

Capítulo 3

Berlim e os monumentos a Auschwitz

3

Berlim e os monumentos a Auschwitz

3.1.

Alguns aspectos de uma polêmica monumental

O *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tatlin, existe apenas como maquete. É ociosa a pergunta sobre seu destino caso tivesse se realizado na forma prevista pelo artista. Como maquete ressurgiu na obra de artistas tais como Claes Oldenburg e Dan Flavin (que realizou 26 versões de seu 'Monumento para V. Talin') e segue seu caminho. A obra de Tatlin integra o conjunto de monumentos-espectros da modernidade, do qual também faz parte o *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg*, cuja existência hoje é lendária. Embora efetivamente construída em Berlim, em 1926, a obra de Mies van der Rohe foi destruída sete anos depois, com a subida ao poder do regime nacional-socialista. Afirma Benjamin Buchloh, este monumento de Berlim não encontrou lugar na história da escultura, embora seja uma das raras obras do século XX que tenha cumprido sua função pública e comemorativa de modo convincente.¹ Na obra, volume e escala conjugam-se de modo a atingir verdadeiramente dimensão arquitetônica. Contrariamente à transparência da torre de Tatlin, - e bastante singular no conjunto da obra do arquiteto -, o monumento de Mies van der Rohe é opaco, construído com tijolos, dinamizado pelo avanço de planos; simultaneamente maciço e dinâmico. Ornado com estrela soviética, foice e martelo, serviu como plataforma de manifestações,

¹ BUCHLOH, Benjamin. *Construire (l'histoire de) la sculpture* in "Qu'est-ce la sculpture moderne ?", Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

como mostra um dos poucos documentos fotográficos. Não foi reconstruído no pós-guerra, sua função – lembrar, em Berlim, Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht - foi reintroduzida na cidade em dois monumentos instalados no Tiergarten em 1988. Especialmente digno de nota é o dedicado à Rosa Luxemburg, na ponte Lichtstein, de onde o corpo da líder comunista foi jogado em 1919. De autoria da dupla de arquitetos Schüller e Shüler-Witte, o novo monumento consiste apenas no nome próprio a ser lembrado, fundido em bronze, refletindo as águas e a paisagem entorno, parecendo emergir do canal na forma de um reflexo paralizado. Discreta, confundindo-se ao parque, integrando-se à horizontalidade da mureta do canal e do fluxo das águas, a obra opera com um índice de realidade intenso, pois sinaliza: foi aqui, aqui aconteceu.



Schüller e Schüller-Witte, *Monumento a Rosa Luxemburg*, Ponte Lichtstein, Tiergarten, Berlim, 1988. [Foto: L. Danziger]

Parto assim da convicção de que os monumentos – voltados falaciosamente para a eternidade -, não existem apenas quando permanecem fisicamente na cidade. Para existirem, ou seja, para operarem no campo da memória, da história e da cultura, não é imprescindível nem mesmo que tenham efetivamente sido construídos. Cumprem essas funções, com

intensidades muito distintas, é certo, também como projeto, maquete, registro fotográfico, e mesmo como ruína ou “despojo”. O que terá sido feito dos monumentos depostos dos líderes e “patriarcas” do comunismo? Que nos baste a lembrança de tantas estátuas de Marx, Engels e Lênin, destituídas de seus pedestais, e em trânsito na imprensa europeia da década de 1990. Os monumentos perpetuam-se muitas vezes apenas na imaginação e na memória coletiva, qualidades que caracterizam, para Halbwachs, os fatos urbanos². Algumas vezes, como no urbanismo utópico do século XVIII, não pretendiam de fato realizar-se. É o caso também dos desenhos de monumentos imaginários de Oldenburg, que projetou um conjunto de cemitérios verticais espalhados pela cidade de São Paulo em forma de colossais parafusos...

Mas mesmo a permanência física dos monumentos não os impedem de tornarem-se opacos e hieroglíficos. A perda do sentido original de sua fundação acarreta sua transformação em *forma*, marco visual capaz de agir na construção mental que fazemos da cidade, construção esta que nos permite a orientação espacial, mas é incapaz de gerar sentido. Salienta Aldo Rossi, “continuamos a fruir elementos cuja função foi perdida faz tempo; o valor destes fatos reside, pois, unicamente na sua forma. Sua forma participa intimamente da forma geral da cidade (...).”³ É dessa perda de sentido que nos fala Benjamin, em conhecido fragmento de “Rua de Mão Única”:

“Place de la Concorde: obelisco. Aquilo que há quatro mil anos foi sepultado ali está hoje no centro da maior de todas as praças. Se isso lhe fosse profetizado – que triunfo para o faraó! O primeiro império cultural do Ocidente trará um dia em seu centro o monumento comemorativo de seu reinado. Que aspecto tem, na verdade, essa glória? Nenhum dentre dez mil que passam por aqui se detêm; nenhum dentre dez mil que se detêm pode ler a inscrição. Assim toda a glória cumpre o prometido, e nenhum oráculo a iguala em astúcia. Pois o imortal está aí como este obelisco: ordena um trânsito espiritual que lhe urge ao redor, e para ninguém a inscrição que está ali é de utilidade.”⁴

Será este o destino – ou a tragédia - de todo monumento? Nesta parte do trabalho, considero não apenas o projeto de Peter Eiseman para o

² Citado por Aldo ROSSI, *A Arquitetura da cidade*, SP: Martins Fontes, 2001, p.22.

³ ROSSI, Aldo. *Op.cit.*, p. 57.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*, Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1995, p.36.

‘Monumento aos Judeus Assassinados da Europa’, mas antes a idéia recusada de Eiseman e Richard Serra, como também algumas das outras propostas preteridas. Todos estes projetos nos conduzem às aporias do trabalho da memória dos judeus na cidade, como também a tantos impasses da arte contemporânea, pois ali espelham-se inúmeros aspectos da escultura e do monumento ao longo do século XX.

Restituída como capital da Alemanha reunificada, Berlim vive na década de 1990 uma nova fundação. A construção efetiva de vários (anti)monumentos a Auschwitz, tanto quanto a polêmica sobre o monumento central, integram decisivamente essa fundação e contribuem para Berlim assumir a função de uma autêntica “oficina da história” (Jeismann). Lançada pela jornalista Lea Rosh e pelo historiador Eberhard Jäckel – ou seja pela iniciativa particular –, a idéia de um monumento central à memória dos judeus assassinados começa a tomar forma em 1988 (embora pudéssemos recuar o início de sua demanda a alguns anos antes, e percorrer os impasses da memória do Holocausto na “República de Bonn”⁵). O argumento de Lea Rosh e Jäckel, quando reivindicaram a construção do monumento na Alemanha, tomava como base o fato de que existem grandes memoriais em outras partes do mundo, como o *United States Holocaust Memorial Museum*, em Washington e o *Yad Vashem*, em Jerusalém. Parecem esquecer a imensa diferença de posicionamento que existe entre estes países e a Alemanha diante do massacre.

No ano seguinte cria-se um “Círculo de incentivo” (Förderkreis) ao monumento, que, em 1992, após a reunificação da Alemanha, ganha a adesão do governo. Helmut Kohl vê na realização do projeto a chance de construir em Berlim o monumento, já que Bonn não oferecia as condições necessárias.⁶ Este ganha forças após a controvérsia em torno da remodelação da “Nova Guarda” (*Neue Wache*), em Berlim. Para compreendermos então o apoio do governo ao “monumento central” é imprescindível passar por mais uma série de polêmicas envolvendo este monumento nacional. E como poderia ser diferente na Alemanha?

⁵ A este respeito ver: JEISMANN, Michael. **Zeichenlehre. Vom nationalen Kriegsdenken zum kulturellen Gedächtnis**, in: Mahnmal Mitte, Jeismann, M. (org.), Colônia: Dumont, 1999, pp.13-19.

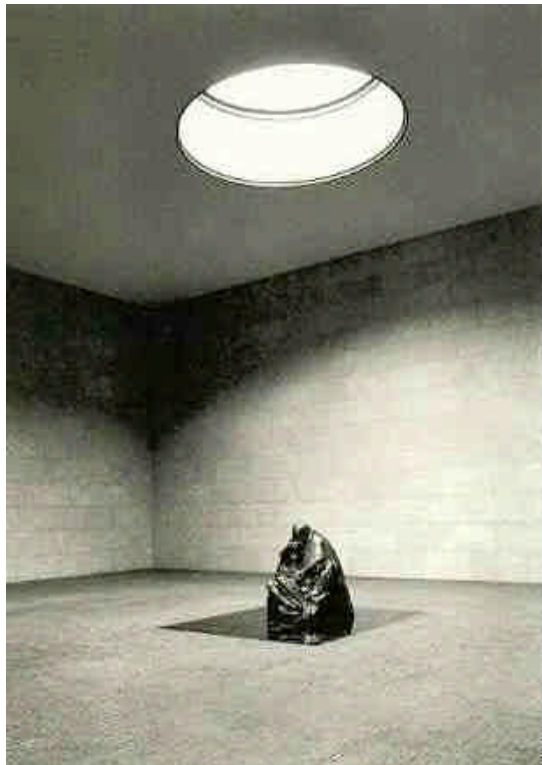
⁶ JEISMANN, Michael. Op.cit. pp. 28-29.

Em 1993, segundo *desejo* de Helmut Kohl⁷ e dispensando procedimentos democráticos, foi criado um novo monumento às vítimas da Segunda Grande Guerra a partir de obras já existentes e marcadas por longa história. O edifício conhecido como *Neue Wache*, situado na *Unter den Linden*, é a primeira obra de Schinkel em Berlim, inaugurada em 1818, um dos mais significativos marcos do classicismo na Alemanha. Funcionou como cela para elementos subversivos, mas na República de Weimar já adquirira função de memorial nacional aos mortos da Primeira Grande Guerra. A concepção interna do prédio é de Heinrich Tessenow, que venceu concurso público disputado por arquitetos tais como Mies van der Hohe, Peter Behrens e Hans Poelzig. A ousadia do espaço vazio de Tessenow, com sua abertura central que nos permite ver o céu e ilumina de modo surpreendente o interior do edifício, é modificada sob o nacional-socialismo. Não obstante, o edifício permanece como homenagem aos mortos na guerra (“Ehrenmal für die Gefallenen des Kriegs”). Na DDR a *Neue Wache* torna-se *Monumento às vítimas do Fascismo e do Militarismo*, com as tradicionais insígnias de Estado, “chama eterna” e lápide aos soldados e resistentes desconhecidos, cujas urnas encontram-se num jazigo fechado.

Essa mesma natureza genérica e indefinida – embora não militar e bastante resignada - do memorial nacional permanece após a reunificação das Alemanhas. Em 1993, Helmut Kohl reinaugura a construção de Schinkel como *Memorial às vítimas da Guerra e da Tirania* (“Gedenkstätte für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft”). A escultura de Käthe Kollwitz *Mãe com filho morto* (“Mutter mit toten Sohn”) foi colocada no centro do edifício vazio, sobre um quadrado negro que, embora esteja no mesmo nível do solo, remete à função da base ou pedestal na escultura tradicional, distinguindo o espaço simbólico de contemplação da escultura, do espaço do mundo. Sobre o quadrado, a inscrição: às vítimas da guerra e da tirania. A obra de Kollwitz foi feita em 1937, dedicada ao filho da artista, morto aos 18 anos, logo no início do primeiro conflito mundial. Muitos criticaram, com absoluta pertinência, a ampliação da escultura que de 39 passou a 152 cm. Contudo, Cristoph Stölzl

⁷ “Auf Wunsch des Bundeskanzlers hat das Bonner Kabinett die Umgestaltung der Neuen Wache in Berlin zur Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland beschlossen.“ In Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29/ 01/1993. Presente em Jeismann op.cit.

afirma, baseando-se nos diários da artista, que a ampliação de certas obras era desejável pela escultora, incluindo-se entre elas a escultura de 1937.⁸ Mas este não parece ser o ponto, contestado aliás por Eduard Beaucamp, que interpreta de modo distinto as indicações das cartas e diários de Kollwitz. A questão é que Stölzl utiliza o suposto desejo da artista para legitimar o procedimento de Kohl, considerando o *pathos* da compaixão (Mit-leid), depreendido da escultura, um sentimento aceitável para que os alemães vejam a si mesmos num século de catástrofes⁹. Fundamental é que a artista, morta em 1945, não permitiu expressamente semelhante ampliação e instrumentalização de sua obra. E, supondo que tivesse autorizado, não seria garantia de sua adequação à função de monumento. Há muito sabemos que a ampliação de esculturas feitas em pequenas dimensões, sem relação de escala com o entorno no qual se



**Schinkel/ Tessenow/ Kollwitz, *Neue Wache*,
Berlim, 1993.**

insere, não produz o monumental.¹⁰

Desnecessário lembrar que o endereçamento genérico às vítimas da guerra e da tirania é incapaz de proporcionar a identificação com as comunidades de sobreviventes implicadas nesse amálgama. O monumento de Kohl promove, muito inversamente, a igualdade falaciosa entre vítimas e culpados. Logo na entrada do edifício de Schinkel, uma placa de

bronze solicitada por iniciativa da comunidade judaica, adverte o

⁸ STÖLZL, Cristoph. “Die Trauer der Mutter“, in: Jeismann, Michael, op.cit. p.39.

⁹ Idem, p. 38.

¹⁰ KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”, Revista Gávea 1, Puc-Rio.

maioria informando sobre atos de vandalismo já perpetrados contra a obra e a data de sua reconstrução. Não há dúvidas que essas placas integram-se ao trabalho, como materializações de sua recepção, de seu caminho pelo tempo.)

Claro, muita controvérsia suscitou a utilização da escultura de matriz religiosa, autêntica “Pietà”, para lembrar judeus, ciganos, prisioneiros políticos e todos os demais grupos, incluídos neste roldão os próprios alemães. Para além da inadequação óbvia da matriz cristã à pluralidade evocada, a escultura de Kollwitz, apropriada por Kohl, promove a identidade do alemão como *vítima* do jugo nazista compreendido como destino inelutável. Como observou Silke Wenk, a imagem da mãe com o filho morto convida os alemães a se imaginarem num estado além da culpa ou da culpabilidade.¹¹

Assim podemos retornar ao encaminhamento do monumento central aos judeus assassinados, e compreendê-lo, em seu contexto inicial do governo Kohl, como um tipo de reparação. Como notou Michael Jeismann, a iniciativa de Lea Rosh ofereceu um tipo de “arrangement” entre Helmut Kohl e Ignaz Bubis, então presidente do Conselho Central dos Judeus da Alemanha. Embora Bubis tenha sempre se recusado a falar oficialmente em nome do Conselho Central sobre o monumento – “coisa dos alemães” - , na realidade sua voz contou sempre *como se* fosse oficial.¹²

Nos protestos suscitados pelo memorial da *Neue Wache*, o que mais causou perplexidade foi o autoritarismo do primeiro ministro. Reinhart Koselleck inquiria sobre a ausência de debate público, que exige sempre coragem política¹³; também Eduard Beaucamp lembrava que concursos públicos, embora não prometam êxito, são imprescindíveis.¹⁴ Ora, o que faltou em relação à *Neue Wache* - a abertura de um amplo processo público, envolvendo artistas, especialistas, historiadores e políticos – foi abundante a partir do processo iniciado em 1994, com o estabelecimento do primeiro concurso para a criação do monumento *tão-somente* à memória dos judeus.

¹¹ WENK, Silke. “Identifikation mit den Opfern und Sakralisierung des Mordes“ in: „Überlebt und unterwegs: Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland, Fritz-Bauer- Institut (org.), Frankfurt: Campus, 1997 (Jahrbuch 1997 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust), p.355.

¹² JEISMANN, Michael. Op.cit. p. 30.

¹³ KOSELLECK, R. “Stellen uns die Toten einen Termin?“ in Jeismann op.cit. pp. 44 – 52.

¹⁴ BEAUCAMP, Eduard. “Der Kleinmut der Enkel” in Jeismann op.cit. pp. 41 – 44.

Contudo, mesmo que colóquios e debates não tenham faltado,¹⁵ isso não parece ter conduzido obrigatoriamente a um questionamento corajoso e crítico da função do monumento e de sua localização. Após o primeiro concurso e uma série de colóquios, jornadas, debates e publicações, Silke Wenk constatava: o projeto de um monumento central parece ter conduzido ao esquecimento de quase tudo o que se aprendeu nos últimos vinte anos sobre a cultura dos monumentos.¹⁶

3. 1. I

O primeiro concurso

Em 1994 foi criado o primeiro concurso público endereçado apenas a artistas residentes na Alemanha e doze artistas convidados.¹⁷ Dentre os 529 projetos recebidos, foram premiados, em primeiro lugar, o projeto de Simon Ungers e, em segundo, o do grupo formado pela arquiteta Christine Jakob-Marks, Hella Rolfes, Hans Scheib e Reinhard Stangl¹⁸. O júri, formado por uma comissão de trinta profissionais, dentre os quais artistas, arquitetos, críticos de arte, historiadores e políticos, decidiu-se afinal pela construção do segundo colocado: uma gigantesca placa de concreto com “todos” os nomes (os repertoriados, ao menos) dos judeus assassinados. A placa cobriria parte da área de 20 mil metros quadrados, onde até 1945 eram “jardins ministeriais” (“Ministergärten”), e, no pós-guerra, foi cortada pelo muro. Situa-se

¹⁵ Um colóquio de introdução e esclarecimento aos artistas que queriam participar do concurso foi realizado em 11 de maio de 1994. (Jeismann op.cit. p. 69). Entre janeiro-março de 1997, foi realizado, pelos organizadores do concurso, um colóquio em três seções que pretendia responder as seguintes questões: (1) “Warum braucht Deutschland ein Denkmal?”; (2) “Der Standort, sein historischer und politischer Kontext, seine zukünftige stadträumliche Einbindung”; (3) “Typologie e Ikonographie des Denkmals. Wege zur Realisierung”. In: WENK, Silke. Op. cit. p.341, 363 n.l.

¹⁶ „Das Projekt eines zentralen Monuments hat schließlich auch dazu geführt, dass fast alles, was in den letzten zwanzig Jahren in der Denkmalkultur entwickelt wurde und zu lernen war, vergessen schien.“ WENK, Silke. Op.cit. p.346.

¹⁷ Os artistas convidados foram: Magdalena Abakanovicz, Christian Boltanski, Rebecca Horn, Magdalena Jetelova, Dani Karavan, Fritz Koenig, Jannis Konellis, Gerhard Merz, Karl Prantl, David Rabinovitch, Richard Serra, Günther Uecker.

¹⁸ Foram selecionados nove finalistas do primeiro concurso. Além dos dois primeiros citados, seguem-se: 3) Fritz Koenig/ Christoph Hackelsberg; 4) Arno e Anna Simon-Dietsche; 5) Josée Dionne; 6) George Seibert; 7) Jörg Esefeld/ Heinz Nagler/ Rolf Storz/ H.J. Wöhrle; 8) Klaus Madlowski/ Mathias Gladisch; 9) Rudolph Herz/ Reinhard Matz.

estrategicamente entre a Potsdamer Platz e a Porta de Brandenburg, no limite com o Tiergarten e com as ruas Behrens, Wilhelm e Ebert. Uma vez terminados os trabalhos, a região deverá ser compreendida como importante eixo de articulação e integração entre leste e oeste da cidade.

Enquanto Lea Rosh e Ebehard Jäckel consideram a centralidade do local escolhido como um fator decisivo, este é um ponto polêmico e atacado por muitos. Silke Wenk aponta esta mesma centralidade como uma retomada acrítica de diretrizes anteriores à guerra e mesmo decisivas no planejamento urbanístico da capital do “Reich de Mil anos”. A centralidade do monumento é problemática, afirma Wenk, não apenas porque qualquer determinação da centralidade pressupõe uma periferia, mas também porque um monumento no lugar previsto em Berlim-Mitte, o insere num sistema significante previamente determinado historicamente. A relação entre o monumento ao Holocausto e a “monumentalidade da fantasmagoria arquitetônica de Speer” é também uma associação estabelecida vigorosamente por Andreas Huyssen. Comentando que “para administrar o Holocausto na década de 1990”, os alemães teriam se apropriado de um ditado judaico – “segundo o qual ‘o segredo da redenção é a memória’”, o crítico avalia o resultado do primeiro concurso – e a própria iniciativa do monumento - sem hesitações:

“O caso mais flagrante [da redenção pela memória]: o projeto de um gigantesco memorial do Holocausto, uma laje inclinada do tamanho de dois campos de futebol com os nomes de milhões de vítimas gravados na pedra, em pleno coração de Berlim, pouco ao norte do bunker de Hitler e bem em cima do que seria o eixo norte-sul projetado por Albert Speer, entre o seu megalomaniaco Grande Salão ao norte do Portão de Brandenburgo e o arco do triunfo de Hitler, ao sul, que também teria gravado em pedra os nomes dos mortos na Primeira Guerra. *A própria localização e o posicionamento desse memorial do Holocausto (...) pareciam funcionar ao mesmo tempo como mimese e como encobrimento de um outro local comemorativo, com a monumentalidade proporcional às dimensões do projeto original de Speer.* De fato, é impressionante que uma país que tem se pautado há décadas por um deliberado antimonumentalismo antifascista venha a recorrer às dimensões monumentais quando se trata da comemoração pública do Holocausto pela nação reunificada. Alguma coisa aí está fora de sintonia.” [grifo meu]¹⁹

O desejo de restaurar a identidade nacional é patente em muitas propostas de monumentos enviados ao primeiro concurso, nos quais encontram-se com frequência a metáfora de águas profundas (buraco negro,

¹⁹ HUYSSSEN, Andreas. **Sedução monumental** in Seduzidos pela memória op.cit. pp.45-46.

abismo, cratera), compreensíveis como tentativas de representar o não-representável. Porém, ressalta com pertinência Silke Wenk, são metáforas problemáticas na medida em que seriam adequadas para catástrofes naturais. Oferecem espaço para a imaginação em que as pessoas são vítimas de circunstâncias incompreensíveis e formam uma comunidade de vítimas do horror, onde contradições e diferenças são superadas. Este tipo de metáfora coloca em ação o desejo de uma unidade sem contradições, rigorosamente incompatível com a memória do assassinato em massa. A identificação com os mortos, considera ainda Wenk, não se confunde com a empatia, consciente da diferença da própria posição em relação ao que sofre. No pós-guerra, especialmente para a segunda e terceira geração de alemães, a identificação com as vítimas judias parece atraente, indicando o desejo de uma outra história, distinta da alemã.

