter de interioridade da arquitetura, o qual Eisenman chama de *insideness*. É neste *insideness* que ocorre uma estrutura de ausências, de criação arbitrária. “O que está sendo escrito não é o objeto em si – sua massa e volume – mas o ato de dar forma, dando um corpo metafórico ao fazer arquitetônico, indicando sua leitura por outro sistema de signos: Traços”.³⁹ O traço é um signo parcial da leitura, fragmentado; é um não objeto, uma ação em processo, dissimulação de sua antiga realidade. O importante deste processo é a quebra da hierarquia entre presente, passado e futuro, registrando uma ação em processo contínuo, jamais sendo um objeto temporal pré ou pós-determinado.

Derrida, ao falar de desconstrução na arquitetura em entrevista à Eva Meyer⁴⁰, vê a oposição entre teoria e prática como a do pensamento e arquitetura, e reflete como o pensamento estava ligado ao fato arquitetônico antes desta distinção. Há uma ideia de que a linguagem sugere uma espacialização, com certa disposição no espaço. Isto implicaria em um agenciamento, em conexões e, portanto, no que ele optou por chamar de *caminhos*. Quem, em uma estrutura de linguagem, estaria fazendo tais conexões, tais *caminhos*? Para Derrida, o pensamento. O pensamento como caminho, pois se é ele próprio quem faz as conexões, ele é o *caminho*. Isto remete à ideia de um lugar que é o próprio *caminho*, uma habitabilidade cinética e dinâmica. A posição de Derrida neste texto parece ao mesmo tempo oferecer, através do *caminho*, uma possibilidade para a linguagem enquanto desconstrução arquitetônica, face à réplica de Eisenman à sua carta. Ela parece também estar de acordo com o arquiteto quanto

³⁸ EISENMAN, Peter. *Post /El Cards. A Reply to Jacques Derrida*. Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004. Peter Eisenman*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.4.

³⁹ EISENMAN, Peter. *O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.232.

⁴⁰ DERRIDA, Jacques; MEYER, Eva. *Uma arquitetura onde o desejo pode morar*. Em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., p.166.

à necessidade de emancipação das oposições impostas como herança tanto pela história da filosofia quanto pela história da arquitetura:

A desconstrução, portanto, analisa e questiona os pares conceituais que normalmente são aceitos como autoevidentes e naturais, como se não tivessem sido institucionalizados em um momento preciso, como se não tivessem história. [...] Não se trata simplesmente da técnica de um arquiteto que sabe como desconstruir aquilo que foi construído, mas de uma investigação que se refere à própria técnica, à autoridade da metáfora arquitetônica e que por tanto, institui sua própria retórica arquitetônica. A desconstrução não é apenas – como seu nome parece indicar – a técnica de uma desconstrução pelo avesso, pois é capaz de conceber, por si mesma, a ideia de construção.⁴¹

O pensamento como caminho, em Derrida, sugere a desconstrução como escritura que inscreve traços e rastros numa trilha de espacialidade labiríntica do próprio do pensamento.

Vive-se na escritura e escrever é um modo e vida”
Jaques Derrida

Espaço labiríntico, caos, presença e ausências - o Memorial de Eisenman parece estar em consonância com a ideia de Derrida sobre um pensamento que não é arquitetônico, um pensamento de uma experiência superior e sublime, dada em “lugares” de interstícios, lugares “entre”, em zonas de alteridade que deslocam a ideia de monumento arquitetônico como uma questão do espaço, para a ideia de espacialização do tempo. Eisenman fala sobre uma “enormidade do banal” como sendo o contexto do Memorial diante da impossibilidade de representação e simbolismo da obra.

O Memorial está situado onde antes era o *Ministergärten*. Uma construção imensa e abstrata. Entretanto, a despeito de suas dimensões, o Memorial exige uma interpretação, uma vez que nele não há qualquer assinatura ou simbolismo. Este pode ser considerado um aspecto diferenciador da monumentalidade encontrada na arquitetura de Albert Speer em Berlim - esta tinha em suas dimensões uma ferramenta amplificadora das diretrizes de ordem e poder Nazista. Neste caso, a mensagem era direta e potencializada pela presença física arquitetônica. Ao contrário, o Memorial de Eisenman carece desta identificação imediata com algo, convidando o visitante a descobrir o que não é logo revelado em seu labirinto de *stelae*. O título e a proposta do Memorial só é revelado num

⁴¹ Ibid. p.168.

espaço subterrâneo, a sudoeste do terreno, dedicado à salas de exposição. O monumento não tem arco nem coluna⁴², parede ou placa com emblema honorífico; ele está inserido em um terreno acidentado ocupado pelas 2.711 *stelae* [estelas] de concreto estruturados em grelha.