Mas vejamos também a *centralidade simbólica* do monumento, não em relação à cidade, mas sim aos outros grupos-vítimas da perseguição nazista. Ainda em abril de 1989, antes portanto da queda do muro e da decisão sobre o local do monumento, Romani Rose afirmava que a exclusão dos ciganos (Sinti und Roma) significaria uma falsificação e relativização do fato histórico do assassinato de um povo e uma hierarquização das vítimas em primeira e segunda classe.²⁰ Instala-se mais uma querela irrevogável e insolúvel. Não se trata de desenvolver este tema aqui. Veremos como este impasse foi “solucionado”, digamos, no projeto de Eisenman. O que importa observar é que a inegável centralidade do monumento empurra para a periferia da memória da capital alemã, além dos ciganos, também os homossexuais, testemunhas de Jeová, deficientes físicos, vítimas da eutanásia, experimentos médicos...²¹ Por outro lado, sabemos hoje que nada garante que, no futuro, o sentido original do monumento à memória das comunidades judaicas permaneça inalterado, muito ao contrário. Uma vez pronto e entregue ao convívio, o monumento poderá trazer para seu centro de gravidade muitas

²⁰ ROSE, Romani. **Ein Mahnmal für alle Opfer. Im N-S Regime gab es keine Verfolgung erster oder zweiter Klasse** in Jeismann, M. op. cit pp. 62-63.

²¹ Ver ainda: KOSELLECK, R. **Die falsche Ungeduld**, in Jeismann op.cit.

outras memórias – ou não. Caberá à população alemã e ao público em geral decidir sobre sua apropriação e seus caminhos.

A centralidade do monumento e sua inserção numa rede de signos arquitetônicos significantes foram bem compreendidas pela proposta de Horst Hoheisel, artista que participou do primeiro concurso. Seu projeto denominado “Um marco ilimitado – Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” resumia-se a quatro operações: (1) demolir a Porta de Brandenburg; (2) triturá-la (inclusive, claro, a Quadriga de bronze); (3) dispersar seu pó sobre os quase 20 mil metros quadrados da área reservada ao monumento aos judeus; (4) recobrir a poeira com uma imensa placa de granito. Este gesto de destruição nada mais faz senão concretizar a ruptura da continuidade histórica e da identidade nacional alemã após o Holocausto. Hoheisel não propõe uma identificação falaciosa dos alemães como vítimas do destino. Seu gesto assemelha-se, em certa medida, ao de Kiefer em “*A inundação de Heidelberg*” (“*Die Überschwemmung Heidelbergs*”), intervenção em forma de livro, onde o artista imagina a destruição dolorosa da cidade, parte inegável de sua própria identidade. Para Hoheisel, “destruir” a Porta de Brandenburg não foi uma decisão fácil e desenvolta: “Essa ruptura em nossa identidade, que não podemos mais reconstituir, é o que queria mostrar quando trituro a Porta de Brandenburg. No início eu não era muito radical, porque eu também tinha medo, já que a Porta de Brandenburg também é importante para minha identidade.”²² No final das operações propostas restariam dois grandes vazios no centro de Berlim.²³ O Portal deixaria um vácuo no eixo histórico da *Unter den Linden* e a área reservada para o monumento aos judeus assassinados permaneceria uma imensa superfície selada pela placa de granito, sob a qual estariam os detritos do Portal. Dois vazios que sinalizam a ruptura de “uma comunidade espiritual” e de um massacre sem precedentes. Hoheisel recusa-se a criar *mais* um monumento nacional – negativo, doloroso, é verdade -, mas que cancela de uma vez por todas o vazio da destruição provocada pelo

²² Citado por SPIELMANN, Jochen. **Das Branderburger Tor zu Staub zermahlen**, in HOHEISEL, HORST & KNITZ, Andreas. **Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg** Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Nr. 1, Weimar 1999, p.144.

²³ „Das Brandenburger Tor wird zu Staub zermahlen, der Staub wird auf dem Denkmalsgelände verstreut, das Gelände wird mit Granitplatten belegt. Als Denkmal entstehen zwei leere Orte, deren doppelte Leere auszuhalten das eigentliche Denkmal ist.“ HOHEISEL, Horst. Op.cit. p. 163.

nacional-socialismo, reestruturando triunfalmente o centro da cidade. Ao invés, propõe suprimir um dos mais significativos símbolos nacionais, não como gesto de ódio (por si mesmo, afinal), mas como materialização de uma situação que há décadas já é real: a ruptura da história. Contudo um perigo é evidente nos cartões postais em que o artista suprime a Porta célebre: sua presença fantasmática parece adquirir ainda mais potência... Não obstante, como uma forma de exercício espiritual e cívico, digamos, capaz de materializar mentalmente uma realidade histórica que não encontra lugar, deveria ser proposto a todo cidadão alemão. Como operação conceitual demonstra particular compreensão das aporias da história alemã e do monumento moderno. A proposta de Hoheisel integra decididamente o conjunto de monumentos imaginários do século XX e nesta condição se faz operante e certamente seguirá seu caminho.



Horst Hoheisel, *Um marco ilimitado*, Projeto para o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, 1995.

3. 1. II.

Um terreno baldio

Dentre tantas publicações e textos sobre a iniciativa do monumento, uma sobressai pela singularidade de desinteressar-se pela obra a ser construída e aceitar o desafio de endereçar sentidos à sua grande área “baldia”. Os organizadores da publicação – Riki Kalbe e Moshe Zuckermann - parecem não

ter pressa quanto à solução encontrada para o monumento. Sabem que prolongar este estado “baldio” – ou melhor, disponível -, aberto a tantos e tantos sentidos é fundamental, pois mais cedo ou mais tarde isso será passado. Uma vez construído, o monumento receberá chefes de Estado, autoridades e turistas de todo o mundo. É provável que seja cenário de fotos tão famosas quanto a de Willy Brandt ajoelhado junto ao monumento de Rappoport, em Varsóvia, em 1970.

Intitulado “Um terreno no Centro” (*Ein Grundstück in Mitte*), o livro parte das fotografias de Riki Kalbe, fotógrafa e cineasta, que durante dez anos observou e fotografou a imensa área que, em 1994, foi designada para a construção do monumento. Sua sensibilidade tão berlinense voltou-se para as áreas abertas após a queda do muro, como foi o caso da Potsdamer Platz, ponto central da crônica da cidade, rapidamente disputada pela especulação imobiliária. Onde hoje erguem-se, com visibilidade ostensiva, os prédios da Sony Center, A&T e Daimler-Benz, era o matagal atravessado pelo velho narrador do filme de Wim Wenders. Em “Der Himmel über Berlin” – ou se quisermos “Asas do desejo” -, o velho berlinense procura no centro da cidade a praça desaparecida, seus cafés, seu comércio famoso, seu trânsito intenso. Aturdido, erra por um terreno semelhante ao das fotos iniciais de Riki Kalbe, onde encontra apenas uma poltrona arruinada e exausto se senta para ruminar o passado. Mas como ligar este matagal à praça que no poema “Besuch vom Land”, de Erich Kästner, é o ponto vertiginoso do encontro deslumbrado e temeroso entre o visitante e a metrópole da década de 1920 (que termina por atropelá-lo)?²⁴ Toda aquela região central foi arrasada pelos bombardeios de 1945 e, em seguida, esquartejada pelas divisões ideológicas.

As fotos de Riki Kalbe mostram uma mutação urbana mais compassada que aquela presidida pela especulação imobiliária, outro grande tema da Berlim dos anos 90. O terreno baldio reservado ao monumento tem suas transformações travadas pelas querelas do trabalho de memória. Por sorte. As deambulações aleatórias de um cachorro, a rota de um ciclista, o isolamento de uma arvorezinha seca amparada por um tripé “mambembe” mostram o avesso

²⁴ “Sie stehen verstört am Potsdamer Platz./ Und finden Berlin zu laut./ (...) Sie machen vor Angst die Beine krumm./ Und machen alles verkehrt./ Sie lächeln bestürzt. Und sie warten dumm./ Und stehn auf dem Potsdamer Platz herum./ bis man sie überfährt.“ KÄSTER, Erich. **Besuch vom Land** in: „Hier schreibt Berlin“ Günther, Herbert (org.) Berlin: Fannei & Walz, 1989/ 1929, p. 75.

da institucionalização que logo atingirá o terreno. Em foto de 1991, uma corredora solitária atravessa uma fronteira invisível, o local exato onde pouco antes havia a solidez do muro, sinalizado ainda pelos vergalhões ornados com bandeirolas. (Tenho certeza, Goeldi adoraria essas fotos.)



Riki Kalbe, Berlim, agosto 1991

Antes de ser gradeado, o terreno convidava ao *flanieren* em sua natureza indefinida (nem parque, nem praça), imensamente esperançosa, propiciada pela modificação de um estado de coisas que parecia até então imutável (na cidade, nas Alemanhas, no mundo ocidental). Se a idéia não fosse algo esdrúxula e anacrônica, poderia imaginar que os surrealistas saberiam tirar grande proveito desse vazio redescoberto na cidade. O termo “baldio” na verdade é deslocado, pois quer dizer área sem proveito, inútil, ou ainda “inculto”, “agreste”, um terreno por cultivar (Aurélio). Em alemão *brachliegen* (verbo e não adjetivo), utilizado pelos autores para referir-se ao terreno, significa também “ficar improdutivo”. Mas este sentido metafórico é usado de modo irônico, pois as fotos e os textos do livro empenham-se em mostrar o contrário: o quanto o terreno é operante na cidade. (Concretamente, como mostra a cronologia das atividades ocorridas na área desde a queda do muro.²⁵)

²⁵ Uma cronologia não exaustiva das atividades ocorridas no terreno desde a queda do muro foi organizada por Riki Kalbe, que inventaria desde manifestações artísticas organizadas, dentre as quais destaca-se a instalação de Ilya Kabakov, “Zwei Erinnerungen an die Angst” (1991), passando, ou



Riki Kalbe, Berlim, agosto 1991



Riki Kalbe, Berlim, fevereiro 1995

realmente começando, por uma série de intervenções espontâneas, como a de 31 de dezembro de 1989, quando a torre de vigilância da área é escalada e seus holofotes festivamente utilizados para receber o ano novo e não mais esquadrihar o terreno em busca de “fugitivos”. No início da primavera de 1990, Ben Wargis orienta a abertura de três segmentos no muro, através dos quais, há um “trânsito de plantas” para o terreno, atividades para as quais são convidados políticos e profissionais diversos. A tentativa de ocupar a área com flores, balões e outros é uma constante. Menciona-se ainda as atividades que não receberam a autorização de serem realizadas ali, pois seria de algum modo faltar com o respeito de uma área reservada ao monumento. Por exemplo, o enterro simbólico de Honecker num caixão vermelho e uma corrida de cavalos. Kalbe, Riki. “Von der Öffnung bis zur Sammlung“ in: Kalbe e Zuckermann op.cit. pp. 7-17.



Riki Kalbe, Berlim, março 1995



Riki Kalbe, Berlim, janeiro 1998

Uma ou outra foto de Riki Kalbe poderia lembrar a entropia da paisagem humana de *Velho Músico* de Manet. Por exemplo, aquela em que um pequeno grupo de pessoas de costas para a câmara observa um dirigível que sobrevoa o local. Contudo, um elo reúne aquelas cinco pessoas de modo,

embora frouxo, mais convincente, que os personagens da tela de Manet. Além de estarem absortos na contemplação, creio que a dimensão do espaço que os cerca lhes devolve paradoxalmente coesão. Igualmente robustos, referem-se apenas uns aos outros e parecem solidamente plantados no solo. A sua volta, os vergalhões do muro desaparecido são “monumentos entrópicos” da nova realidade. Com mais certeza do que a Manet, as fotografias de Riki Kalbe remetem à Passaic, de Robert Smithson (ou Passaic já estaria contida em Berlim?), embora aquele ponto central da cidade, mesmo esvaziado, jamais converta-se numa *sub-urbe*. Ao contrário do subúrbio americano que aparentemente não anseia reverter o estado de entropia, as fotos do terreno em questão mostram sua saída progressiva desse caos sutil e produtivo. Por mais residuais que sejam os elementos mostrados nas fotografias, não há como tornar-se imune ao peso da história que os assombra. Talvez seja esta precisamente a função do gigantesco monumento: calar a força deste vazio, afastar os fantasmas do centro da capital. Como monumentos-entrópicos-berlinenses, as imagens de Riki Kalbe surpreendem ainda mais pela proximidade da área construída e da qualidade da paisagem urbana reconhecível: nada mais insólito e monumental do que a visão da Porta de Brandenburg a partir de uma espécie de trincheira. Os detritos que aqui surgem são assustadoramente históricos, afinal estamos próximos ao *Bunker* de Hitler, do qual encontram-se restos no terreno, nunca propriamente vazio. Wolfgang Schäche, em seu ensaio que remonta às ocupações da área no século XVIII, afirma que inexistente relação imediata entre o local escolhido para o monumento e a sistemática destruição dos judeus. Nem “lugar das vítimas”, tampouco realmente “lugar dos criminosos” e de suas bárbaras decisões, – como a *Haus der Wansee-Konferenz* e o terreno da documentação *Topographie des Terrors* – embora instâncias do poder e responsáveis pelo sistema nacional-socialista tenham tido na Wilhelmstrasse (que limita o terreno a leste) seus endereços.²⁶ O que define a área, portanto, é sua inserção próxima de tantos signos arquitetônicos nacionais e também da “história sepultada”. O *bunker* de Hitler, descoberto após a queda do muro, permanece trancado para evitar que se torne local de culto neo-nazista. Com grande senso de oportunidade e ironia, Henryk

²⁶ SCHÄCHE, Wolfgang. *Das Areal des künftigen Holocaust-Denkmal. Anmerkungen zu seiner Geschichte*, in R. Kalbe e M. Zuckermann, op.cit. p.18-27.

M. Broder sugeriu que sobre a área do bunker fosse construída a embaixada de Israel.²⁷

Cercado e aplainado, o terreno deixa de ser baldio para tornar-se área indistinta da paisagem de canteiros de obras que dominam a cidade. Espaço domesticado enfim, integra-se à cidade justamente quando tem seu acesso barrado ao passante. Uma foto de janeiro de 1998 mostra um posto de observação que permite a vista panorâmica do terreno. A partir de então, Riki Kalbe fotografa à distância. Em uma foto, o mato rarefeito evoca um campo de lápides vegetais, como notou Moshe Zuckermann, remetendo vagamente ao cemitério de concreto criado por Eiseman. Além disso, vemos apenas as estações do ano que se alternam. As fotos perdem em estranheza e interrompem-se em outubro de 1999.

A essa altura, o projeto da arquiteta Christine Jakob-Marks, atacado por artistas, intelectuais e mesmo por parte significativa da comunidade judaica, já havia sido vetado por Helmut Kohl. Creio que seu problema grave e estrutural era apostar na totalidade numérica - dado que orienta a iniciativa do concurso -, a cifra incomensurável dos "seis milhões de mortos", na qual o trabalho de memória dissipa-se em abstrações genéricas. É certo que o resgate do nome é prática que orienta muitas obras - históricas, memoriais e artísticas - sobre o Holocausto, mas sempre obedecendo a um determinado recorte (nacional, comunitário, familiar), pois os nomes trabalham na construção da identidade destes grupos. O já mencionado Yad Vashem - memorial e centro de pesquisas sobre o Holocausto, em Jerusalém -, significa "Monumento do Nome". Em Isaías 56, 5 encontramos a afirmação: "Em minha casa e em meu muro, fundarei um Monumento (*Yad*) e um Nome (*Vashem*), (...); para eles fundarei um nome eterno, que não será extinto."²⁸ Graças a Gershon Scholem, sabemos a importância do Nome - de Deus, mas também dos homens - para a mística judaica. Pronunciar o nome dos mortos faz parte do *Izkor*, oração pela memória dos parentes falecidos, rezada dentre outras ocasiões no *Iom Kipur*, o

²⁷ NOWEL, Ingrid. **Berlin. Vom preussischen Zentrum zur neuen Hauptstadt: Architektur und Kunst, Geschichte und Literatur**, Dumont, 1998, p. 202.

²⁸ "Ich werde ihnen meinem Hause und in meinen Mauern ein Denkmal stiften und einen Namen, besser denn Söhne und Töchter; einen ewigen Namen stifte ich ihnen, der unverilgbar ist." Jesaia 56, 5 in **Die Heilige Schrift**, trad. Leopold Zunz, Tel Aviv e Stuttgart: Sinai/ Dornia, 1997, p. 828.

“Dia do Perdão”, quando o judeu pede para ser inscrito no “Livro da Vida” do ano iniciado dez dias antes. Lembrar o nome dos mortos faz parte assim de um ritual de expiação, purificação e preparação do ano que começa. No projeto de Jakob-Marks, contudo, a tentativa de resgatar a identidade das vítimas, distante de uma implicação efetiva com a reflexão sobre o nome, resulta simplesmente em novo anonimato. Alguns apontaram ainda a perversidade dos nomes situados no solo (rebaixados, pisados), mas considero pouco produtivo estender-me nas questões problemáticas dessa obra. A convocação de novo concurso, dirigido a artistas convidados de diferentes nacionalidades, teve como resultado, em fins de 1997, a seleção de quatro finalistas: Richard Serra e Peter Eiseman, Jochen Gerz, Daniel Libeskind e Gesinne Weinmiller²⁹. Ao examinarmos a proposta de Eiseman veremos como as críticas endereçadas aos projetos selecionados, tanto do primeiro quanto do segundo concurso, foram absorvidas na obra do arquiteto. Por enquanto, cabe aproveitar por alguns instantes a metáfora do “terreno baldio”.

Em agosto de 2000, também fotografei o local do monumento. Na área gradeada, apenas uma estratégia publicitária, isenta de dispositivos críticos que estes recursos adquirem nas mãos de Jochen Gerz. Enquanto uma torre exibia conhecidas imagens dos campos, outra continha reproduções da maquete do projeto de Peter Eiseman. Os painéis solicitavam doações, pois o monumento é financiado pelo Estado alemão, pelo governo municipal de Berlim e pela iniciativa privada. Sobre as fotos dos deportados, a afirmação enfática de que ali é o lugar do monumento. Curiosa mesmo é a declaração: “Dez anos de conversa são suficientes.” (*10 Jahren Reden sind genug.*) Na medida em que desde o início os dados básicos da iniciativa do monumento nunca puderam ser questionados, e nada indica qualquer alteração, há de se concordar com o cartaz. O tecido urbano esgarçado do centro será restaurado; a ferida no meio da cidade, como disse Vered Maimon, será fechada³⁰. Seria tentador mas impossível apostar no “desejo de deixar tudo como era [logo depois da queda

²⁹ Os artistas convidados para o segundo concurso foram: Christian Boltanski, Eduardo Chillida, Peter Eiseman, Jochen Gerz, Zvi Hecker, Hans Hollein, Rebecca Horn, Dani Karavan, Daniel Libeskind, Maukus Lüpertz, Gerhard Merz, David Rabinovich, Ulrich Rückhiem, James Turrel, Gesine Weinmiller, Rachel Witheread. Também os nove premiados do primeiro concurso foram convidados a enviar novas propostas.

³⁰ MAIMON, Vered. **Archiv als Wunde** in: Kalbe e Zuchermann op. cit. pp. 72-76.

do muro], o memorial como uma página vazia bem no centro da cidade reunificada” (...).³¹ Seria talvez realizar um desejo de Adorno, que em *Minima Moralia* dizia: “Talvez a verdadeira sociedade se farte do desenvolvimento e deixe, por pura liberdade, possibilidades sem utilizar (...)”

“O conceito de dinâmica que vem complementar a “a-historicidade” burguesa, vê-se elevado ao absoluto, ao passo que na sociedade emancipada ele próprio teria que ser – enquanto reflexo antropológico das leis de produção – criticamente confrontado com as necessidades. A idéia de uma atividade sem peias, de uma procriação ininterrupta, de uma insaciabilidade de boca cheia, da liberdade como uma empresa a todo vapor, nutre-se daquele conceito burguês de natureza que serviu tão somente para proclamar a violência social como inalterável, como um trecho da sã eternidade.”³²

Deixar existir no coração de Berlim, tão próximo à nova *city* da Potsdamer Platz, um “terreno baldio” de vinte mil metros quadrados; refrear a ânsia de construir e restaurar; deixar na cidade possibilidades sem utilizar, à espera; não fazer com que a cidade *conte* “falastronamente” seu passado, mas que o *contenha*, “escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas (...), cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”³³ - não seria parte de uma ética capaz de procurar honrar a memória dos judeus assassinados?

As fotos e o breve inventário das ações no terreno, realizados por Riki Kalbe, artista falecida em 2002, são os “anti-monumentos” do monumento central. Mas agora não resta outra alternativa senão abordar os mega-projetos.

³¹ HUYSSSEN, Andreas. **Sedução monumental**, op.cit, p. 99.

³² ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**, trad. Luis Eduardo Bicca, São Paulo: Ática, p.136 – 137.

³³ CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**, trad. Diego Mainardi, SP: Companhia das Letras, 1991, pp. 14-15.

3. 1. III

O projeto de Richard Serra & Peter Eisenman

Sobre a superfície de vinte mil metros quadrados distribuem-se quatro mil pilares de largura e comprimento constantes (0,92 m x 2,30 m), equidistantes cerca de um metro, e cujas alturas variam entre a proximidade do solo e 5 metros. Os blocos de cimento podem inclinar-se em até 3 graus em relação ao plano do solo, como se uma tração subterrânea qualquer os trabalhasse de modo imprevisível e diferenciado. Tanto a inclinação quanto a altura variável das colunas faz com que a sistematicidade do espaço - compósito mas não composicional - organizado em fileiras e corredores seja aparente e enganosa, pois, na verdade, constróem um percurso labiríntico, cuja vocação é fechar-se sobre si mesmo, subjugando aquele que o adentra, oferecendo uma vivência radical de desorientação espacial. Percorrê-lo é uma experiência obrigatoriamente individual, pois o exíguo intervalo entre os pilares permite a passagem de uma única pessoa a cada vez. A densa concentração de pilares sugere a organicidade da floresta ou do cemitério romântico, embora estas não sejam metáforas voluntariamente evocadas por seus autores, mas é inegável que os blocos lembram marcações tumulares. Dentre a massa uniforme de monolitos de cimento, um único bloco de mármore branco diferencia-se numa aparição imprevisível, já que o espaço não converge em sua direção e nenhuma sinalização indica sua presença. Em meio à massa indiferenciada, essa única coluna evoca certamente a existência singular, embora testemunhe também sua impotência.³⁴

Essa é a descrição sumária do projeto apresentado por Richard Serra e Peter Eisenman, no segundo concurso de 1997. A menção à coluna de mármore, encontrada em jornais da época da aprovação do concurso, logo desaparece. No texto de apresentação, os dois reconheciam que construir, no

³⁴ Retiro essas informações da documentação publicada pela editora Philo, em 1999 (op. cit., pp.881, 882). A informação sobre o bloco de mármore único foi obtida em jornais de 1997/ 98, e não é mencionado na descrição do projeto nessa imensa publicação. Infelizmente, perdi os jornais da época. Contudo, Eduard Beaucamp, em artigo publicado na coletânea organizada por Michael Jeismann (Beaucamp, Eduard. „Baut Serra!“ in FAZ 3/02/1998, pp.234-336), também faz menção ao bloco solitário, como pertencendo à concepção original (ainda com Serra) e abandonada, embora não encontre mais este dado em nenhum outro artigo. É certo que bloco de mármore introduz um sentido no labirinto de lápides, conferindo-lhe um tólos, um viés narrativo, pois informados de sua presença solitária, nos lançaríamos certamente à sua procura. O mármore como material introduziria também questões referentes a toda a tradição da escultura ocidental, reforçando certa teor antropomórfico próprio à forma da coluna.

centro de Berlim, um monumento aos milhões de judeus exterminados é tarefa tão necessária quanto impossível. A grandeza e centralidade do empreendimento - nos planos físico, histórico e simbólico - parecem, de saída,



Eisenman & Serra, *Projeto para o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa*, 1997

inviabilizá-lo, admitem. Embora, como sabemos, Serra tenha se retirado logo do projeto - atitude coerente com sua obra -, é legítimo perguntar sobre suas motivações ao aceitar o convite para o concurso. Sua origem judaica, sempre tão discreta e subitamente propalada pelos jornais alemães, está bem longe, é

óbvio, de constituir motivação suficiente. Embora em 1995 tenha participado da Bienal de Withney com uma escultura intitulada *Primo Levi*, sua aversão a obras monumentais é notória: "Nem pela forma nem pelo conteúdo, minhas obras referem-se à história dos monumentos. Elas não celebram nenhuma pessoa, nenhum lugar, nenhum acontecimento."³⁵ O que teria então levado Serra a aceitar o projeto do monumento? Certamente a escala de uma tal iniciativa em ambiente urbano - no centro da grande Berlim reunificada - constitui, por si só, desafio considerável para um artista cujas intervenções envolvem sempre "as formas públicas do estar-no-mundo" (Ronaldo Brito).³⁶

A escultura pública tem constituído parte vital das realizações de Richard Serra, estabelecendo, na maior parte das vezes, relações conflituadas e subversivas com seu entorno. Exemplo notório da relação tensa com a arquitetura e o urbanismo foi a realização - e por fim o destino - de sua obra *Tilted Arc*³⁷. Instalada na Federal Plaza, em Nova Iorque (1981), a obra foi retirada do local - portanto destruída - após um desgastante processo público. Consistia numa placa de aço (60,96 metros de extensão x 3,66 de altura x 6,5 cm de largura), autêntico muro, que dividia a praça, problematizando a passagem de pedestres. Protestos surgiram logo após sua instalação. Alegava-se que acarretava riscos inaceitáveis de segurança, pois impedia a visão, portanto o controle do que se passava do outro lado do muro de aço. Em tese, observou Rodrigo Naves, a curva descrita por *Tilted Arc* era "a estilização do movimento que aí se realiza, uma evidenciação daquilo que o hábito termina por ocultar."³⁸ A escultura alterava a função decorativa e desfazia o caráter teatral da praça, conferido em parte pelas linhas circulares concêntricas do calçamento. Sua espessura e materialidade intensa impediam que fosse percebida como desenho. De modo semelhante a todas as obras do artista,

³⁵ BOIS, Yves-Alain. **Promenade pittoresque autour de Clara-Clara**. Faltam referências, pp. 14 e 15.

³⁶ BRITO, Ronaldo. **Espaço em ato**, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1997, pp. 26-27.

³⁷ Como ressaltou Renato Rodrigues, a concepção que resultou na criação desta obra reflete apenas um momento e não a totalidade da escultura urbana de Serra. Este autor chama atenção para o fato de que o longo debate na mídia sobre *Tilted Arc* influenciou a recepção da obra de Serra, tendo provocado um efeito generalizador de que sua obra é "confrontadora dos valores estabelecidos pelo meio urbano". Em consequência Serra teria realizado menos esculturas públicas nos EUA e mais na Europa. Situação revertida no final dos 90. Ver Renato RODRIGUES, **Considerações sobre a escultura urbana de Richard Serra**, in Revista Arte & Ensaios, ano VII, no. 7, 2000, pp. 121-133.

³⁸ NAVES, Rodrigo. **O novo livro do mundo. A imagem pós-moderna e arte**, Revista Novos Estudos, CEBRAP, no. 23, 1989, p.184.

Titled Arc requeria um envolvimento corpóreo e ativo da percepção, impedindo a visão ‘gestaltista’, deixando-se apreender apenas no curso de inúmeras visadas pelo observador em movimento. À escultura aplica-se o que disse Ronaldo Brito sobre o conjunto da obra do artista: “Inexiste, a rigor, espaço: só existem atos de espacialização e suas conseqüências concretas.” Por ser um cilindro inclinado e não a seção de um cone, “apenas a parte central do arco estava na superfície da Federal Plaza, sendo que suas laterais se encontravam gradativamente enterradas no subsolo. Essa disposição gerava uma tensão visual permanente: tanto na dimensão horizontal da praça, que era recusada pelas extensões laterais do arco, como na dimensão vertical dos edifícios, que era contrastada pela direção diagonal do cone inclinado.”³⁹ Sabemos que *Tilted Arc* - dispositivo crítico do espaço urbano -, foi recusado pela cidade, ao fim de um processo que durou cerca de dez anos.

Paradoxalmente, ao pensar no espaço labiríntico do projeto monumental de Berlim, lembro-me sempre de *Shift*, uma das obras mais conhecidas de Serra. Creio que essa aproximação deve-se a afinidades antitéticas, pois todos os elementos que fundam a obra de 1970 foram suprimidos na proposta de Berlim. Os limites desta escultura *site specific* surgiram ao longo de cinco dias de deambulações no terreno, a partir do estabelecimento da distância máxima que duas pessoas poderiam manter sem perder-se de vista. "A linha de horizonte da obra foi determinada pela possibilidade de manter esse olhar mútuo", escreveu Serra. No projeto de Berlim, essa relação dialógica que funda *Shift*, conferindo-lhe caráter tão singular no conjunto da obra de Serra, torna-se dolorosamente impossível, pois o monumento de Berlim suprime dramaticamente toda comunidade. As colunas de concreto envolvem o visitante e o subjugam. A "atitude elementar de humildade face a escultura (e ao mundo)", identificada por Rosalind Kraus na produção americana dos 60/ 70, converte-se em experiência opressiva, compreensível dado o caráter do acontecimento histórico ao qual a obra se refere. De modo inverso às esculturas de Barnett Newman - *Here I* e *Here II* - que pretendem operar a transformação do *espaço* em *lugar* e cuja escala

³⁹ RODRIGUES, Renato. Op.cit. p.122.

engrandece o observador⁴⁰, os pilares de Serra/Eisenman ofereceriam experiência de total sujeição, e mesmo aventaram alguns, de efetivo terror. A vivência da obra, ao fim e ao cabo, não conduziria à sua compreensão, como afirmam os próprios artistas. Claro está que se trata da experiência do sublime, teorizado por Burke e Kant, dentre outros pensadores do século XVIII. A atualidade do sublime foi reivindicada - em termos 'sóbrios', pois sempre conectado ao retorno para a reflexão - por Barnett Newman, que influencia decisivamente Jean-François Lyotard. Com ênfase, o filósofo afirma: “o sublime é talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza a modernidade”, embora lembre que o sublime em questão “c’est toujours le sublime au sens de Burke et de Kant, et ça n’est plus leur sublime.”⁴¹

Metáforas da natureza tais como “floresta plena de marcos da lembrança” (“Wald voller Erinnerungsmaße”) ou “Oceano de pedras tumulares” (“Ozean von Totensteinein”), empregadas por Eduard Beaucamp, são extremamente apropriadas ao sublime kantiano. Simultaneamente conscientes do perigo e tranquilizados por sua distância, o sublime – prazer negativo – ocorre no momento do colapso da representação. Se no juízo do belo, a imaginação é relacionada livremente ao entendimento, no sublime, ela se relaciona à razão. A imaginação experimenta uma tensão extrema quando lhe é exigida a compreensão da totalidade. Neste esforço, percebe sua incapacidade diante das idéias da razão (Deus, a liberdade), mas entrevê igualmente o acordo com essas idéias, que não pode ser alcançado. O sublime implica assim uma elevação do espírito. Ao elaborar suas restrições em relação ao sublime de Lyotard quando aplicado às representações do Holocausto, Geoffrey Hartman lembra Adorno: “No word intoned from on high, not even a theological one, exists rightfully after Auschwitz without a transformation”.⁴²

Schweppenhäuser acredita que o sublime do projeto em pauta (mesmo que refira-se a este após as modificações) não faz “justiça ao fato ‘Auschwitz’”. “A conformação do sublime como uma forma de expressão estética para algo que vai além de toda imaginação esconde, portanto, o perigo de que o objeto

⁴⁰ DE DUVE, Thierry. *Ex-situ*, Cahiers du Musée National d'Arts Modernes", no. 27, 1989, p.49.

⁴¹ LYOTARD, Jean-François. *L'Inhumain*, Paris: Galilée, 1988, p.105.

⁴² HARTMAN, Geoffrey. *Book of Destruction* in Friedländer, Probing the Limits... op.cit, p. 324.

com o seu excesso de horror seja ao mesmo tempo glorificado de modo negativo. Ele é instrumentalizado como um arripio purificador”.⁴³ Distante de uma ‘estética mimética modificada seja lá como for’, Gerhard Schweppenhäuser postula uma “estética cuja preocupação resida em encontrar a expressão de respeito”. Acredita que com “um conceito de estética da expressão que englobe a dimensão do sentido, abre-se uma possibilidade de como os motivos estéticos e didáticos esclarecedores podem estar interligados em um monumento.” Adverte que a “expressão não precisa ser a irrupção expressionistamente eruptiva e espontânea de uma interiorização subjetiva; pode possuir também um significado de manifestação. Para Edmund Husserl a expressão era ‘a unidade fenomenal da materialidade física do sentido’. (...) Para Benedetto Croce a expressão era até a síntese de todos os tipos de manifestação humana.”⁴⁴

E como o sublime ativaria a memória? O que se depreende do monumento, afirmam o escultor e o arquiteto, não é um sentimento nostálgico, tampouco um “pensamento do passado”, mas tão-somente “uma lembrança viva” (“eine lebendige Erinnerung”). A memória cifrada neste monumento é rigorosamente individual e seria preciso recorrer a Bergson, e não a Halbwachs e suas noções de memória coletiva e cultural, para compreendê-la. Não que a experiência proposta seja uma retirada do mundo, muito inversamente. Creio que aqui aplica-se ainda o que diz Ronaldo Brito sobre as esculturas de aço e desenhos de Serra: “a experiência viva da forma” converte-se “na hiperatenção a determinados aspectos do real que o trabalho surpreendentemente altera ao expor algumas de suas propriedades formais latentes até então imperceptíveis”.⁴⁵

Ao defender a construção do projeto de Serra e Eiseman – embora curiosamente refira-se à proposta como pertencendo quase que exclusivamente ao escultor -, Eduard Beaucamp observa que o monumento não tolera vivências em massa ou em grupo, sendo esta uma de suas qualidades. O

⁴³ SCHWEPPENHÄUSER, G. Op. cit. p. 134.

⁴⁴ Idem, p.137.

⁴⁵ BRITO, Ronaldo. Op.cit. p. 27.

monumento impediria o ritual de luto coletivo e assim manifestações públicas, e não poderia oferecer-se como plataforma de atos oficiais. Eis de fato um de seus aspectos mais radicais e recusado, claro, por Helmut Kohl. Beaucamp julga ainda exata sua localização próxima ao entorno fantasmático do *bunker* de Hitler, como também considera-o um contraponto vigoroso “ao futurismo desmemoriado e festivo da Potsdamer Platz”. Reivindicava então (em fevereiro de 1998) que o projeto de Serra deveria ser construído sem descontos suavizantes e ingredientes falsificadores.⁴⁶ Quatro meses depois, Beaucamp comenta a saída de Richard Serra, defendendo então a construção do projeto de Eiseman e acreditando que manteriam-se as mesmas características radicais sem atenuações.⁴⁷

3. 1. IV

O projeto de Eiseman

Se Richard Serra afirma que sua obra não detém afinidades com o monumento, ainda mais surpreendente é a adesão de Peter Eiseman a uma arquitetura da memória. Principal ideólogo do grupo dos “Cinco Arquitetos de Nova York”, Peter Eiseman define sua arquitetura como *frívola*. Otilia Fiori Arantes, que fez a apresentação de Eiseman para o catálogo de sua exposição no MASP (1993), escreve:

“Ao introduzir a frivolidade na arquitetura, [Eiseman] está evidentemente acompanhando Derrida em sua reabilitação do frívolo, quando o redefine como o domínio do significante (*vide, vacant, friable, inutile*). Eiseman, portanto, ao qualificar a arquitetura – mas nessa acepção precisa e enobrecedora, em que o fútil (ainda Derrida) assume proporções metafísicas – o faz na medida exata em que ela não pretende representar nada, comentar coisa alguma além de funcionar (por assim dizer) como signo de si própria. (...) As formas se compõem e recompõem através de seus múltiplos desenhos, que não são propriamente projetos, nem visam obrigatoriamente qualquer construção – as configurações que vão se realizando têm neste jogo combinatório infinito sua única finalidade. Trata-se de uma arquitetura derramada no poço sem fundo da autonomia formal, como disse Tafuri. Uma negação

⁴⁶ “Jetzt sollte Serras Entwurf ohne mildernde Abstriche und verfälschende Zutaten gebaut werden.“ Beaucamp, Eduard. „Baut Serra!“, FAZ 3/02/1998. Publicado in Cullen, Michael. “Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentatin einer Debatte“, Zuriq: Pendo, 1999, p.205.

⁴⁷ “Baut Eiseman!“, FAZ 4/06/1998. Publicado in Cullen, Michael, op.cit, pp. 230-232.

sem transgressão, simplesmente a frivolidade assumida de quem deu as costas para a cinzenta positividade do mundo. Eiseman chega a afirmar – citando Baudrillard – que, assim como a simulação tornou-se tão onipotente que a realidade a segue, sua arquitetura igualmente se limita a di-simular, sem fazer ou propor coisa alguma de real.”⁴⁸

Até onde pude perceber, o conjunto da obra de Eiseman, como também dos demais artistas finalistas do segundo concurso, não foi levado em consideração na decisão final, mas tão-somente os projetos apresentados. O convite feito aos 16 artistas internacionais partiu do pressuposto de que teriam, de algum modo, afinidades com a proposta em questão. Mas seria este o caso de Eiseman? Desde o início, o arquiteto é atraído pela linguagem. Seu percurso intelectual vai de Chomsky ao pós-estruturalismo francês, trazendo para a arquitetura as noções de rastro, vestígio, fragmento e outros signos, investindo-os contudo apenas como signos de si mesmos.⁴⁹ Demonstração notória deste princípio é sua série de *Casas* (I,II, III, IV...X...), onde há exemplos de vigas sem função estrutural, constando apenas como *signos* da estrutura (Casa I), ou ainda a tentativa de des-realizar a realidade (Casa II).⁵⁰ Como exercícios formais, suas maquetes são inegavelmente fascinantes, como também suas “Notes on conceptual architecture: towards a definition”, de 1970⁵¹. Ao longo de quatro páginas brancas, distribuem-se, aleatoriamente, quinze pontos que remetem a notas sucintas de rodapé. Estas citam os mais diversos autores e idéias da arte minimalista e conceitual e são nada mais do que pistas, sem qualquer aspiração a constituir sentido. Deixam crer que apenas pelas margens podemos ler o texto, constituído por um campo de vazios. Mas semelhantes vazios não são densos, históricos (como em Daniel Liebeskind), tampouco remetem a qualquer impoderável ou irrepresentável, mas são tão apenas vazios: “(...) a place that’s no place, that has no time, that has no scale, that has no origin, and that’s the one truth – that there is no truth”, escreveu Eiseman. Seu intento como arquiteto – comprimido entre a nostalgia das vanguardas

⁴⁸ ARANTES, Otilia Fiori. “O lugar da arquitetura depois dos modernos”, São Paulo: Edusp, 2000, pp 66-68.

⁴⁹ Idem, pp. 77-78.

⁵⁰ Idem, p. 80.

⁵¹ Em RIZZI, Renato. Peter Eiseman. *Mystisches Nichts*. Basel: Wiese, 1996, pp.43-46.

históricas e o desengano das utopias modernistas⁵² -, parece assim ser o de afirmar sua prática bem longe da arquitetura funcional. Eiseman pleiteia que a arquitetura não deve ser diretamente legível. Em seus edifícios inexistem vontade de significação, tampouco comunicação de qualquer mensagem: “guerra portanto à banalização da linguagem arquitetônica, ainda que ao preço de um novo hermetismo”, afirma Fiori Arantes.⁵³ Para Eiseman, a “ilusão funcionalista”, forçando o compromisso da arquitetura com a realidade, fez com que esta atingisse um grau de autonomia inferior ao que haviam conseguido as outras práticas artísticas (pintura, literatura, música). Cabe portanto igualá-las.

Se seguirmos de perto os passos de Eiseman constatamos a coerência de seu percurso ‘desconstrucionista’, próximo efetivamente de Derrida, com quem realiza obra em curiosa parceria (*Choral*, para o Parque de La Villette, em Paris). Não obstante essa coerência interna, permanece algo deslocado o interesse do arquiteto em projetar o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”. Ou significará esta realização um ‘turning point’ em sua trajetória? Ora, lembrando que as discussões acirradas sobre a Crise da Representação tiveram na *Historikerstreit* e no embate com o Holocausto influxo decisivo, cabe perguntar como essa *arquitetura sobre a arquitetura*, pleiteada por Eiseman, lida com a questão. Afirma Luiz Costa Lima, o debate deflagrado a partir do *Historikerstreit* teve como uma de suas conseqüências “tornar evidente que a negação da pura factualidade não implica a afirmação da linguagem como potência intransitiva, i.e., centrada em si mesma, construção de um cérebro sem compromisso com a realidade”. Embora seja igualmente verdade, “que não há realidade que não passe pelo crivo da linguagem, que a linguagem é capaz de criar realidades – não só narrativas como narrativas simuladas, i.e., contranarrativas.” O termo ‘real’, afirma ainda Costa Lima, deve ser considerado “em dois sentidos contraditórios mas complementares: ele é o que se impõe a nós, independente de nossa vontade e aquilo que construímos e manipulamos (...).”⁵⁴

⁵² Manfredo Tafuri citado por Otilia Arantes, op.cit. p. 77.

⁵³ Otilia Arantes. Idem, p. 83.

⁵⁴ COSTA LIMA, Luiz. **Mimeses: desafio ao pensamento**, op. Cit. p. 246.