Eisenman quer que seu monumento crie uma metáfora através da experiência do corpo dentro de uma articulação espacial, que buscou calar os signos arquitetônicos, gerando um espaço árido induzindo a desorientação e a claustrofobia através de estreitos corredores delimitados por *stelae*: "Tenho ouvido as pessoas dizerem que estavam com medo, com uma sensação de mudez e suas mãos ficaram úmidas. Estou satisfeito com esse tipo de reação".⁴³ Esta não seria uma metáfora gerada a partir da capacidade simbólica do objeto e da simples observação da forma, mesmo porque, apesar da centralidade de sua localização, tal como nas obras descritas anteriormente de Serra, Smithson e Heizer, não é possível apreender uma forma gestáltica do objeto. Ao experimentá-lo, o indivíduo fica sem referência e, portanto, sem centro. Uma retícula racional é proposta sugerindo uma instabilidade inerente de um sistema que irá se desfazer com o tempo. Nesta estratégia, Eisenman revela também uma consciência entrópica a respeito dos monumentos contemporâneos. Esta instabilidade e entropia são geradas por seu excesso e tamanho, sua desproporção sublime que dissolve a capacidade de apreensão humana de um todo e faz com que o indivíduo mergulhe numa teia de conexões sem fim sempre à deriva num espaço de desolamento.

[...] processo não opera entre organismo e maquinismo, mas entre organismo/maquinismo, de um lado, e o caos, de outro. O caos não é o que pode ser visto como o processo final de um sistema. Realmente, o caos é algo já dado em um sistema que é construído através do colapso.⁴⁴

⁴² AHR, Johan. *Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust-Mahmal 2005*. <http://mj.oxfordjournals.org>. acesso: 11/2009.

⁴³ Eisenman falando sobre a reação dos visitantes no memorial em entrevista concedida a Johan Ahr em 2006. Fonte: AHR, Johan. *Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust-Mahmal 2005*. <http://mj.oxfordjournals.org>. acesso: 11/2009.

⁴⁴ EISENMAN, Peter. *Processes of the Interstitial*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004. Peter Eisenman*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.70.



Figura 73| Holocaust Memorial Berlin: foto aérea.

Eisenman trabalha com um conceito de intersticialidade⁴⁵, que pode ser entendido no mesmo domínio que a inércia e a entropia. O intersticial por não poder ser produzido em um sistema que está ligado a valores de juízo estético, critérios funcionais ou representacionais, não pode ser produzido tampouco por processos maquínicos ou matemáticos. Isto pode ser visto como uma implicação do aspecto político da obra, onde há uma imposição de tais valores [representacional estético e funcional] dados como herança, que demandam respostas geradoras de diferenças, de invenções de experiências, uma busca do que Eisenman chama de *being-only-once*, como uma resistência. “A arquitetura apenas continua e se mantém justamente por causa deste impulso subversivo para produzir seu *being-only-once*”⁴⁶. O termo está atrelado, ao exemplar e ao valor de autenticidade a serem desconstruídos. Entretanto, este discurso da réplica do original se complexifica com a arquitetura. Eisenman considera que desenhos [projetos] arquitetônicos podem servir de modelos originais; alguns deles, que não chegaram a ser construídos, posicionaram o caráter irreduzível do um edifício como exemplo de *being-only-once*. Este termo pode ser entendido ainda como a própria singularidade que caracteriza a autonomia crítica arquitetônica de Eisenman, situada entre a teoria e a prática, a matéria e não matéria, o lugar e não lugar. No caso da obra do *Memorial Holocaust Berlin* a arquitetura se propõe como uma referência para a produção de *being-only-onces*. O Memorial pode ser entendido como uma arquitetura que é como um evento, um espaço onde se opera

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ EISENMAN, Peter. *Presentness and the 'being-only-once' of architecture*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004*. New Haven and London: Yale University Press, 2007. p. 47. [tradução nossa]

uma série de *once-only*, a separar o pensamento natural das condições normativas da arquitetura, como *firmitas, utilitas e venustas*. Esta é a condição de *presentness* de Eisenman.