Em junho de 1998, uma nota no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* informava a retirada de Richard Serra do projeto do monumento. Neste momento divulgava-se que a concepção original era de Peter Eisenman, que havia convidado o escultor para participar da criação do labirinto-monumental. A gramática de Eisenman é reconhecível nos deslocamentos, rotações no plano e na elevação, incerteza quanto aos volumes, à forma e ao fundo, ao interior e ao exterior. Nem signo arquitetônico, nem ‘lugar’, o monumento afirma-se na *atopia*, lugar de errância, sem objetivos, senão a vivência do presente que não se transforma em experiência, muito menos em conhecimento: apenas a lembrança viva (“es gibt lediglich eine lebendige Erinnerung ...”).

Embora a obra tenha sido a preferida de Helmut Kohl, este solicitou modificações notáveis, que foram acatadas pelo arquiteto. No intuito de humanizar a obra e torná-la menos abrupta no contexto da cidade, o número dos pilares foi sensivelmente reduzido (de quatro mil para dois mil e setecentos). Tais mudanças (entre outras, como a inclusão de um grupo de árvores num dos limites com as ruas vizinhas) foram defendidas de modo entusiasmado por James E. Young, talvez o maior especialista americano em monumentos ao Holocausto. Em artigo publicado no jornal *Der Tagesspiegel* (22/8/98), Young considera o projeto de Eisenman “uma solução humana para o insolúvel” e parece não ter dificuldades em acatar alterações que pacificam a radicalidade do trabalho, sua capacidade em provocar efetiva desorientação espacial.

Em setembro de 1998, Peter Eisenman concede entrevista já como único responsável pelo monumento. Negando-se a falar em nome do escultor, não concede maiores explicações quanto ao fato de Serra ter se retirado do projeto. Nega que tenha modificado estruturalmente a obra e não admite que as alterações – ‘secundárias, meros ajustes’ – signifiquem alguma forma de compromisso com os organizadores do concurso. Menciona que o primeiro ministro, ao ver o projeto perguntava, por exemplo, onde situava-se o estacionamento dos ônibus e onde seria a área reservada para os eventos comemorativos.

“Colocamos então árvores nas ruas, introduzimos pontos de ônibus para que a chegada e a saída de numerosos visitantes se façam sem problemas. E colocamos à disposição, na margem do monumento, uma área suplementar para cerimoniais e outros encontros. Enquanto realizamos essa passagem entre o memorial e o contexto,

cuidamos simultaneamente para que o monumento não fique “enquadrado”, porque o vemos como parte importante da cidade. (...) Neste sentido o projeto não mudou de modo algum.”⁵⁵

Em junho de 2000, é aprovado acréscimo considerável à concepção inicial. Um *Lugar da Informação* (“Ort der Information”) subterrâneo será construído, cujo objetivo é “complementar a forma abstrata da memória com informações amplas sobre as vítimas”⁵⁶. A localização subterrânea deste centro de informações foi ainda atacada por vários que temiam sua “contaminação” simbólica pelos “restos” do regime nacional-socialista (a proximidade do bunker), além de conotações abundantes na literatura que associam o subterrâneo ao inferno. Peter Eiseman contudo defende sua concepção subterrânea na chave do “acesso ao inconsciente” (“Zugang zum Unbewussten”)⁵⁷ e evitando qualquer dramatização na arquitetura do local. A continuidade visual com o campo ondulado da superfície será garantido por pilares em forma de estalactites que alcançam o subsolo, iluminado estrategicamente por luz natural⁵⁸. Uma equipe multidisciplinar, dispendo de um sistema multimídia, cuidará dos bancos de dados que integram os diferentes espaços do anexo subterrâneo.

De fato, a função deste *Lugar da Informação* é responder e „compensar“ uma série de críticas endereçadas ao monumento – não apenas ao projeto de Eiseman -, mas a idéia do monumento central desde o início. Uma resposta à hierarquização das vítimas encontra-se no espaço dedicado às “Outras vítimas da perseguição nacional-socialista”, onde serão reunidos dados sobre todos os grupos humanos perseguidos e massacrados (ciganos, testemunhas de Jeová, deficientes físicos e mentais...). Já a crítica ao perigo do endereçamento conjunto aos “seis milhões de mortos”, ignorando suas especificidades e reduzindo-as ao anonimato encontra resposta no espaço “Familienschicksale” (“Destinos de famílias”), onde serão apresentados “de 10 a 12 destinos exemplares de diferentes camadas sociais, nacionais, culturais e

⁵⁵ EISEMAN, Peter. **Dem eigenen Unbewusst ins Gesicht schauen** Entrevista com Verena Lueken. FAZ 22/09/1998, p.272.

⁵⁶ Home page: <http://www.holocaust-mahnmal.de>

⁵⁷ RAULFF, Ulrich. **Die Tiefe. Entscheidung beim Mahnmal** in FAZ, 08/ 07/ 2000, Feuilleton, p. 41.

⁵⁸ **Das Wort des Architekten** in Frankfurt Allgemeine Zeitung, 08/07/2000, Feuilleton, p.141.

religiosas do universo judaico. Através disso ficará visível o contraste entre a vida antes, durante e depois da perseguição (...).⁵⁹ Mas a busca pelo individual é respondida com intensidade pela criação de um “Hall of Names”, com os três milhões de nomes reunidos durante cinquenta anos pelo Memorial Yad Vashem, de Israel. Serão colocadas à disposição do monumento nacional alemão as “Páginas do Testemunho” (também três milhões) que concentram depoimentos, documentos e algumas fotografias reunidas sobre as vítimas.

A estação subterrânea do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” aposta não apenas na centralidade, mas também numa certa totalidade informativa. O que se apresenta é inegavelmente uma solução de compromisso que tenta anular as aporias inerentes à essa tarefa infinita. Não obstante, Gerard Schweppenhüser acredita que o compromisso da fórmula “monumento + museu” pode ser visto de uma forma positiva, “como uma saída para o dilema no qual nos enrascamos depois de mais de dez anos de debate a respeito do monumento na Alemanha.” Contudo, ao final de seu texto reformula esta mesma dúvida sem arvorar grandes certezas.

Schweppenhäuser retoma as questões do caráter não-representativo do Holocausto, questionando o que significaria aceitar que diante da impossibilidade de encontrar uma forma artística adequada, os alemães renunciassem ao monumento em Berlim. Quais teriam sido as implicações de construir, em vez de um monumento, um Museu Central do Holocausto, como reivindicou a certa altura do debate Michael Naumann, então comissário de cultura do governo federal? A construção de um Museu da Lembrança (“Museum der Erinnerung”) já havia sido reivindicada por Silke Wenk, que acredita (ao menos acreditava naquela momento), que sua função específica seria elaborar a constituição do “Nós” (“Wir”), num país cuja história não pode ser pensada longe do assassinato em massa dos judeus. “Nem uma identidade nacional não-fraturada, tampouco uma abordagem direta do trauma da história.” Wenk acredita que é preciso tempo, um prazo mais longo e uma elaboração mais prolongada para talvez, então, retornar às questões vindas à

⁵⁹ Informações contidas na home page: <http://.holocaust-mahnmal.de>

tona na querela do monumento.⁶⁰ Mas o que acarretaria essa renúncia (temporária, que o seja)?

“Se renunciarmos totalmente ao propósito de representar o não-representável, ou seja, se no lugar do monumento fosse construído somente um local de documentação, então iríamos perder uma chance de lançar estímulos para uma abordagem ao tema que não seja meramente intelectual. Quando a análise abstrata e reflexiva não é adicionada a experiência sensorial, a percepção e a cognição, perde-se algo. Provavelmente a experiência sensorial é o estímulo necessário para uma discussão reflexiva.”⁶¹

Como já afirmado, sabemos que *a experiência da forma* dos monumentos – ou da arte *tout court* - não é suficiente para garantir a estabilidade e permanência de seus sentidos originais. Tanto os monumentos iconográficos do século XIX, quanto os abstratos emudecem fatalmente com a passagem do tempo... Mas isso justificaria sua renúncia no presente? Um monumento, afirma Schweppenhäuser, “é um gesto de respeito materializado”. Considerá-lo impossível por questões estéticas seria incorrer na aporia ética. Mais uma passagem esclarecedora:

“Creio que se pode lidar melhor com a aporia estética do que com a aporia ética. Traria algum prejuízo se disséssemos: isso tudo não dá certo, também não leva a nada, vamos deixar de lado. O valor simbólico de um memorial de alerta [Mahnmal] ou de recordação pode ser problemático esteticamente, mas são possíveis aproximações. Do ponto de vista ético, a renúncia de se tentar ao menos algo estético seria um símbolo negativo: um símbolo da mentalidade do ponto final. Isso seria o sinal errado. Mais difícil seria tornar crível que, após a ruptura com a civilização do

⁶⁰ **Wenk**, Silke. Op.cit. pp. 362-363. Mantidas as diferenças, é interessante notar que essa necessidade de distância temporal em relação às representações do Holocausto é mencionada também por Luiz **Costa Lima** (“Mímeses: desafio ao pensamento”, p.266), ao acreditar que para outras gerações será possível formas de ficção do Holocausto que não passem pela neutralização do ficcional. “*A passagem do tempo poderá permitir o distanciamento que o dispositivo ficcional exige como condição para tornar-se crítico. É possível que, dentro de algum tempo, o Holocausto perca seu caráter de situação-limite e se torne ficcionalizável, sem a necessidade de fábulas neutralizadoras. Hoje, não: sua proximidade é tamanha que ficcionalizá-lo seria ressaltar o compensatório que a arte propicia. O problema então não é técnico, mas ético. Ou se torna técnico depois de assumi-lo como ético.*” Cabe aqui lembrar que nas artes plásticas inexistente a saída apresentada pela literatura de testemunho. Temos, sim, testemunhos dos campos nos desenhos de Zoran Music e Léon Delarbre, mas sua literalidade é menos pungente que os esforços de memória de Primo Lévi, Antelme e tantos outros. Não se trata tanto da qualidade destes artistas plásticos, e sim de alguma coisa inerente ao caráter de representação icônica dos desenhos, inseridos na tradição da representação da dor essencialmente cristã. O que emociona neste desenhos, refiro-me apenas aos de Delarbre, são ainda os vestígios de realidade que contém, as condições de extrema precariedade em que parecem ter sido feitos. Muito além da qualidade do traço e das cenas de terror esboçadas, o papel grosseiro, rasgado, sujo, manchado de gordura talvez, testemunham, como na fotografia, o caráter referencial, não tanto o “Isso foi”, e sim “aconteceu lá”. Também aqui, como na literatura de testemunho, precisamos do “pacto” de autenticidade, atestando de que não se trata de “mera” imaginação. (Não se trata de super valorizar o precário – a mancha, o rasgão -, em detrimento do desenho, mas justamente manter viva a permanente tensão entre o índice e o gesto.)

⁶¹ SCHWEPPENHÄUSER, G. op.cit. p. 134.

“Terceiro Reich”, estaríamos engajados em reconquistar a civilização e a cultura de forma sustentável – no sentido de Ernst Cassirer que entende a cultura como a produção de sentido com o auxílio de simbolizações.”⁶²

Schwenppenhäuser recorre a Habermas que afirma a necessidade do monumento *para os alemães* (“e não para as vítimas ou seus familiares vivos!”). O passado evocado pelo monumento é uma forma dos alemães afirmarem perante si mesmos sua responsabilidade política, trata-se de um auxílio simbólico para prestar contas a si mesmo, “recuperando a auto-estima através da recordação das vítimas”.⁶³ Para Habermas o monumento deve dispensar o compromisso do museu anexo e efetivar-se na “linguagem abstrata das formas da arte moderna”. Embora reconheça a “dificuldade e até a impossibilidade de se representar as rupturas da civilização dos alemães ‘com os meios da arte’, renunciar à tentativa, ele considera definitivamente errado.”⁶⁴

Embora não se tenha renunciado à construção do monumento, as escolhas feitas até então encaminham-se no sentido de suplantar as aporias. Concordo ainda com Schweppenhäuser quando afirma que “apesar da aporia ser uma condição desagradável, ela não é uma vergonha. Vergonha seria fingir que não existe o beco sem saída, como se tivéssemos caminhos livres para trilhar. Pelo fato de terem sido reconhecidas, as aporias ainda não somem. Mas quando elas são negadas, ficamos cada vez mais enrolados nela.” (p. 144 n. 46)

Embora reconheça certo interesse da radicalidade da primeira concepção de Serra e Eiseman, não gostaria de vê-la efetivada no centro de Berlim. (Que fique como monumento imaginário, espectral que o seja, assombrando sua versão pacificada). Quanto à concepção defendida por Eiseman, arrisco-me a dizer que seu “cemitério estilizado” será o *pendant* pós-moderno e *high tech* do monumento tradicional de Nathan Rappoport, em Varsóvia. Docilmente entregue à instrumentalização, suavemente assimilado ao entorno – projeta-se a embaixada americana na imediata proximidade -, a obra afasta-se ainda das questões que animam a arte contemporânea. Sem

⁶² SCHWEPPEHÄUSER. Op. cit. pp. 138 – 139.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem.

hesitações, teria entregue a Jochen Gerz a tarefa de conduzir todas as aporias em questão e materializá-las *em processo* no tão problemático centro da cidade.

3. 1. V

Os anti-monumentos de Jochen Gerz

O segundo concurso para selecionar o projeto para o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” endereçou-se a artistas europeus e americanos. A abertura internacional, e não apenas circunscrita a alemães ou residentes na Alemanha, como na primeira ocasião, foi indiscutivelmente uma decisão acertada. Não obstante, com a recusa do projeto de Jochen Gerz perdeu-se a oportunidade imensa de pensar a constituição da memória coletiva e da escritura da história orientada pela “poética pública” deste artista, cujo ‘laboratório’ – político, artístico, existencial – ativa-se a partir da sociedade alemã do pós-guerra. Mesmo que Gerz tenha se “exilado” voluntária e estrategicamente na França desde 1966, esse deslocamento não o eximiu das questões essenciais da herança de sua geração, muito ao contrário.

Bem sei que tais afirmações são delicadas e perigosas, mas creio que sendo o monumento em pauta “coisa dos alemães”, como já afirmara Ignaz Bubis, - como também reivindica Habermas e tantos outros, - caberia ao tipo todo especial de alemão que é Gerz a tarefa de conduzir a construção de tão problemático “wir” (nós) na atual ‘Berliner Republik’. De fato, ao longo da década de 1990, ninguém melhor do que Jochen Gerz compreendeu as aporias do monumento, criando novas condições de possibilidade para a tarefa, não de construí-los ou erguê-los – verbos que pertencem ainda ao regime do monumento tradicional -, mas simplesmente colocá-los em ação por algum tempo. Ao contrário de Smithson que manobrava com desenvoltura estupenda camadas geológicas, imagéticas e discursivas (é certo que num mundo sempre assombrado pela catástrofe final), Gerz opera - ou melhor, simplesmente ativa

-, de modo pontual e sem grandes gestos, a memória coletiva da Europa do pós-guerra⁶⁵.

Nascidos na década de 1940, Jochen Gerz e Anselm Kiefer respondem ao mesmo fardo histórico em registros radicalmente opostos. Com Kiefer os gestos indissociáveis de construir e de destruir (a identidade, a memória cultural, o mito) afirmam a potência do fazer pictórico (sim, seus livros e instalações permanecem informados pela pintura); com Gerz experiência da forma expande-se a em operações dispersas no campo da cultura, o que, não obstante, vêm gerando *presenças* complexas e, talvez, igualmente poderosas.

Embora o artista, desde o início, demonstre desinteresse pela construção da forma por meios mais ou menos convencionais, é de sua responsabilidade uma impressionante materialização do sublime na cidade de



Jochen Gerz, *Plataforma na Ponte Prefeito Schmidt, Bremen (O Questionário de Bremen)*, 1990/95. [Foto: L. Danziger]

Bremen: uma pequena plataforma triangular em uma ponte sobre o rio Weser, uma placa de vidro que cria fascinante abertura espacial. Situados ali, pairamos literalmente sobre o fluxo das águas. A intervenção pontual foi resultado de um

⁶⁵ É verdade que o artista tem sido convidado por universidades americanas para fazer workshops e trabalhos específicos. Contudo sua poética de dar forma à memória pública origina-se claramente de interesses comuns a artistas europeus de sua geração, como Boltanski e o escritor Patrick Modiano, dentre tantos outros.

processo de cinco anos (1990-95), com centenas de participantes, ao longo do qual discutiu-se amplamente os rumos da arte e suas funções perante a ecologia, o racismo, a política, a crítica social. Ao fim destas etapas 246 pessoas tornaram-se autores, com Gerz, da obra. Na ponte com intenso fluxo de tráfego, a aventura solitária do passante é uma curiosa experiência de autonomia e reafirmação do sujeito. A partir daquela estação do sublime urbano não há como deixar de prestar homenagem a Caspar David Friedrich, embora não creia que essa lembrança agrade especialmente a Gerz. O sublime de sua intervenção pública situa-se na *ponte*, elemento de ligação e passagem. Ora, esta tem sido certamente a função do artista: estabelecer mediações entre as imagens, as projeções e os desejos de cada um dos participantes, que ao longo dos processos propostos, tornam-se responsáveis pela obra. O triângulo transparente sobre as águas completa-se com outro triângulo, onde inscrevem-se os nomes de todos os autores. Interessante notar que na cláusula do contrato de Gerz, era prevista a possibilidade de que o trabalho resultante, ao fim e ao cabo, fosse tão-somente imaterial. Ao acompanharmos as etapas do percurso da obra coletiva, cabe admitir que nada deixava crer tão feliz desenlace formal. A soma dos fatores resultou numa forma em tudo inesperada, que ultrapassa o entendimento.

Na obra de Jochen Gerz multiplicam-se os exemplos de ‘mediações’ estabelecidas entre as mais diversas instâncias do espaço público. Entre maio e dezembro de 1999, o artista colocou em ação nada mais do que ‘rumores’ e um raio de luz religando a cidade de Weimar e o campo de Buchenwald, situado nas proximidades. “Sonho do artista – Goethe em Buchenwald” (“Künstlers Traum – Goethe in Buchenwald”) consistiu numa série de painéis (260 x 360 cm) reunindo fotografias e textos do artista, afixados ao longo de sete meses em dez diferentes lugares públicos da cidade. A cada mês, um novo texto (anônimo) comentava a presença de uma estranha luz cujo raio de ação propagava-se em boatos. Dentre outros aspectos o artista comentava a si mesmo na terceira pessoa do singular:

“Porque não é possível fazer silenciar o rumor sobre a luz de Weimar – há alguns anos, a prefeitura começou a colecionar artigos e cartas a este respeito – ou encontrar um esclarecimento razoável sobre o raio verde na noite, decidiu-se por uma medida pouco comum. Também porque o ano de 1999 está sempre mais próximo e

porque não se quer deixar a luz de Weimar mais tempo sem resposta, pensou-se numa encomenda. O artista Jochen Gerz foi chamado a Weimar. A lista daqueles que durante séculos visitaram Weimar, para morar ou pela ocasião de uma encomenda, é quase sem fim. Sem eles Weimar não seria Weimar. O cemitério principal mostra numerosos dos aqui ficaram e realizaram algo de grandioso. Por que o Ettersberg lança sua sombra sem fim sobre a cidade? Não há ocasião em que o nome Buchenwald, como um vírus mortal, não venha à tona. ‘A encomenda do artista nos fará avançar, mas a solução não cairá em nosso colo, nós queremos fazer a nossa parte’, diz o primeiro comunicado de imprensa do grupo do parlamento da cidade, que se intitula ‘Luz de Weimar’, e que assumiu o trabalho em 1996. Um ano mais tarde foi a primeira visita do artista.”⁶⁶

Nestes “out-doors”, Gerz reúne as realizações da cultura associadas ao nome de Weimar àquelas da barbárie associadas a Buchenwald, estabelecendo perfeita continuidade entre estes feitos da história alemã. A misteriosa luz sobre a cidade materializa dito tão célebre de Benjamin: “Não há nunca documento de cultura que não seja ao mesmo tempo [*um documento*] de barbárie.” („Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohnezugleich ein solches der Barbarei zu sein.“) No último painel divulgado surgia a proposta de rebatizar Weimar como Buchenwald e inversamente. “Senhoras e senhores, disse o artista, rebatizem Weimar. Chamem Weimar Buchenwald. Somente quando os visitantes do mundo todo procurarem Goethe em Buchenwald e, em seus vestígios, encontrarem também as radicais primeiras obras de Schiller, terá Weimar coragem de encontrar sua própria história.’ Nada é confirmado, assim o grupo que se chama ‘Luz sobre Weimar’ falou para quem quiser ouvir: essa é a resposta à nossa encomenda, este é o sonho do artista.”⁶⁷ O painel anunciava ainda que no dia 22 de dezembro, noite de solstício de inverno, a luz poderia ser vista por todos. Um canhão de luz projetou de fato um raio verde religando o castelo do Belvédère, em Weimar, à torre do campo de concentração.

Também na França, Gerz tem buscado a memória dos tempos da Ocupação. Na semana em que foi deliberada a sentença do processo Maurice Papon – funcionário do governo de Vichy e responsável pela deportação dos judeus de Bordeaux– o artista conversou com 48 moradoras da cidade de Cahors, pertencentes à geração de Papon.

⁶⁶ GERZ, Jochen, «Künstlers Traum. Goethe in Buchenwald», Ostfeldern: Hatje Cantz, 1999, p.20.

⁶⁷ Idem. P.

A imensa pergunta - “O que é a verdade para você?” - era conduzida de modo a focar possíveis relações entre a verdade de suas vidas pessoais e aquela do espaço social e público. Algumas frases retiradas destes diálogos foram montadas sobre as fotografias destas ‘testemunhas’. Quarenta e oitos retratos foram afixados pela cidade, em pontos de ônibus e outros locais de passagem e grande visibilidade. Os rostos envelhecidos, que estruturam todo o espaço da fotografia, não respondem ao olhar da câmara. Parecem simplesmente flagrados em algum momento de recordação. Seus textos conectam a resignação da velhice a aspectos da memória do século. Aqui sim, o pensamento de Maurice Halbwachs está presente e operante.

Desde a década de 1960, Gerz emprega cartazes, volantes e outras formas da propagação da cultura de massa em suas obras. Em 1968, distribuiu etiquetas e cartazes em off-set com a frase “Attenzione l’arte corrompe” em diferentes lugares da cidade de Florença, dentre os quais o pedestal do David de Michelangelo. Desde então sua utilização dessas estratégias de propagação da informação são cada vez mais ‘subversivas’. Não cabe aqui explorar o campo imenso de aproximações e diferenças entre o pensamento de Gerz e os artistas da Arte&Language e ainda Joseph Kosuth. Certo é que poderíamos compreender a advertência de Gerz – *Atenção! A arte corrompe* – na chave da imensa tarefa que cabe à sua geração: fazer face à herança cultural responsável por imensa grandeza espiritual, mas também pelos campos de extermínio. Mantidas certas distinções, talvez a sentença de Florença, e a suspeita que lança sobre o patrimônio artístico ocidental, não se distancie tanto do raio verde que, trinta e um anos depois, o artista projeta no céu, ligando Weimar a Buchenwald.

Para a geração de franceses que deu origem à intervenção “Les Témoins”, de Gerz, o fato do artista ser alemão (‘bosch’, no jargão dos tempos da Ocupação) reaviva feridas que ainda não se fecharam. Sua nacionalidade foi descoberta com surpresa pelos habitantes de Biron⁶⁸, cidade no sudoeste da França, onde Gerz foi incumbido de “restaurar” o Monumento da Primeira Grande Guerra, voltada também, através de uma placa anexada, à lembrança

⁶⁸ “Monsieur Gerz? Wir erfuhren aus der Zeitungen, dass er Deutscher war. Es schien mir unfassbar, ich schlief nachts nicht mehr [...] Monsieu Gerz ist ein gebildeter, freundlicher Mann, seine Idee gefiel uns. Wir wußten nicht, dass er ein berühmter Künstler war. [...] **Biron – Das lebende Mahnmahl**, Rosana ALBERTINI. In: Jochen Gerz, Res Publica, op. cit. p. 29.

dos deportados do segundo conflito (prática constante em muitas comunidades francesas, que estabelece contudo estranha continuidade entre as duas grandes guerras).

Le Monument vivant (Biron, 1995/96) é um trabalho em processo contínuo. Ao ser inaugurado continha 127 pequenos textos anônimos dos habitantes da cidade, situada próximo a Bordeaux. As frases em escrita branca foram impressas em serigrafia sobre pequenas placas em esmalte vermelho e afixadas ao monumento – um modesto obelisco de arenito - que deveria ser renovado. O conjunto é singelo e desconcertante, simultaneamente público e íntimo. O obelisco foi de fato totalmente reconstruído, porém de modo idêntico



Gerz, Projeto para o Monumento vivo de Biron, 1995/96

ao de 1921 que caía em ruínas, não apenas pela ação do tempo, mas devido a um acidente de caminhão que quase o demoliu por completo. A atualização de sua forma, ativada por Gerz, deve-se tão-somente aos sentidos que lhe endereçaram os habitantes da cidade. Deveriam responder à pergunta (nunca formulada diretamente, mas encaminhada por Gerz ao longo do encontro): pelo que vale viver ou morrer? Os textos selecionados, no máximo nove linhas, falam do passado, presente e futuro. Possuem, em alguns momentos, o tom que adquire Eric

Hobsbawm, ao lembrar que “o dia 30 de janeiro de 1933 não é simplesmente a data, à parte arbitrária, em que Hitler se tornou chanceler da Alemanha, mas também uma tarde de inverno em Berlim, quando um jovem de quinze anos e sua irmã mais nova voltavam para casa, em Halensee, de suas escolas vizinhas em Wilmersdorf, e em algum ponto do trajeto viram a manchete. Ainda posso vê-la, como num sonho.”⁶⁹ No monumento vivo de Biron, a história oficial é indissociável das lembranças pessoais, dando corpo a memória pública. As

⁶⁹ HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*, SP: Cia das Letras, 1995, p. 14.

plaquinhas vermelhas tematizam sem cessar as relações entre a França e a Alemanha e mencionam o desafio da nova identidade européia. “Le futur, on ne fera pas pour la France, mais pour l’Europe.» Novas placas/ novos textos deverão ser acrescentados ao monumento. Cabe a um casal da comunidade a tarefa de recolher as novas falas e inseri-las na obra coletiva.

De certo modo, essa mesma *trans-formação* proposta aos moradores de Biron, este mesmo processo contínuo de formalização da memória coletiva é a base da proposta de Jochen Gerz para o ‘Monumento aos Judeus Assassinados da Europa’, em Berlim. Enquanto a reflexão sobre o monumento era uma questão explicitamente recusada por Serra e Eiseman, no percurso de Gerz é crescente o embate com esse desafio endereçado à arte contemporânea, embora ele nem se considere propriamente artista, tampouco teórico ou escritor, mas simplesmente “aquele que se torna público” (“Ich bin einer, der sich veröffentlich.”)⁷⁰.

3. 1. VI

“Warum?”

Gerz planejou que a área de 20 mil metros quadrados seria dividida em duas partes. 15 mil metros quadrados seriam progressivamente recobertos com as respostas dos visitantes à pergunta: “Porque isso aconteceu?” – Warum ist es geschehen?”. Trinta e nove postes distribuídos pela área conteriam a interrogação “Por que?”, escrita em néon nas trinta e nove línguas dos judeus europeus assassinados. Como nas demais obras de Gerz, o artista enfatiza o aspecto temporal da obra, dividindo-o em duas partes: (1) a imensa área com os trinta e nove mastros e os textos no solo; (2) um espaço interno, o edifício denominado “Das Ohr” – “A Escuta”, projetado pela arquiteta iraniana Nasrine Seraji. Este dedica-se a três atitudes: o testemunho, a resposta e o silêncio.

O espaço dedicado ao testemunho deveria conter depoimentos em vídeo dos sobreviventes que integram os arquivos da Fundação Shoah, de

⁷⁰ Epígrafe do texto de Marion Hohlfeldt. **Achtung Kunst korrumpiert** in Jochen Gerz. Res Publica, op. Cit. p. 9. Ver ainda: Hans-Werner Schmidt „Jochen Gerz – Denkmäler und Anschläge“, idem. „Gerz, der sich nicht als Literat oder bildende Künstler sieht, sondern als ‚sich veröffentlichender‘ (...). p. 18.

Steven Spielberg, atividade muito distinta de sua prática cinematográfica. Para Geoffrey Hartman o vídeo-depoimento não é importante apenas na constituição de arquivos. Muito mais do que sua efetivação num produto, o vídeo-testemunho é um ato público que “ajuda a construir comunidades de entrevistadores e organizadores ad hoc”.⁷¹ Trata-se de um processo humanizador e transitivo que “atua sobre o passado resgatando o ‘individual com rosto e nome próprios’, do lugar do terror no qual aquele rosto e aquele nome foram levados embora.”⁷² A imagem viva daquelas pessoas que sobreviveram significa também uma resistência ao abjeto: “O meio vídeo-visual não existe para servir à narrativa, mas para corporificar o sobrevivente, substituindo fotos nazistas degradantes e às vezes injuriosas que, até recentemente, eram o que havia de mais comum nos museus do Holocausto.”⁷³ Não obstante, Hartman pondera que estes vídeos não podem ser considerados uma forma de arte, pois “resistem ao paradigma da mestria artística, tanto quanto a outras formas de integração psíquica. São intrinsecamente repetitivos e cumulativos – temos de acompanhá-los um a um. Não cedem muito facilmente à generalizações, ainda que possam ser influenciados por convenções sociais e literárias que amortecem, e assim transmitem, experiências extremas.”⁷⁴ No monumento de Gerz, os vídeo-testemunhos lembrariam ainda o desaparecimento gradual da última geração de sobreviventes e reafirmariam a “esperança de se achar uma testemunha para a testemunha.”

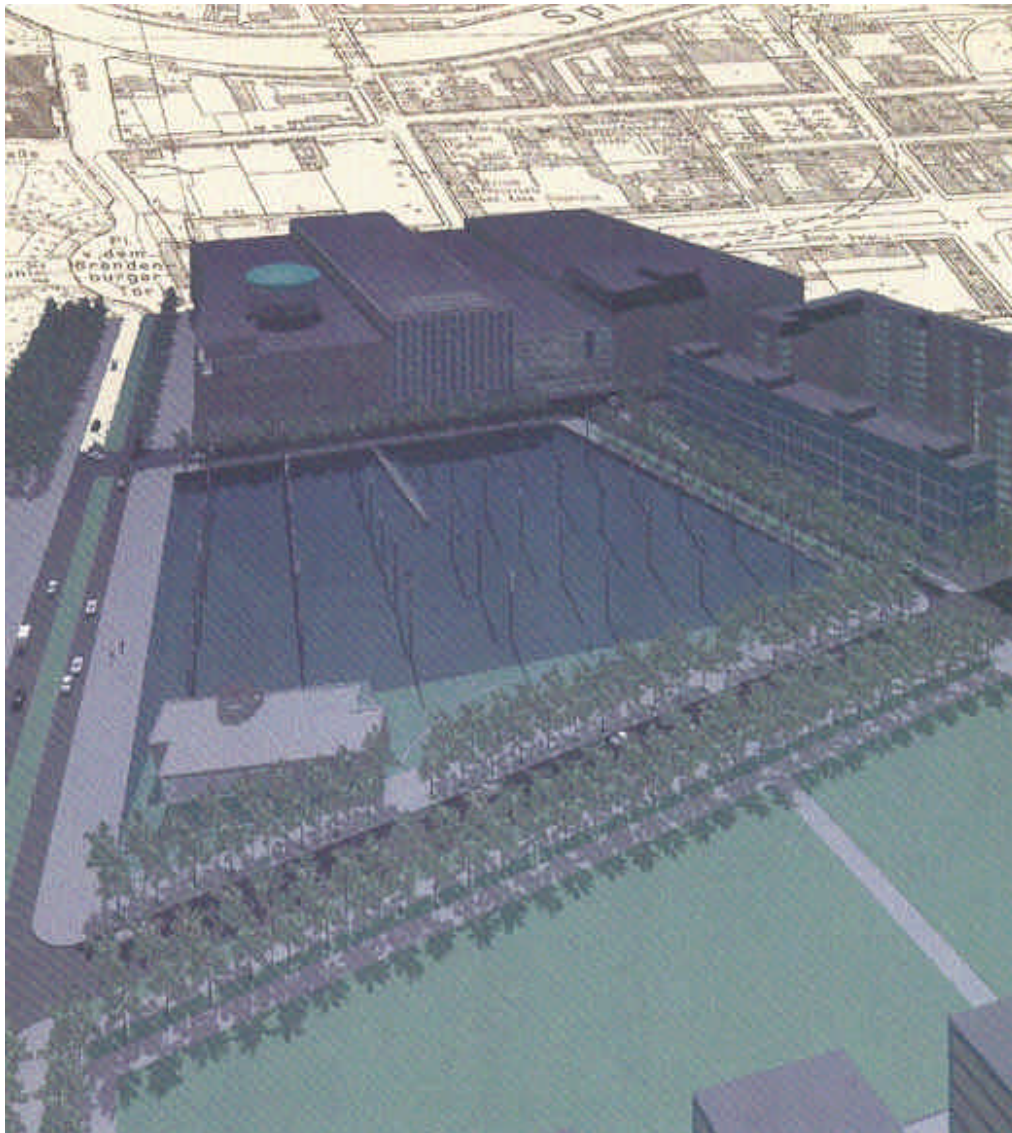
No espaço dedicado às respostas o visitante seria convidado a deixar em um livro sua tentativa de responder à questão “Por que isso aconteceu?” Pouco a pouco, o acúmulo dos livros preencheriam as paredes de vidro, dando origem a uma imensa biblioteca. As respostas coletadas nos livros seriam, por sua vez, gravadas no solo, com procedimentos precisos. Ainda em um terceiro espaço, dedicado ao Silêncio, o visitante encontraria o som do “eterno e”, do compositor americano La Motte Young.

⁷¹ HARTMAN, Geoffrey. **Holocausto, testemunha, arte e trauma**, in: *Catástrofe e Representação*, op. Cit., p.217.

⁷² Idem, p. 215.

⁷³ Idem, p.216.

⁷⁴ Idem.



Jochen Gerz, "Por que aconteceu?" ("Warum ist es geschehen?") - Projeto para o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, Berlim 1997/ 98.

Ao contrário do projeto inicial de Serra e Eiseman que abolia toda a comunidade, ao contrário ainda da solução de compromisso encontrada pelo arquiteto ao criar, à margem do monumento, um local para cerimônias oficiais, o projeto de Jochen Gerz é estruturado no estabelecimento de um espaço comum, que mesmo visando a superação de fronteiras, identidades e religiões, manter-se-ia como um lugar da identidade alemã.⁷⁵ Ocorre-me que a arte pública de Jochen Gerz afina-se com a crença básica que orientava 'a escultura social' de Joseph Beuys. Inegavelmente Gerz distancia-se da figura carismática – 'xamânica' – do artista, tal qual ela é investida por

⁷⁵ GERZ, Jochen. *Philo*, p.884.

Beyus. Com outras operações, gestos, discursos, biografia – com poética radicalmente distinta, enfim – ressurge, não obstante, a aposta radical e, talvez, anacrônica na ação transformadora da arte no mundo. Gerz aceita o temerário desafio de utilizar as técnicas e procedimentos dedicados ao *design* e à propagação da mercadoria, sem tornar-se mero técnico ou operador de imagens reificadas. Seus cartazes funcionam como atentados sutis, sabotagens, sons dissonantes (“Gegentöne”) no coro das informações, como bem observou Hans-Werner Schmidt.⁷⁶



Jochen Gerz, detalhe da maquete do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa ("A Escuta")

Inversamente ao projeto de Eiseman que termina por anexar a documentação como tentativa de objetivar a memória, o projeto de Gerz propõe, logo de saída, uma forma ambígua de monumento/ arquivo, como que a desconfiar de que a Forma artística em si mesma seja impotente (o que, neste caso, inegavelmente é). Sabemos que a força de atuação de qualquer monumento – contemporâneo ou tradicional – depende de sua interação a muitos outros fatores; seu princípio é a intertextualidade e o fato de ser apenas um dos elementos de nossa cultural memorial.⁷⁷ O monumento de Gerz assume

⁷⁶ SCHMIDT, Hans-Werner. **Jochen Gerz – Denzettel und Anschläge** in Res Publica, op.c it, p.21.

⁷⁷ HUYSSSENS, Andreas. “**Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne**”, in “Mahnmal des Holocaust”, Prestel Verlag, Munique, 1994, p15, 16.

precisamente a crescente incerteza dos limites entre monumento, museu e historiografia relativos à *Shoah*. Esta é sua singularidade e sua força; mas, talvez, também sua fraqueza, pois permanece certa nostalgia da experiência da Forma (o que o projeto de Serra e Eisenman pareciam oferecer na chave do sublime).

Ao centrar seu trabalho na pergunta "Por que isso aconteceu?", Gerz dialoga com Claude Lanzmann, para quem, como vimos, inquirir sobre a razão da morte dos judeus é, em si mesmo, obscuro.⁷⁸ O que importa, afirma Lanzmann é o ato de transmissão (o testemunho) ao qual nenhum conhecimento antecede. Mas estruturar seu monumento na pergunta "Por que isto aconteceu?" não significa que o artista acredite que a indagação obtenha resposta. "Ao lado do Tiergarten, surge uma segunda floresta – uma floresta de palavras, perguntas e respostas. Não se trata de superar a pergunta para a qual não existe resposta, mas sim acrescentar à sua singularidade a pluralidade das pessoas que a ouvem e tentam respondê-la."⁷⁹ A indagação de Gerz abdica tão-somente da totalidade, pois o conjunto resultante de respostas permanece inalcançável e incognoscível. Orientar assim um projeto memorial surge de uma obra onde os momentos da produção e da recepção são indistintos.

Este é também o caso de seu *Monumento contra o fascismo*, em Harburg (subúrbio de Hamburg), desenvolvido com Esther Shalev-Gerz. A obra consistia numa coluna de aço, recoberta de chumbo, de 12 metros situada num local de grande circulação de pedestres. Um texto próximo à coluna convidava os passantes a manifestar-se contra as formas de fascismo, inscrevendo ali seus nomes. À medida que a superfície se recobria (de modo nada pacífico) com inscrições, a coluna era progressivamente enterrada no solo. Ao longo de sete anos, entre 1986 e 1993, a cidade conviveu com o monumento, ou melhor, com seu gradual desaparecimento. Ao fim e ao cabo, a coluna-palimpsesto tornou-se uma placa no solo. Apenas parte dela pode ser vista por uma abertura na passagem de pedestres, sobre a qual se erguia o bloco de aço. O casal de artistas reatualiza a forma tradicional do obelisco que em vez de dirigir-se ao

⁷⁸ Além de Levi, Ricoeur e Todorov já mencionados anteriormente, cabe ouvir Eric Hobsbawm: "Compreender a era nazista na história alemã e enquadrá-la em seu contexto histórico não é perdoar o genocídio. De toda forma, não é provável que uma pessoa que tenha vivido este século extraordinário se abstenha de julgar. O difícil é compreender." HOBBSAWM op. Cit. p. 15.

⁷⁹ GERZ, Philo. 1999, op. cit. p. 885.

alto, volta-se para baixo. Talvez seja essa a vocação de todo obelisco no século XX.

O movimento descendente era percebido por Benjamin como próprio ao *flâneur*: “A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo (...).”⁸⁰ A descida descrita remete ao passado, à origem (sempre movimento/ turbilhão, dialética). Ainda o famoso diagnóstico do ‘declínio da aura’ implica um desvio para baixo, uma inclinação, uma nova inflexão, como observou Didi-Huberman. Os objetos de culto (auráticos) convidavam a elevar o olhar para a obra, sempre situada em plano – concreto e simbólico - acima daquele onde está o observador. O declínio da aura é análogo ao declínio do monumento, detectado por Rosalind Krauss como determinante para a compreensão da história da escultura moderna. Desde Rodin e Brancusi, a escultura não tem feito senão descer de seu pedestal (ou integrá-lo à obra), abaixar-se, vir para o espaço do mundo, operação consumada de modo radical pela produção americana dos anos 1960/70, que transforma “a escultura, *medium* estático e idealizado em *medium* temporal e material.” (Krauss)

Ao deitar a ‘Coluna sem fim’, o que Carl Andre faz, basicamente, é alterar o ponto de observação frente à obra. Para ele, a ‘Coluna’ de Brancusi em si mesma não é ascendente. Ela se eleva ou se enterra no solo, dependendo de onde a olhamos. Carl Andre observa a ‘Coluna’ do alto, afirma Silvie Coëllier. A ampliação da percepção espacial até os astros proporcionada pela ‘conquista do espaço’ dos anos 60 possibilita essa inversão e desfaz a pretensão viril, humana, de erguer uma glorificação de si mesmo.⁸¹ “Eu penso na escultura como numa calçada...[As esculturas] são como estradas, não possuem ponto de vista fixo. Penso que a escultura deveria ter um ponto de vista infinito,”⁸² afirmou o artista americano.

O que a coluna de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz operam é também uma mudança de perspectiva. De fato, a coluna não é enterrada no solo – como se enterraram em performances Keith Arnatt (*Auto-enterro*,1969) e Timm

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**, op.cit. p. 186.

⁸¹ CÖELLIER, Silvie. **Brancusi/ Carl Andre** in Les Cahiers du MNAM no. 47, primavera 1994, p.90.

⁸² Traduzido do francês. Carl Andre citado por Silvie Coëllier, idem.

Ulrichs (Past, Present, Future, 1970/77) -, mas apenas oculta, como um curioso *memento* de si mesma, ou melhor, do processo que desencadeou. Originalmente situada numa elevação para passagem de pedestres, a coluna permanece parcialmente visível, apenas recalçada. A coluna rebaixada de Harburg/Hamburg não remete ao abjeto, mas talvez ao ‘informe’, como formulado por Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, a partir de Bataille.

A tarefa do informe é realizar operações: desclassificar, rebaixar, ‘de-sublimizar’. Rosalind Krauss afirma que seria redutor assimilar esta noção de informe – ‘com sua formidável força operatória’ – à idéia de uma coleção de partes ou substâncias corporais. Seria tomar as operações como ‘objetos’ e assim reduzir seu campo de possibilidades. Krauss ressalta que o informe não se confunde com a abjeção, teorizada por Julia Kristeva, embora essa discordância necessitasse ser esclarecida longamente. Krauss afirma que este segundo conceito pertence ao domínio dos objetos e significações e visa retematizar o que Bataille tentou desconstruir (as dualidades, o sentido). A crítica americana percebe o ‘informe’ em ação na leitura que Cy Twombly faz da obra de Pollock.⁸³ Ora, o monumento de Jochen Gerz e e Esther Shalev-Gerz, requerem o uso pontual do *grafitti* (cuja importância para Twombly é notável) como uma forma de testemunho. Diante da coluna, é preciso afirmar que se esteve ali, é preciso deixar seu traço, sua marca pública no bloco recoberto de chumbo. Ao deixar pontas de aço (instrumento utilizado para a gravura em metal) presas ao monumento, o que os artistas propõem é o gesto da inscrição, do atrito, que requer agressividade. Estava em jogo um processo distante do que Barthes, em texto sobre Twombly, chamou de “uma forma do traçado que poderíamos chamar sublime, porque desprovida de qualquer rabisco, de qualquer lesão (...)”⁸⁴. O que o monumento de Hamburg requisitava era um gesto ‘de-sublimizante’, pois são nítidas as lesões, as marcas agressivas, que retiram matéria da superfície de chumbo, formando uma trama que termina por

⁸³ KRAUSS, Rosalind. **Le Cours de Latin**, trad. Yves-Alain Bois, Cahiers du MNAM, Paris : Centro Georges Pompidou, outono 1995, pp. 5-23.