É a partir deste projeto que Eisenman lança a possibilidade de um *being-only-once* na desconstrução do lugar do arquivo nazista, do solo alemão que, com sua ideologia do *Blut und Boden*, fez dos judeus um povo sem pátria na Alemanha. É também a desconstrução do *datum* arquitetônico como um todo e da função toponomológica da arquitetura. Observada por uma visão panorâmica, as retículas de *stelae* parecem sobrepor o terreno como uma paginação de concreto suspensa no solo. O novo abrigo do solo alemão é agora outro solo poroso como uma pele, como uma camada limítrofe de uma consciência aberta a um “entre” de espaços intersticiais e de zonas obscuras que se desdobram em um labirinto de múltiplas entradas e saídas a operarem deslizamentos “na estrutura da grelha, fazendo com que espaços indeterminados surjam na ordem aparentemente rígida do monumento”.⁴⁷ Vê-se aqui a mesma descentralização percebida anteriormente nas esculturas de lugares específicos, a ausência de uma axialidade e um espacejamento omnidirecional.

É neste tempo duplo de duas realidades, duas superfícies topológicas, uma como passado e outra como presente, que reside a experiência arquitetônica e abertura do *being-only-once*.



Figura 74| Holocaust Memorial Berlin

⁴⁷ EISENMAN, Peter. *Memorial Holocaust Berlin*. Baden/Switzerland: Lars Müller Publishers, 2005.

O projeto de Eisenman é antissimbólico. Nele, o observador experimenta com o próprio corpo e nada é previsível - não há centro, nenhum foco, nenhuma representação. Em certo sentido, esta experiência também é um ato de lembrança⁴⁸. Seu monumento não deve permitir uma catarse, e sim, uma abertura para uma tomada de consciência atual da importância do Holocausto, em sentidos diferentes. Eisenman vê o Memorial como um lugar espiritual onde se medita, “porque isto aconteceu?” Isto pode levar o sujeito ao acontecimento sem que esta informação tenha sido dita, diferente do que acontece nos circuitos de exposição dos museus.

A experiência da existência presente na presença, da existência sem as marcas convencionais da experiência, da existência potencialmente perdida no espaço, de uma materialidade não material: é a incerteza do memorial. Quando um projeto pode superar sua abstrata aparência diagramática, no seu excesso, no excesso de uma furiosa razão perdida, então o trabalho torna-se uma advertência, a *mahnmal* [memorial], não para ser julgado no seu significado ou sua estética, mas na impossibilidade de seu próprio sucesso.⁴⁹

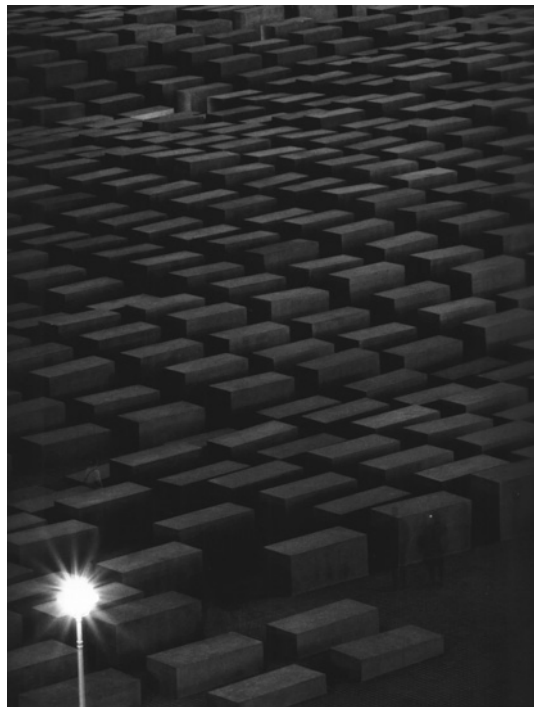


Figura 75| Holocaust Memorial Berlin: à noite.

⁴⁸ Die Zeit Online. *Erfahrung am eigenen Leib*. <http://www.zeit.de/1998/51/199851.eisenman-deutsch.xml>. Acesso: 10/06/2008

⁴⁹ EISENMAN, Peter. *Memorial Holocaust Berlin*. Baden/Switzerland: Lars Müller Publishers, 2005.