⁸⁴ BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**, SP: Nova Fronteira, p.



J. Gerz & Esther Shalev-Gerz, *Monumento contra o Facismo*, Hamburg/ Herburg, 1986-93 (detalhe).

se tornar ilegível. É verdade que não apenas o instrumento da gravura foi utilizado, mas também tinta spray, material característico do grafitti urbano. Mais do que a legibilidade, muito mais potente do que assinaturas, mensagens, do que qualquer inteligibilidade em suma, é essa trama palimpsésica (constituída tanto pela subtração quanto pelo acréscimo de matéria), essa energia de-sublimatória que rebaixa a coluna e faz surgir o monumento. Ao contrário dos grafittis com tinta spray que desaparecem pela nova pintura ou limpeza da superfície, as inscrições do monumento só são apagadas por nova intervenção gravada, arranhando as marcas do signo anterior. Essa dinâmica entre escrever e apagar animou grande parte do processo, surpreendendo seus autores. Para Barthes, toda escrita manual promove uma ‘descida’ no sentido inteligível dos signos gráficos, buscando outra significância, propiciada pelo traçado nervoso das letras, o entrelaçado das hastes, todos estes acidentes desnecessários ao funcionamento do código gráfico, que introduzem elementos opacos, insignificantes ao texto. A escrita manual é sempre a marca de um corpo:

“(...)o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos dizer até faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um *energon*, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível.”⁸⁵

O rebaixamento explícito do monumento – ou da coluna com vistas à transcendência – dependeu sempre de um investimento corporal dos passantes: estima-se que 60 mil pessoas deixaram ali marcas ao longo de sete anos (algumas suásticas inclusive). É inegável que este monumento atualiza o impulso original da gravura – deixar uma marca duradoura sobre uma superfície. A escrita feita com o instrumento da gravura demanda um esforço suplementar ao daquele despendido sobre a folha de papel habitual. O que confere incrível travo à operação é o contexto traumatizado em que se efetua e a ‘perversidade’ de seu rebaixamento. Escondida no solo – “un trou dans la ville”, como a definiu Jean-Pierre Salgas, a coluna carregada de pulsões, desejos e contra-desejos, é recalcada e demanda o discurso, faz falar sobre ela.

A ‘de-sublimação’ é promovida ainda em outro monumento de Gerz: “2160 pedras. Monumento contra o Racismo”, realizado em Sarrebrück. Professor convidado na escola de artes da cidade, o artista iniciou, em 1990, com seus alunos, a retirada dos paralelepípedos da praça diante do Castelo, sede do quartel general da Gestapo durante a guerra. O trabalho era realizado à noite, clandestinamente. O projeto era gravar, sob cada pedra retirada, o nome de um cemitério judeu existente na Alemanha no início do III Reich, e, em seguida, reposicioná-lo no calçamento da praça. Endereçando-se às atuais comunidades judaicas nas diferentes regiões do país, foram recenseados 2160 cemitérios. Obrigado a sair da clandestinidade a medida que o trabalho se prolongava, o “monumento invisível” provocou intensos e agressivos debates no parlamento regional. Finalmente legalizado, foi inaugurado, em maio de 1994.

Para Gerz, o lastro da memória dos crimes de guerra pode ser enfrentado unicamente numa “obra perversa”, que não permita a catarse, o alívio, a liberação de nosso fardo⁸⁶. Por outro lado, Gerz bem sabe ser

⁸⁵ BARTHES, OP. CIT., P. 154

⁸⁶ GERZ, Jochen. **La place du monument invisible** in Art Press 179, abril 1993, p.11.

impossível viver com essa memória sem recalá-la em certa medida: ao passado recalcado corresponderia o monumento recalcado; somente a ausência impossibilitaria o recalque total da memória.

“Um dia não haverá mais nada e é preciso falar sobre isso – essa necessidade de falar é a origem de tudo. Nós nos situamos no tempo e o artil consiste geralmente em subtrair a obra ao tempo, para torná-la duradoura em nosso lugar. Gostaria de submeter o trabalho ao tempo e me provocar pela sua falta. Quer dizer, gostaria de tomar o lugar da obra. Eu quis inverter a relação entre o espectador e seu objeto, objeto de culto, de fascinação ou de recusa.”⁸⁷

Jean-Pierre Salgas vê no dispositivo da anamorfose uma das chaves para compreender a atual arte da memória – “uma arte *lazareana* que manifesta em permanência – falando de outra coisa – a consciência de uma perda irremediável.”⁸⁸ Deformação da perspectiva que cria imagens alongadas, já citada por Leonardo, a anamorfose tem seu mais célebre exemplo na tela de Hans Holbein, “Os Embaixadores” (1533). No chão, entre os personagens retratados, uma figura alongada se deixa apreender somente se nos posicionarmos à direita da tela, a cerca de dois metros. Desse modo, vemos uma caveira, objeto que não se deixa apreender frontal e voluntariamente, mas que solicita certa estratégia de aproximação, e que assombra o quadro, desmontando a vaidade representada em objetos diversos. Algo que nos surpreende e parece nos olhar, como afirma Lacan no famoso Seminário XI, confiscando nossa pretensa autonomia, transformando-nos de sujeito em objeto. Cativos, paralisados, a imagem da caveira confrontaria-nos assim ao vazio que nos estrutura e governa. Diante da pergunta de Georges Didi-Huberman - “qu’est-ce que cela veut dire, forme <et> présence?”⁸⁹ – o monumento de Gerz em Sarrebrück evade a forma e conserva unicamente a presença.

Na língua alemã duas palavras designam monumento: “Denkmal”, cuja origem é o verbo “denken” - pensar - e “Mahnmal”, cuja origem é “mahnen”- advertir. O segundo termo, utilizado acentuadamente depois da Segunda Grande Guerra, indicaria algo soterrado, recalcado, submerso, um “passado

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ SALGAS, Jean-Pierre. *Variations sur un crâne et quelques pavés. (anamorphoses dans les arts)*, in: ART PRESS 179, abril 1993, p. 18.

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Ed. Minuit, 1992, p.89.

negativo.” Para Gerz, o lastro da memória dos crimes de guerra pode ser enfrentado unicamente numa “obra perversa”, que não permita a catarse, o alívio, a liberação de nosso fardo. Por outro lado, Gerz bem sabe ser impossível viver com essa memória sem recalá-la em certa medida: ao passado recalçado corresponderia o monumento recalçado; somente a ausência não seria passível de recalque.

3. 1. VII

Daniel Libeskind: arquitetura de vazios

A proposta de Daniel Libeskind para o ‘Monumento aos Judeus Assassinados da Europa’ só pode ser compreendida em relação à sua arquitetura do ‘Jüdisches Museum’, o Museu Judaico, inaugurado em 2001. Sua concepção para o monumento entre a Porta de Brandenburg, a Potsdamer Platz e o Tiergarten cria uma espécie de dispositivo espaço-temporal que remete aos diversos signos arquitetônicos à sua volta e aos lugares de memória dos judeus na cidade. Discordo dos que viram em seu projeto, que retoma aspectos formais da apreciada disposição de vazios que constituem *seu* Museu Judaico, uma citação de si mesmo⁹⁰. Com esta ‘repetição’, o que arquiteto promove é a descentralização do monumento em questão, e a instauração de uma dialética entre um “não-lugar” (os 20 mil metros quadrados antes cortados pelo muro) e alguns “lugares” da memória da cidade, como a *Haus der Wansee-Konferenz* e o próprio *Jüdisches Museum*.

A estratégia de Libeskind lembra aquela efetivada por Brancusi em sua obra monumental em Tirgu Jiu, em 1937, dedicada (o que hoje é esquecido) a celebrar a defesa da cidade face aos alemães. Embora localizados num eixo contínuo de um quilômetro e meio de extensão, os três elementos da obra dispersam-se no parque e são reunidos unicamente pela projeção mental. *Porte du Baiser* e *Table du silence* situam-se no jardim público, embora não estabeleçam relação visual evidente entre si, enquanto a *Coluna sem fim*,

⁹⁰ BRODER, Henryk M. *Auf der Höhe der Zeit* in Cullen, Michael. Das Holocaust-Mahnmal. Eine Dokumentation. Op. cit. p. 189.

localizada fora do parque é, por sua altura (30 metros), o único elemento a permitir visão à distância. Como observou Sidney Geist, esse lugar revela prontamente seu caráter de não-lugar ao sabermos que sobre o eixo monumental de Tirgu Jiu projeta-se importante eixo político-histórico parisiense⁹¹. As reflexões de Sidney Geist permitiram Rosalind Krauss destacar o caráter transgressor de um monumento, cujo lugar não pode ser determinado, um sistema de referências que nos leva a duvidar da localização da obra e afirma o caráter errante dos monumentos – ou sua impossibilidade – no século XX.

Libeskind projeta eixos visuais com as imediações (Porta de Brandenburg, Tiergarten) e mentais com a Linden Str., onde se encontra o Museu Judaico. O essencial de seu projeto não é apenas a construção material situada no terreno, mas sim essa expansão propiciada, a projeção imaginária no espaço da cidade. Ao contrário do diálogo entre a linha sinuosa e uma linha reta e fragmentada que constitui o Museu Judaico – intitulado precisamente ‘Entrelinhas’ -, o monumento recusado preserva apenas a linha reta, que reproduz as proporções exatas daquela do museu na Linden Str.: um muro vazado constituído por cinco módulos descontínuos, que se inserem descentralizados no terreno. A construção consistiria numa sobreposição de camadas de concreto, que, organizadas num sistema rígido, produziriam os vazios. Não se situariam sobre a superfície, mas ‘enterrados’ num trilho cujo prolongamento conduziria a *Haus der Wansee Konferenz*, e sua bela sala de reuniões, onde em 20 de janeiro os nazistas protocolaram o assassinato em massa de todo o povo judeu.

Ao contrário do Museu Judaico, construído como ampliação do Museu Histórico de Berlim, e que deveria abrigar a seção judaica - exposta durante anos no Martin Gropius Bau⁹² -, o interior do monumento de Libeskind

⁹¹ Há semelhanças notáveis (tanto em termos de escala, quanto em dimensões reais) entre a Porte du Biase e L’Arc de Triomphe du Carrousel, elemento central de um eixo que se inicia no Obelisco da Concórdia, a oeste, e se prolonga a leste, em direção ao Jardin de Tuilleries e o arco do Triunfo, até o Jardim do Carrousel. A ordem de distribuição desses elementos num eixo principal no centro de Paris é a mesma, afirma Geist, dos elementos em Tirgu Jiu; também as dimensões e as distâncias entre os elementos do conjunto memorial de Brancusi são quase idênticas aos monumentos em Paris. Citado por Rosalind KRAUSS em **La ruse de Brancusi** in: “Qu’est-ce la sculpture moderne?”, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

⁹² O projeto de Libeskind para o Museu Judaico obteve primeiro prêmio em concurso público realizado no primeiro semestre de 1989. O concurso visava a construção de uma ‘Expansão do Museu de Berlim



Daniel Libeskind, "Entrelinhas", Museu Judaico, Berlim 1988/2001, (detalhe do interior).

com seção Museu Judaico' ("Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum"). Desde a construção do muro, o lado ocidental ficara desfalcado do museu da cidade, pois o 'Märkisches Museum', destinado à história de Berlim, situava-se no lado oriental. Com a reunião dos museus de Berlim em 1995, a chamada seção judaica, a qual se destinava o projeto de Libeskind, torna-se Museu Judaico.

permanece indefinido. Dentre outros elementos textuais, o arquiteto propunha um mapa mundial, que mostrasse a situação de conflitos, guerras e genocídios de modo permanente e atualizado, ‘como advertência para o presente e o futuro’.

Para Andreas Huyssen, o Museu Judaico, de Libeskind, projetado em 1988 – antes portanto da queda do muro - , detém qualidades extremamente singulares no conjunto de projetos arquitetônicos da Berlim reunificada.

“Em sua ênfase espacial sobre rupturas, descontinuidades e fraturas radicais da história dos alemães e dos judeus alemães, permanece em oposição às tentativas da crítica reconstrucionista de criar uma continuidade imperceptível com um passado nacional anterior a 1914, que apagariam no seu processo as memórias da arquitetura de Weimar, do nazismo e da República Democrática Alemã. Como uma arquitetura da memória também se opõe à arquitetura pós-nacionalista das corporações globais à la Potsdamer Platz, uma arquitetura de construção civil que não tem nem memória, nem senso de lugar. Como um manifesto não intencional, o museu aponta para o vazio conceitual que atualmente existe entre uma visão nostálgica da cidade pré-1914 e seus entrópicos *shoppings* burocráticos pós-2002.”

O Museu - simultaneamente “Mahnmal” e “Denkmal” - ou seja, advertência ao passado ofensivo e lembrança da tolerância - confere forma contundente ao indissolúvel laço entre a história dos Judeus e a de Berlim. O projeto arquitetônico de Libeskind integra uma construção barroca que abrigava o antigo Museu de Berlim. Aparentemente o prédio novo não estabelece ligação com o antigo, mas as duas partes ligam-se subterraneamente. O museu é estruturado por vazios, materializando a ausência dos judeus, expurgados da cidade.

“Acredito que este projeto religue a arquitetura a questões que agora concernem todo o gênero humano. O que tento que se compreenda é que a história judaica de Berlim é inseparável da história da modernidade, do destino dessa incineração da história; elas estão indissolúvelmente ligadas. Não por formas visíveis, mas antes pela fé, por uma ausência de significação e uma ausência de artefatos. A ausência constitui por consequência um meio de reunir em profundidade, e de uma maneira fundamentalmente outra, as esperanças divididas dos homens e mulheres deste mundo. Essa concepção não reduz o museu ou sua arquitetura a um memorial isolado ou a um isolamento memorável. Ao contrário, é uma concepção que reúne novamente a história dos judeus à história de Berlim na ferida incurável da fé, a qual, segundo a “Carta aos Hebreus” é “a garantia dos bens que esperamos, a prova de realidades que não vemos.”⁹³

⁹³ LIBESKIND, Daniel. “Entre les lignes”: le musée juif de Berlin”, ART PRESS 215, julho/agosto 1996, p.40.

Arquitetura similar àquela do museu de Berlim foi construída em Osnabrück. Trata-se da Felix-Nußbaum Haus, dedicada ao artista cuja poética aproxima-se da ‘Neue Sachlichkeit’. O prédio, cuja função principal é abrigar o acervo de 160 telas de Nußbaum, artista nascido na cidade, testemunha já o desafio da interação entre o pensamento arquitetônico e as decisões curatoriais. Radicalmente distante da metáfora do cubo branco que deveria oferecer condições ideais de observação da obra de arte moderna, o projeto de Libeskind constrói um espaço de exposição que concretiza a errância, a desorientação espacial e também as derivas da obra de Nußbaum. O percurso – iniciado sobre uma ponte lateral, distante da rua e da ‘fachada principal’ - se faz em direção descendente e conduz a um trágico final, uma das últimas telas de Nußbaum, *Triunfo da morte (As caveiras tocam para a dança.)* “Triumph des Todes [Die Gerippe spielen zum Tanz]”, uma dança macabra entre escombros, cuja reflexão nos remeteria de volta a todas às infundáveis questões sobre os limites da representação do horror extremo. A pintura a óleo é de abril de 1944, quatro meses antes do artista ser deportado para Auschwitz. Próximo à tela, um monitor de vídeo mostra permanentemente, em tempo real, o temível portal do campo em Oswiecim. Paredes não-paralelas que se fecham angulosamente em corredores; chão declinante que sugere uma descida inescapável; num imenso corredor foi instalada uma galeria de ‘obras não realizadas’, que expõe, além de estudos e ‘rascunhos’, ainda pinturas, desenhos e gravuras que escapam consideravelmente à poética mais reconhecida do artista. Expostas de modo assistemático, as obras, no corredor, terminam por valorizar as lacunas – mais uma vez os vazios -, lembrando os caminhos não percorridos.

Neste prédio de Osnabrück, mesmo repleto de obras, é notável a potência do vazio, de uma arquitetura carregada de sentido e de história. Na instituição dedicada a Nußbaum, o que está em jogo, como no museu de Berlim, são as relações entre as histórias judaica e alemã, que, na atualidade, só podem ganhar forma na chave da descontinuidade e da fragmentação. A arquitetura de Libeskind permite que estes aspectos sejam experimentados espacialmente e inscritos no presente. Após a visita ao museu, contudo, surge a dúvida de que a qualidade da obra do artista, vítima da Shoah, seja superdimensionada pela arquitetura do museu. Mas esta não parece ser uma

questão exclusiva ao museu de Osnabrück, tampouco à memória de Auschwitz, mas sim uma reflexão que diz respeito ao *boom* das construções de museus na Alemanha, para empregar um termo onomatopáico caro a Andraes Huysen.

No concurso de 1997, um dos quatro projetos selecionados foi o da arquiteta alemã Gesine Weinmiller. Trata-se de um espaço de silêncio e contemplação, construído em declive que o situa abaixo do nível das ruas próximas. O monumento seria um local sutilmente retirado – afastado do barulho e do *stress* da cidade – e que aposta em um trabalho de memória sem conflitos, num registro bastante tradicional. O parque memorial é estruturado por diferentes blocos retangulares de pedras provenientes das diferentes regiões dos judeus assassinados. Os blocos organizam, no terreno, a forma de uma estrela de David dispersa, que funcionaria, como afirma Weinmiller no texto de apresentação do projeto, da mesma forma que a caveira na tela “Os Embaixadores”, de Holbein: uma presença apenas pressentida, que para tornar-se visível demanda um posicionamento ideal num ponto específico do terreno. Situados numa certa perspectiva, o símbolo judaico adquire forma e indica um *telos* ao trabalho de memória. A estrela de David, observa a arquiteta em termos vagos, é sinal da esperança, indica a possibilidade de um suave renascer da unidade após a destruição. Inversamente aos três projetos mencionados, este parece ser o único a acenar claramente com a superação da descontinuidade da história. Ao invés de perceber a caveira oculta na tela célebre como sinal da ausência, da falta que nos assombra – e assombra a história alemã -, no projeto, de Weinmiller, a operação da anaformose permitiria reunir e superar os abismos que, como tão bem disse Gerz, podem ser apenas recalçados (e jamais ultrapassados) para permitir a vida.

3. 2

Corpos de Ausências:

Berlin e os monumentos a Auchwitz.

„(...) es wird warm in der Welt,/ und die Toten/ knospen und blühen.“
 “(...)ficou quente no mundo,/ e os mortos/ brotam e florescem.”⁹⁴

Paul Celan

Proponho um exercício de cartografia imaginária. Estamos em frente a um mapa de Berlim da década de 1920 sobre o qual estão assinalados todos os lugares – públicos e privados - da vida judaica. Com um poderoso instrumento de erosão, químico ou mecânico, subtraímos estes lugares. Não há exagero em supor que obteríamos uma superfície tão esgarçada e frágil que sua integridade seria arruinada. Este mapa imaginário é o avesso daquele sonhado por Walter Benjamin, em 1932, onde ele inscreveria os locais e percursos de seus afetos na cidade natal.⁹⁵ Mas se a simbologia das cores detém papel de destaque na marcação topográfica de Benjamin (“Pontos azuis designariam as ruas onde morei/ Pontos amarelos, as ruas onde moravam minhas namoradas...”), em nossa marcação, em vez de cores, tão-somente apagamentos, fendas, buracos, ausências.

⁹⁴ “Dies ist das Auge der Zeit: es blickt schein/ unter siebenfarbener Braue./ Sein Lid wird von Feuern gewaschen,/ seine Träne ist Dampf.// Der blinde Stern fliegt es an/ und zerschmilzt an der heißeren Wimper:/ es wird warm in der Welt,/ und die Toten/ knospen und blühen.“ Eis o olho do tempo:/ ele olha desconfiado/ sob sobranceira de sete cores./ Sua pálpebra é lavada pelo fogo, /sua lágrima é vapor.// A estrela cega voa em sua direção/ e derrete na pestana ardente:/ ficou quente no mundo,/ e os mortos/ brotam e florescem. (**Auge der Zeit**, in: Paul CELAN, Von Schwelle zu Schwelle, Ausgewählte Gedichte, Surhkamp, op. cit.)

⁹⁵ “Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa/ Um mapa de Berlim/ Com uma legenda/ Pontos azuis designariam as ruas onde eu morei/ Pontos amarelos, as ruas onde moravam minhas namoradas/ Triângulos marrons, os túmulos/ Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim/ E linhas pretas redesenhariam os caminhos/ No zoológico ou no Tiergarten/ Que percorri conversando com as garotas/ E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores/ Onde repensava as semanas berlinenses/ E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos/ Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do vento.” Citado por Willi BOLLE, **A metrópole como medium-de-reflexão**, in “Leituras de Walter Benjamin, Seligmann-Silva, Márcio. São Paulo: Anna Blumme, 1999, p.96, 97.

Ao longo do século XIX e até 1933, os judeus radicaram-se em Berlim e foram parte decisiva da fisionomia da cidade. Podemos identificar um pequeno gueto, “um gueto voluntário”, como lembra Mischket Liebermann⁹⁶, uma de suas moradoras, situado nas proximidades da Alexanderplatz, o chamado “Scheunenviertel”, onde se concentravam os judeus recém-chegados da Europa Oriental, operários e pequenos comerciantes, vindos da Polônia, Rússia e de localidades do Império Austro-húngaro. Mas por sua complexidade, ramificações, dispersão em diferentes bairros, a vida judaica em Berlim constituía-se a figura contrária de um gueto. A classe média judaica preferia os bairros de Charlottenburg, Tiergarten, Schöneberg e Wilmersdorf. E enquanto a pequena burguesia dos judeus orientais preferia Prenzlauer Berg ao “Scheunenviertel”, parte da elite - como por exemplo, Walter Rathenau e Samuel Fischer - viviam em mansões em Grunewald. “A faixa de extensão do judaísmo berlinense era enorme – somente aos olhos dos antisemitas os judeus formavam uma unidade.”⁹⁷

Assim não é surpreendente nos deparamos, em diferentes bairros da cidade, com certa número de placas e dispositivos da memória – de qualidades muito distintas – lembrando os antigos moradores expulsos e assassinados. Contudo, nada nem próximo ao que sugeriu Amos Oz, ao declarar-se contrário à construção do monumento central. O que o escritor israelense então propôs, era colocar, em cada residência pertencente a judeus antes da guerra, uma placa que mencionasse os antigos moradores, e, também, quando possível, a sorte que lhes coube. A idéia de Oz aproxima-se do que faz Christian Boltanski, ao inscrever os nomes dos antigos moradores da Große Hamburger Straße 15-16, não no próprio edifício, mas em seu espaço vazio. Porém as lacunas são ainda muito mais numerosas do que os atos que relacionam problemáticamente lembrança e esquecimento. Na Greifswalder Straße 138, no bairro de Prenzlauer Berg, nada lembra que ali – onde hoje estão uma farmácia e um estacionamento - funcionou entre 1938 e 1942, um abrigo para crianças e adolescentes judeus abandonados, adjetivo cuja ambigüidade semântica,

⁹⁶ LIEBERMANN, Mischket. **Im Berliner Ghetto**. In: *Juden in Berlin 1641 - 1945. Ein Lesebuch*, Berlim: Nicolaische Verlag, 1988, p.192.

⁹⁷ RICHAZ, Monika. **Erfolg und Gefährdung in der Weimarer Republik**. In: *Juden in Berlin*, op. cit. p.180.

lembra Agamben, remete a *banido* e a *bando*.⁹⁸ O abrigo era dirigido por Sophie Gutmann, jovem educadora que excluída do ‘estar entre os homens’ - do *inter homines esse*, termo que para os romanos designava a própria vida -, dedica-se a criar um *espaço em comum* para estas crianças e adolescentes. Todos são deportados em 29 de novembro de 1942. Também até pouco tempo atrás, ao menos, nada lembrava importante instituição fundada pelo mais célebre rabino de Berlim, Leo Baeck (que sobreviveu a Theresienstadt), na Kant Straße 158⁹⁹. Das sinagogas existentes em Berlim antes da noite do pogrom, em 9 de novembro de 1938, algumas são lembradas com placas e monumentos, outras estão novamente em atividade – não apenas como centros culturais e museus -, mas com efetiva vida religiosa. Nada se compara, é indiscutível, aos tempos anteriores à guerra, quando havia em Berlim setenta e duas sinagogas comunitárias ou associativas (sem contar os inúmeros locais particulares de oração). Isso não significa contudo, que aquela fosse uma sociedade tradicional, muito inversamente, já que mais da metade das sinagogas seguia o rito liberal. A classe média assimilada foi responsável pela textura da vida moderna judaico-berlinense.

3. 2. I

Mendelssohn

Na Große Hamburger Straße, centro de Berlim, encontram-se vestígios do mais antigo cemitério judeu, criado em 1672 e destruído pelos nazistas em 1943. Durante 150 anos, este foi o único cemitério da comunidade. Hoje, em vez dos doze mil túmulos distribuídos na restrita área de 0,59 hectares¹⁰⁰, há uma única lápide simbólica: aquela dedicada a Moses Mendelssohn, pensador

⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I** trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Várias partes do livro examinam a questão do bando. Parte 1.4 e Parte 2.6. Agamben recupera a ambigüidade semântica “pela qual *in bando*, *a bandono* significam originalmente em italiano tanto ‘a mercê de...’ quanto ‘a seu talante, livremente’ (como na expressão *correre a bandono*), e *bandido* significa tanto ‘excluído, banido’ quanto ‘aberto a todos, livre. (...) O *bando* é propriamente a força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois pólos da exceção soberana: a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano. Somente por isso pode significar tanto a insígnia da soberania (...) quanto a expulsão da comunidade.” p. 117.

⁹⁹ Trata-se da “Reichsvertretung der deutschen Juden“ (Representação dos judeus alemães).

¹⁰⁰ Outras personalidades famosas da vida judaica também sepultadas naquele cemitério são: Vitel Heine Ephraim (1703-75), Daniel Itzig (1723-99), David Fränkel (1707-62) e Markus Herz (1747-1803). Wegweiser durch das jüdische Berlin, Berlin: Nicolai, 1987, p. 291.

maior da emancipação judaica, um dos promotores da interação entre as culturas judaica e alemã.

Os limites temporais do Judaísmo-alemão podem ser circunscritos por duas traduções da Bíblia. A realizada por Mendelssohn, em 1781, e aquela iniciada por Martin Buber e Franz Rosenzweig, na década de 1920. O obra de Mendelssohn marca o início do esforço em levar a língua alemã às populações judaicas, ou, como quer Walter Benjamin, esta tradução foi o “Portal” pelo qual os judeus ingressaram no espaço da língua alemã.¹⁰¹ Enquanto a tradução de Mendelssohn marca um início, é uma via de acesso, a de Buber e Rosenzweig sela o término brutal, mais cruel do que qualquer prognóstico do chamado ‘amalgama’ judaico-alemão. Concluída apenas por Buber - Rosenzweig morre em 1929 -, a obra é saudada por Gerschon Scholem, em 1966, em termos que lembram um *Kaddish*, a prece judaica pelos mortos. Lembra Scholem, quando a tradução foi iniciada “havia um judaísmo alemão”. A língua alemã ainda não havia sido marcada pelo emudecimento, pelas “mil trevas dos discursos que trazem a morte,” como formulou de forma definitiva Celan. A tradução de Buber e Rosenzweig era “o presente do judaísmo alemão ao povo alemão”. (...) “E que presente dos judeus à Alemanha poderia ser mais pleno do significado histórico como a tradução da Bíblia?” A Shoah, contudo, transmuta o presente simbólico da tradução na “lápide de um relacionamento que se extinguiu em um horror indescritível.” Endereçando-se a Buber, pergunta Scholem:

“Os judeus para quem os senhores traduziram não mais existem. Seus filhos, que escaparam deste horror, não mais lerão o alemão. A própria língua alemã sofreu profunda transformação nesta geração, (...). E ela não se desenvolveu na direção daquela utopia lingüística a que seu empreendimento empresta testemunho tão impressionante. O contraste entre a língua de 1925 e sua tradução não diminuiu nos últimos 35 anos, tornou-se maior.(...)”

Para muitos de nós, o som vivo que os senhores procuravam evocar na língua alemã desvaneceu-se, surgirá alguém para recuperá-lo?”

No terreno esvaziado do cemitério da Große Hamburger Straße, onde se ergue a lápide solitária de Mendelssohn, somos tentados à afirmação

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. **Juden in der deutschen Kultur**, Gesammelte Schriften, Band II, 2, Suhrkamp, 1980, p.807.

tautológica de que há apenas a evidência do que vemos: área cercada por edifícios, parca vegetação, um túmulo. Mas, subitamente, percebemos que, desaparecidas as lápides que pontuavam o lugar dos mortos, todo o solo parece investido por corpos e restos humanos, metamorfoseado e deteriorado pela violação da morte. Os elementos visíveis são escassos, conferem contudo a



O mais antigo cemitério judeu de Berlim, Berlim, Große Hamburger Straße. [Foto: L. Danziger]

medida da violência infligida ao local. O que se experimenta, de modo exacerbado, é algo semelhante ao proposto por Jochen Gerz em seu monumento “2160 pedras. Monumento contra o Racismo”. Na praça de Sarrebrück, o solo é minado pelos nomes dos cemitérios profanados; no cemitério do centro de Berlim, a intensidade do verde da grama é terrivelmente enganosa: o solo violentado torna-se abjeto. Além de receber os mortos da comunidade judaica de fins do séculos XVII, XVIII e meados do XIX, o cemitério foi ainda utilizado, em 1945, para o sepultamento em massa de civis alemães e soldados. Uma pequena placa contendo estas informações ativam ainda mais o incrível descompasso entre a placidez daquele espaço vazio e a carga histórica do lugar.

A proximidade de um outro cemitério judeu em Berlim foi tematizada por Esther Shalev-Gerz em “Judengang” (1999-2000). O título do trabalho

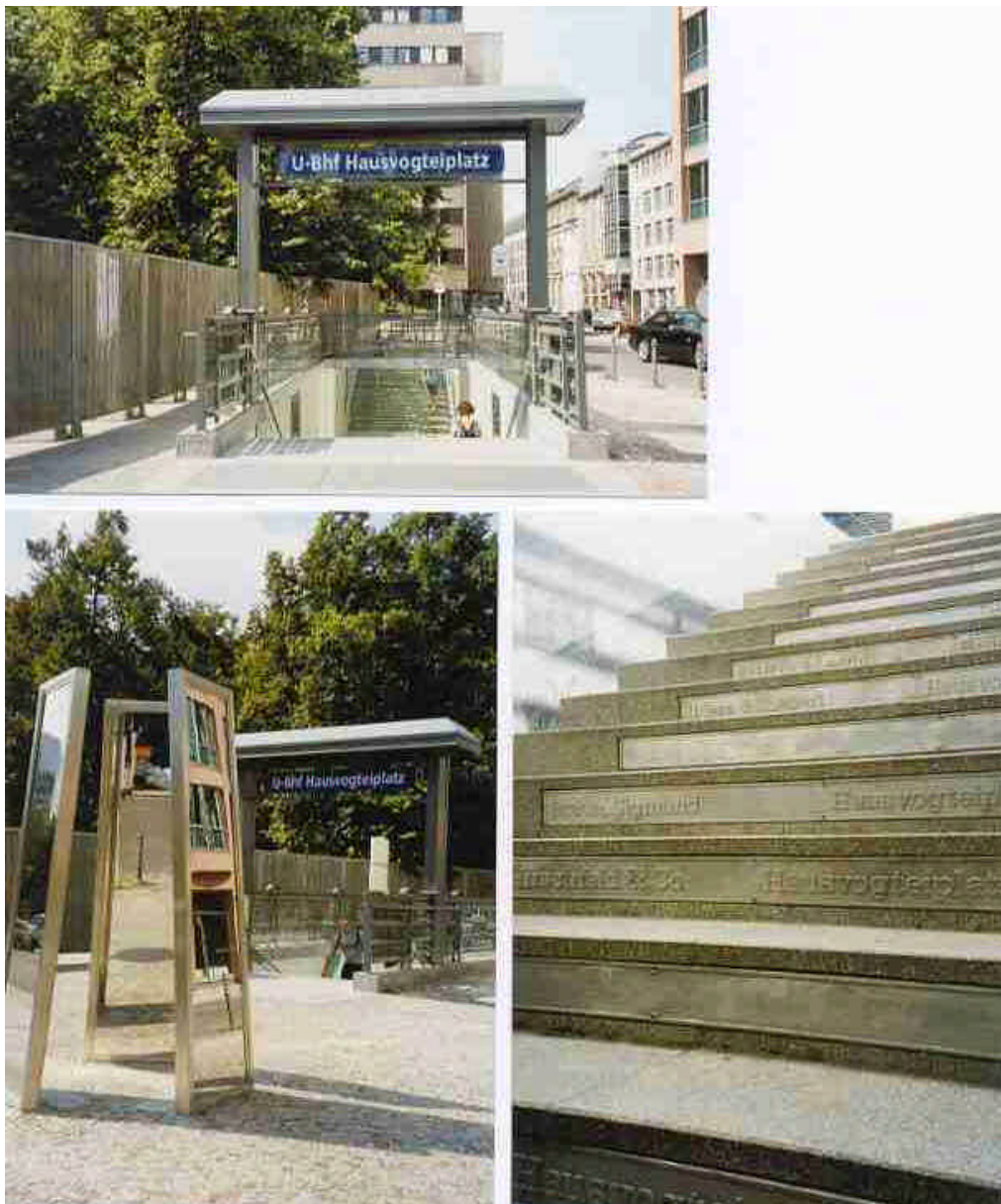
refere-se a um caminho criado para que os judeus, no século XIX, tivessem acesso ao cemitério Schönhauser Allee, no bairro de Prenzlauer Berg, criado em 1827, quando então o cemitério antigo não oferecia mais espaço. Conta-se que era proibido aos judeus o acesso pela porta principal do cemitério. Por isso, para enterrar seus mortos, utilizavam o chamado ‘Judengang’, um caminho de duzentos metros de extensão e sete de largura, hoje situado entre o muro do cemitério e áreas de fundos dos prédios vizinhos. “Eu vejo este caminho como um lugar inerente a mitos, de onde mitos surgem,” afirma Esther Shalev-Gerz¹⁰². Ela solicitou aos moradores do ‘Judengang’ que tomassem posição frente a estes mitos e eventualmente propusessem intervenções no local. O trabalho resultou numa série de vídeos, que contaram com o posicionamento ativo dos vizinhos daquele caminho desativado.

3. 2. II

Hausvogteiplatz

Quem sai do metrô na estação Hausvogteiplatz, no centro de Berlim (Berlin-Mitte) e escolhe a saída contrária ao Gendarme Markt – praça que reúne conjunto arquitetônico dos mais imponentes e harmoniosos da cidade -, é capturado por um jogo de espelhos. O olhar é dirigido a inscrições em toda a extensão dos degraus da escada; em cada nível, um nome de uma firma do ramo da confecção. Trata-se do “Memorial Centro da Moda Hausvogteiplatz” (“Denkzeichen Modezentrum Hausvogteiplatz”), obra de Christian Rothmann, realizada em 1997. Dos cerca de 160 mil judeus que viviam em Berlim antes de 1933 (um terço de todos os judeus alemães), mais da metade ocupava-se no comércio, particularmente no ramo da moda feminina, cujo centro produtor situava-se exatamente em torno da Hausvogteiplatz. Ao entrar ou sair desta estação de metrô, o passante é sutilmente integrado à obra. Um espelho em frente à escada torna os nomes visíveis também àquele que desce, enquanto três espelhos verticais, já sobre a pequena praça que dá nome à estação, criam um nicho com textos no solo que informam sucintamente sobre o local.

¹⁰² SHALEV-GERZ, Esther. *Die unendliche Bewegung der Erinnerung* in Jüdischer Almanach 2001, Frankfurt: Suhrkamp & Jüdische Verlag, 2000, pp. 62-63.



[Foto: L. Danziger]

1. Hausvogteiplatz era ponto central do ramo da moda e vestuário berlinense, no qual os empresários judeus desempenhavam papel de liderança. Firms tais como Gerson, Manheimer, Lewin e Hertzog contribuíram decisivamente para o aparecimento da Moda Berlinense e seu destacado aparecimento internacional.
 2. A partir de 1933 os empresários judeus foram ameaçados com violência crescente e as confecções desalojadas. Suas firmas foram “arianizadas” ou fechadas. Assim a tradição e significado econômico do segundo maior ramo industrial em Berlim foi destruído de modo eficaz.
 3. Os proprietários judeus e empregados da confecção em Berlim foram expulsos pelo nacional-socialismo ou deportados e assassinados nos campos de extermínio.
-

Para ler os textos é necessário entrar no espaço centrífugo, semi-fechado e individualizado criado pelos espelhos, ao qual associa-se a lembrança de provadores de roupas. Contudo, pela própria inclinação dos espelhos somos desviados de nossa própria imagem e levados a olhar para baixo, para o texto sobre o solo. Quando vistos do exterior, por sua vez, os espelhos inclinados constroem um espaço centrípeto e expansivo, refletem seu entorno de edifícios, céu e nuvens, lembrando-nos melancolicamente o que se ausenta da praça.

3. 2. III

Biblioteca subterrânea

Se contudo, ao sairmos do metrô Hausvogteiplatz, preferíssemos o sentido do Gendarme Markt e continuássemos em direção a uma das artérias centrais da cidade, a *Unter den Linden*, acabaríamos encontrando um dos mais notáveis anti-monumentos de Berlim. Trata-se da 'Biblioteca' ("Bibliothek", 1994/ 95), do artista israelense Micha Ullman, situada na Bebelplatz.

Na praça, um pouco retirada na *Unter den Linden*, inexistem elementos verticais, bancos ou vegetação. Não fosse um permanente grupo de pessoas no centro da extensa grade horizontal formada pelo calçamento de pedras, a existência do monumento passaria despercebida. A obra se constitui num espaço cúbico subterrâneo de 7,06 metros de aresta. Não há ponto de vista que permita ao olhar uma visão total do recinto embutido no solo. A visada da obra impõe curiosa movimentação: o observador é levado a recuar e a avançar, a curvar-se, abaixar-se, a mudar continuamente de posição, no intuito de apreender o espaço subterrâneo. O olhar duvida; há surpresa, incredulidade e frustração. Estantes vazias recobrem as paredes de modo ambíguo, ora parecendo recuar como crateras, ora avançando. "Biblioteca" refere-se a um notório fato histórico - a queima de livros pelos nazistas -, no próprio local de seu acontecimento. Semelhante ao monumento à Rosa Luxemburg na ponte sobre o Landswerkkanal, embora de natureza mais complexa, a obra de Ullman opera com um índice de realidade histórica e atualiza, de modo crítico, o gesto

destruidor dos nazistas. A biblioteca subterrânea poderia conter, em suas estantes vazias, cerca de vinte mil livros – número correspondente aos exemplares queimados naquele mesmo lugar em 10 de maio de 1933. O monumento escapa à tentação de reproduzir a grandiloquência e a teatralidade do ato público da queima de livros e concebe a monumentalidade de modo



Micha Ullman, *Biblioteca*, espaço subterrâneo: 7 06 x 7 06 x 529 cm; superfície de vidro: 120 x 120 cm, Berlim, 1993. [Foto: L. Danziger]

introvertido e concentrado. As dimensões do monumento foram pensadas em relação ao corpo humano, pois derivam de quatro vezes a estatura média de uma pessoa (1,75 m). De noite, a biblioteca subterrânea torna-se um cubo de luz com potência de 1750 watts e deixa que seus limites sejam apreendidos de modo mais nítido, transformando-se realmente num abismo. Cabe aqui a lembrança de uma das tantas passagens do “Meridiano”, em que Celan evoca *Lenz*, de Büchner: “... é que as vezes lhe era incômodo não poder andar de cabeça para baixo.’ Quem anda de cabeça para baixo, senhoras e senhores, quem anda de cabeça para baixo tem o céu como abismo.”¹⁰³

Atualiza-se aqui a direção descendente da escultura moderna e do monumento (contemporâneo), pois todos os gestos construtivos e perceptivos da obra conduzem para baixo, conectam-nos a algo subterrâneo e oculto. Devido a condições geológicas de Berlim, ‘Biblioteca’ é uma construção complexa que exigiu isolamento do curso d’água e um aparato que impedisse o embaçamento de seu tampo de vidro pela umidade. O arquiteto Andreas Zerr, que trabalhou com Ullman, descreve o cubo subterrâneo da Bebel Platz como um pequeno barco, permitindo associações entre a biblioteca e uma arca, figura com ressonâncias bíblicas e redentoras. Seu tampo de vidro espesso já contém rachaduras, marcas, não da grande visitação, mas principalmente da incompreensão e vandalismo (em agosto de 2000, já havia sido trocada duas vezes). Além de isolar a ‘biblioteca’ e permitir que o observador se posicione sobre o ‘abismo’ – integrando-se assim ao monumento -, a função do tampo de vidro é refletir e atrair, para o campo de gravidade da obra, a imagem do impressionante entorno arquitetônico do século XVIII, situado na Bebel Platz.

Na entrada da praça – conhecida entre 1910 e 1947 como Kaiser-Franz-Joseph-Platz - está a *Deutsche Oper Unter den Linden*, arquitetura de Knobelsdorf, maior Ópera da Europa na época de sua construção, em meados do século XVIII. Ao fundo da praça, destaca-se a grande cúpula da Catedral Santa Hedwig, projetada também por Knobelsdorf, sinal da tolerância de Friedrich II com os católicos. A menção à catedral, reconstruída em 1952-63, solicita pequena digressão pelo nome do arcebispo católico Bernhard Lichtenberg. Como lembra Hanna Arendt, “ele não só ousou rezar em público

¹⁰³ CELAN, Paul. *O meridiano* in Cristal, trad. Cláudia Cavalcanti, SP: Iluminuras, 1999, p. 176-77. Esta passagem é citada junto a desenhos de Micha Ullman. Bibliothek, Dresden: Verlag der Kunst, 1999, p.58.

por todos os judeus batizados ou não (...), como também solicitou autorização para se juntar aos judeus em sua viagem para o Leste. Morreu a caminho do campo de concentração.”¹⁰⁴ Dominando a Praça, está a antiga Biblioteca Real, chamada pelos berlinenses de “Cômmoda”, pois sua forma extensa e arredonda lembraria um móvel barroco. As imagens refletidas destes dois prédios, a Biblioteca (atualmente Universidade Humboldt) e a Catedral, misturam-se ao reflexo do céu, das nuvens, do próprio observador empenhado na tentativa de olhar e compreender a obra. “As pessoas que entram na praça são incluídas no monumento. A Biblioteca de Micha Ullman deve ser vista sempre nessa dialética entre a forma subterrânea e o observador na superfície”, afirma Friedrich Meschede¹⁰⁵.

Nascido em Tel Aviv, em 1939, Micha Ullman divide seu tempo entre Ramat Hasharon, em Israel, e Stuttgart, onde é professor da Staatliche Akademie der Bildende Künste. De uma família de judeus alemães que partiu para Israel antes da segunda grande guerra, Ullman conta que seu ‘retorno’ à língua alemã se fez lentamente. Apenas em 1972, em sua primeira visita à Alemanha, consegue falar alemão – idioma nunca totalmente abandonado pela família na intimidade - e sente-se como se tivesse ‘cascalho na garganta.’

A obra de Ullman tem se realizado, em grande parte, em espaço público. Ainda em 1972, cinco anos após tomar parte na Guerra do Sinai, realizou um trabalho em conjunto com grupos de jovens israelenses e palestinos. Escavou um buraco no kibbutz de Metzer e outro na pequena cidade palestina de Messer. Em seguida, o buraco do kibbutz foi preenchido com terra palestina e vice-versa. Talvez, hoje, essa ação, apesar de seu caráter quase singelo, encontrasse ainda maior resistência para realizar-se. Se as operações concretas de Micha Ullman assemelham-se àquelas do *Land Art*, é desnecessário ressaltar que as escavações promovidas pelo israelense, que cresceu num kibbutz, encontram travos muito distintos daqueles enfrentados por seus colegas americanos

¹⁰⁴ ARENDT, Hanna. **Eichmann em Jerusalém**, op. cit, p.147.

¹⁰⁵ MESCHEDÉ, Friedrich. **Bibliothek – von Micha Ullman** in Bibliothek, Dresden: Verlag der Kunst, 1999, p.20.

Em exposição no *Musée d'art et d'histoire du Judaïsme*, em Paris (novembro 2000/ março 2001), Ullman mostrava obras de dimensões reduzidas – esculturas, desenhos e livros – realizados ainda com terra e areia, atestando a relação de intimidade que sua poética estabelece com o solo. “O campo da agricultura e o campo de batalhas militares são partes de minha biografia”, afirmou o artista.¹⁰⁶ No amplo pátio do museu instalado no Hotel de Saint-Aignan, Micha Ulman realizou uma obra que remete a vestígios do local anteriores à sua construção no século XVII. Uma composição de pedras da mesma natureza daquelas que compõe o pátio do museu foram dispostas seguindo o traçado das paredes que estão no subsolo. Nestas pedras o artista gravou, em negativo, as formas de diferentes peças de louças encontradas no hotel durante trabalhos de renovação do prédio, na década de 1990. A instalação consistia em duzentos e cinquenta pedras, dentre as quais vinte e duas foram gravadas com taças, pratos, jarros de água e garrafas de vinho.¹⁰⁷ Implícita está a idéia de uma refeição, em que se compartilha tanto o vazio, quanto o pleno, pois se os utensílios são marcas em negativo nas pedras, passam a guardar águas das chuvas. “Nas longas mesas do tempo/ embebedam-se os cântaros de Deus./ Eles esvaziam os olhos de quem vê e os olhos de quem não, (...)”¹⁰⁸

Na exposição no museu judaico de Paris, as pedras transportam a topografia do subterrâneo para a superfície; em obra realizada em Lodz (*Wschodnia*, 1990), o que está em jogo também é a memória topográfica. Um diagrama é construído sobre o asfalto, sugerindo uma casa demolida, da qual restariam apenas as marcas das paredes, de duas cadeiras e uma mesa. Se a mesa e uma quarta silhueta sobre o solo (um banco?) são retangulares, as cadeiras são representadas de perfil, remetendo a essa mesma forma presente em outras obras do artista, tal como ‘Grund’, criada para a *Dokumenta 8*, em 1987. Na verdade em Lodz, o diagrama no solo é situado próximo ao antigo

¹⁰⁶ Citado por Nike BÄTZNER. *Der Himmel als abgrund*, in *Bibliothek*, op. cit. p.92.

¹⁰⁷ ULLMAN, Micha. *Conversation*, Folder da exposição. Paris: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 15 nov 2000/ 5 março 2001.

¹⁰⁸ CELAN, Paul. *Die Krüge/ Os cântaros*, “An den langen Tischen der Zeit/ zechen die Krüge Gottes./ Sie trinken die Augen der Sehenden leer und die Augen der Blinden, (...)” in *Cristal*, trad. Cláudia Cavalcanti, SP: Iluminuras, 1999, pp. 40-41.

gueto e sugere um único e exíguo cômodo, estranhamente deslocado para o centro da rua. As marcas lembram aquelas deixadas pelas barracas destruídas nos campos de Sachsenhausen e Dachau, por exemplo. A sugestão da casa demolida no lugar de passagem dos carros é bastante singular, sugerindo o caráter incortornável do trabalho de memória, colocado literalmente no ‘meio do caminho’, sem desvios possíveis. Creio que a vocação dessa marca no asfalto de Lodz é propagar-se. Como tantos *logos* e marcas empresariais dispersas na cidade, sua função é eminentemente comunicativa, embora sua carga seja erosiva, negativa, desoladora. Sutil e potente, a ausência do abrigo inscrito no solo significa prontamente exclusão e destruição. Não me parece absurdo imaginar que, a partir do contato com a obra, transportamos esta marca mentalmente e assim ela se propaga e pode reaparecer em tantas outras cidades da Europa central.

3. 2. IV.

Der verlassenen Raum (“O quarto abandonado”)

„Oh die Wohnungen des Todes,
Einladend hingerichtet
Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war-
Oh ihr Finger,
die Eingangschwelle legend
wie ein Messer zwischen Leben und Tod-
Oh ihr Schornsteine,
Oh ihr Finger,
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!“

Nelly Sachs¹⁰⁹

Eis ainda uma imagem da intimidade brutalmente exposta, uma metáfora sóbria e singular para a expulsão e o assassinato dos judeus da cidade. ‘O quarto abandonado’, de Karl Biedermann, foi a única iniciativa da República Democrática Alemã dedicada a lembrar os judeus em Berlim. Seu planejamento é de 1988, mas sua realização ocorreu após a queda do muro, em 1996. O monumento, na Koppel Platz, consiste na reprodução em bronze de

¹⁰⁹ Arrisco uma tradução: “Oh as moradas da morte/ sedutoramente preparada/ Para o dono da casa, /que era apenas convidado/ Oh seu dedo,/ posto no umbral de entrada/ tal uma faca entre vida e morte/ Oh sua chaminé,/ Oh seu dedo,/ E o corpo de Israel em fumaça pelo ar!”

um assoalho de tacos de madeira, mesa e duas cadeiras, uma delas derrubada como após súbita partida. Na margem do assoalho, versos de Nelly Sachs: “Oh as moradas da morte” (“Oh die Wohnungen des Todes...“) Na escala normal



Karl Biedermann, *O Quarto Abandonado*, Praça Koppel, Berlim, 1988-96. [Foto: L. Danziger]

dos objetos cotidianos, sem pedestal ou qualquer tentativa de separar seu espaço simbólico do espaço mundano, ‘o quarto abandonado’ integra-se sem resistências à praça. Esta sua qualidade - que o insere rigorosamente no percurso da escultura moderna, iniciado com a errância do grupo “Les Bourgeois de Calais”, de Rodin -, é prejudicada pelo entorno. A praça, semelhante a tantas outras em Berlim, contém um parque infantil, bancos, árvores, gramado. O incômodo não advém de certa negligência na limpeza, tampouco dos grafites que proliferam, mas da harmonia falaciosa do pitoresco que se reverte em Kitsch. ‘O quarto abandonado’, austera exposição do privado em espaço público, tem seu impacto atenuado pelos bancos rosa-choque em meio ao paisagismo equivocado, que sugere a praça de uma cidade provinciana. Sua falsa intimidade apequena a escultura, que parece estar, não mais em plena rua, mas no aconchego de um quintal.

Uma aproximação entre ‘O quarto abandonado’ e algumas esculturas de Nuno Ramos dedicadas a Goeldi permitem ainda perceber algumas

singularidades do trabalho de memória em curso. ‘Para Goeldi’ (1996) reunia, além de uma série de desenhos, reproduções em bronze de uma cadeira e uma mala. Integrado aos objetos de modo frouxo, qual a ausência materializada de contatos, usos e lidas, estão formas em vidro fundido. Ao contrário da obra de Karl Biedermann, em Berlim, as de Nuno Ramos foram feitas para o espaço da galeria e talvez resida aí seu problema. Se a cadeira e a mala criadas remetem à solidão dos objetos nas gravuras e desenhos de Goeldi, estes adquirem particular potência por deslocarem o íntimo para o espaço público, instaurando um desolador trânsito de armários, cadeiras e camas pelas calçadas. Mas o mundo de Goeldi é marcado principalmente por intempéries naturais. Daí a presença do vento e do guarda-chuva, com sua “virtude metafísica”, “nossa frágil e débil proteção contra o destino.”¹¹⁰ Já a catástrofe sinalizada pela cadeira virada na praça de Berlim é de ordem radicalmente distinta, resultado de uma trama histórica por demais complexa - nem natural nem metafísica -, que encontrou seu centro de gravidade na figura de Hitler. Contudo, para afastar a armadilha de isolar os crimes nazistas num espaço à parte do moderno, vale lembrar, com Ronaldo Brito, que o mundo de Goeldi “não é um mundo arcaico e sim o lado da sombra do mundo moderno, ali onde a razão iluminista segregou uma inesperada e inédita barbárie”¹¹¹. A modernidade de Goeldi integra aquela que o ditador quis extinguir, denominando-a arte degenerada. O universo goeldiano de párias e bêbados é o oposto daquele projetado pelo nacional-socialismo.

Inverso ao caráter conciso do ‘Quarto abandonado’, o monumento dedicado à sinagoga da rua Levetzow¹¹², em Moabit, investe no excesso. Concentra-se ali todo um repertório de soluções formais, cuja soma dos fatores resulta num grande equívoco. Já em 1960, uma pequena placa na esquina das ruas Levetzow e Jagow lembrava que aquele fora o endereço de uma das maiores sinagogas liberais, fundada em 1914, e que, em 1941, tornara-se ‘depósito’ para 37.500 judeus antes de serem deportados.

¹¹⁰ BRITO Ronaldo. **Goeldi: o brilho da sombra**, Revista Novos Estudos, CEBRAP, no. 19, dezembro 1987, p. 76.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Denkmal Synagoge Levetzowstraße (“Monumento Sinagoga Levetzowstraße”), Levetzowstrasse 7-8, 1988.

O monumento erguido investe justamente – embora de modo equivocado - nessa transformação de local da religião judaica em ‘abrigo’ de deportados. Sobre trilhos de trem, que demarcam a extensão da calçada onde era a sinagoga, os artistas Peter Herbrich, Jürgen Wenzel e Theseus Bappert colocaram um vagão em dimensões reais. Blocos de mármore, representando corpos comprimidos e tensos, sobem penosamente a rampa de acesso ao vagão. No solo, um conjunto de placas trazem endereços, informações e imagens de algumas das setenta e duas sinagogas existentes em Berlim antes da guerra. Integrando o monumento, há ainda uma grande placa de aço vertical, com as listagens dos transportes que partiram de Berlim, desde 1941. Pelas letras vazadas, onde repete-se o nome Auschwitz, vemos um parque infantil e quadras de tênis. Creio que a simples demarcação da calçada mostrando as dimensões do prédio da sinagoga e as placas no solo, enfatizando a antiga visibilidade do judaísmo na cidade, seriam mais contundentes para o trabalho de memória do que o atual conjunto monumental. (À inexistência da sinagoga da rua Levetzow responde à cúpula dourada da Nova Sinagoga, na rua Oranienburg.)

3. 2. V

Plataforma 17 (“Gleis 17”)

Desde 1941, os judeus aprisionados eram concentrados em diferentes pontos da cidade, normalmente locais da comunidade judaica, perversamente desviados de suas funções, e conduzidos muitas vezes a pé - numa peregrinação que não poderia ser sempre ignorada pelos demais habitantes de Berlim -, a três estações de trem: a da Ponte Pützlitz (Moabit), a de Grunewald (Wilmerdorf) e a Anhalter Bahnhof.

A partir da plataforma 17, da estação de Grunewald, cerca de 50 mil pessoas foram deportadas rumo ao leste, entre outubro de 1941 e fevereiro de 1945. O monumento *Gleis 17* constitui-se no desativamento destas vias e na inscrição das datas e da quantidade de deportados em cada transporte nas margens de duas plataformas de aço, instaladas ao longo dos trilhos. Mas a chegada à plataforma vazia não é isenta de dificuldade. Ao fim da escada que

dá acesso ao monumento, um trecho de fragmentos de ardósia dificulta sutilmente o andar, imprimindo ritmo diferenciado à caminhada. Em 18 de outubro de 1941, data do primeiro transporte, 1.251 judeus foram obrigadas a



Hirsch/ Lorsch/ Wandel, Plataforma 17 (Gleis 17), Estação Grunewald, Berlim, 1997/1998. [Foto: L. Danziger]

deixar Berlim e enviados à Lodz, Polônia. As informações sobre os trilhos se sucedem numa litania de números e nomes (dos campos e guetos). Interrompem-se bruscamente, embora os trilhos continuem, inúteis, recobertos pela vegetação. O monumento nos atrai para baixo e é animado pela leitura compulsiva das informações que conectam tempo e espaço e conferem lentidão a nossos passos que se arrastam. O vazio da plataforma é denso e árido. Não importa a estação do ano, o tempo ali foi travado pela inescapável melancolia.

Já a obra de Volkmar Haase situada sobre a ponte Putlitz, na verdade um viaduto sobre os trilhos da estação de trem, é bem mais tradicional do que *Gleis 17*. Em vez da horizontalidade do monumento de Grunewald, os trilhos da estação em Moabit transformam-se em escadas de aço escovado que apontam a transcendência pelo alto. No lugar do ‘sublime concreto’ dos trilhos densamente habitados por datas, números e nomes que transportam as catástrofes do século XX, no monumento de Haase, há ‘trilhos-escadas’ verticais que apontam para o céu, num plano em diagonal que parte da

estabilidade de uma estrela de David. A vista da plataforma sobre os trilhos de onde ocorreu a deportação de dez mil judeus instala-se num espaço metafórico e ganha uma solução estetizada, que passa ao largo dos desafios da ‘nova sintaxe da escultura’ contemporânea. (Krauss) A obra de Volkmar Haase mantém uma pequena base que a difere da calçada e permanece sem maiores



Volkmar Haase, Monumento à deportação Ponte Putliz, Berlim, 1987.

questionamentos na tradição do obelisco. Que baste a lembrança da plataforma sobre o rio Weser, em Bremen, obra coletiva orientada por Jochen Gerz, para perceber as possibilidades desperdiçadas do mirante na ponte Putlitz.

Uma placa próxima a este monumento informa que ele foi vítima de um ataque em agosto de 1992. O ato integra série de manifestações xenófobas e anti-semitas, ocorridas na Alemanha

pouco após a reunificação. Em setembro deste mesmo ano, um atentado incendiário danificou

gravemente as *Barracas 38 e 39*, do campo de Sachsenhausen, situado 20 quilômetros ao norte de Berlim. Conhecidas como ‘as barracas judaicas, pois abrigaram entre 1938 e 1942 prisioneiros judeus, haviam sido reconstruídas pelo governo da República Democrática Alemã, em 1961, a partir de fragmentos originais, e mostravam a exposição “História da luta de resistência e sofrimento dos cidadãos judeus”. A atenção dos criminosos foi atirada, provavelmente, pela visita do então primeiro ministro de Israel, Itzhak Rabin, a Sachsenhausen, em 16 de setembro de 1992.

Em dezembro de 1993, um colóquio reuniu no campo especialistas sobre o tema “As barracas 38 e 39. Histórico e futuro de um monumento profanado”. Tratava-se de pensar o que fazer com as barracas incendiadas.



Barracas 38 e 39, Sachsenhausen, 1994. [Foto: L. Danziger]

Demoli-las, erguendo em seu local um monumento? Ou deveriam ser conservadas tal qual, tornando-se assim um monumento erguido contra a violência de extrema direita? (Proposta de Daniel Liebeskind - transformar as barracas incendiadas numa espécie de *Black Box*.) Ao fim e ao cabo, enquanto a barraca apenas queimada foi mantida, exibindo todas as marcas do vandalismo, a outra, que fora completamente destruída, foi refeita com um anexo subterrâneo, transformada em museu permanente sobre os judeus vitimados naquele campo.¹¹³

3. 2. VI.

«La maison manquante»

A obra de Christian Boltanski no número 15-16 da Große Hamburger Straße é a única intervenção que permaneceu de um grupo de obras temporárias criadas especialmente para a cidade em 1990. Originou-se do projeto “A Finitude da Liberdade” (“Die Endlichkeit der Freiheit“), idealizado por Rebecca Horn, Jannis Kounellis e Heiner Müller, em 1986, e seu desafio era lidar com as diferenças entre os dois lados da cidade, que, desde a

¹¹³ MORSCH, Günter (org.) **Die Baracken 38 und 39. Geschichte und Zukunft eines geschändetes Denkmals**“, Berlin: Hentrich/ Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen, 1995.

fundação, conheceu divisões. Em sua história, Berlim sempre esteve às voltas com o tema separação/ reunificação; desde o início sua existência foi dividida, como conta Eckhart Stratenschulte. Numa ilha do rio Spree, cujo ponta é hoje a chamada ‘Ilha dos Museus’ (*Museumsinsel*), uma cidade denominada Cölln foi fundada no final do século 12. Do outro lado do rio, a nordeste do Spree, surge Berlim, mencionada pela primeira vez como cidade em 1251. Já que não existem documentos de fundação, a idade da cidade – denominada, até pelo menos 1514, Cölln-Berlin - não pode ser fixada exatamente. Quando, em 1987, festejou-se os 750 anos da cidade, essa data não era referente à fundação, mas à primeira menção, até então conhecida, à Cölln¹¹⁴, que depois desapareceu, integrando-se a Berlim. O aniversário da cidade nunca havia sido comemorado, até Joseph Goebbels, em 1937, um ano depois dos Jogos Olímpicos de Berlim, pensar que deveria oferecer algo a mais para o público e encontrou a Festa dos 700 anos. Cinquenta anos depois, sem dar importância à origem ambígua desta comemoração, mas com viva atenção pelo “outro lado” da cidade, o “Jubiläum” de Berlim foi festejado durante o ano de 1987.¹¹⁵

Independente destes festejos oficiais, “A Finitude da Liberdade” foi um conjunto de ações artísticas que visavam também, de modo crítico, ‘festejar’ a cidade. Antes mesmo da queda do muro na noite de 9 de novembro de 1989, Boltanski havia escolhido trabalhar do lado oriental. Decide-se por um conjunto de prédios da Große Hamburger Straße, que já foi considerada a ‘rua da tolerância’, por conter várias instituições judaicas – o antigo cemitério, um asilo de idosos (transformado pelos nazistas num dos postos de concentração de judeus antes da deportação) e uma escola judaica, fundada em fins do século XVIII, que reunia, segundo o ideário de Mendelssohn, ensinamentos religiosos e seculares. Mas longe de um gueto, nesta rua havia também (há ainda, creio) o Hospital Santa Hedwig, local de cooperação, antes da guerra, entre católicos e judeus.

Pertencendo ao lado oriental, a rua Große Hamburger parecia menos afetada pela passagem do tempo e mantinha certa atmosfera anterior à divisão

¹¹⁴ Afirma Eckhart STRATENSCHULTE, é discutível se o nome Cölln deriva ou não de Köln (a cidade de Colônia às margens do Reno). *Kleine Geschichte Berlins*, Munique: DTV, 2000, 2ª. ed., p. 9.

¹¹⁵ Idem, pp.9-16.

da cidade pelo muro. Boltanski se surpreende com a reconstrução parcial dos prédios 15 e 16, destruídos por um bombardeio em 3 de fevereiro de 1945. Depois da guerra, aqueles edifícios tornaram a ser habitados, mas sua parte central permaneceu vazia. “Boltanski deixa-se fascinar por esta ‘Casa que falta’ – daí o título – em meio a um surpreendente entorno quase intacto.”¹¹⁶



Christian Boltanski, "La maison manquante", Berlim, 1991. [Foto: L. Danziger]

Com dois assistentes, Christiane Büchner e Andreas Fischer, o artista pesquisa os moradores da casa, e chega, por exemplo, ao nome de Julian Schnapp, dentre outros judeus que viveram naquele endereço. Schnapp e esposa foram ‘removidos’ (“abgeschoben”), no jargão LTI (Lingua Tertii Imperii), para Theresienstadt, após listarem com precisão, por ordem da Gestapo, todos os seus bens. *La Maison manquante* consiste nos nomes e profissões dos antigos moradores judeus daquele endereço, inscritos em placas afixadas nas paredes das construções imediatamente vizinhas, que delimitam o vazio deixado pelo prédio bombardeado. A documentação sobre as pessoas pesquisadas foi também exposta, mas não nas proximidades da casa, e sim em vitrines situadas no lado ocidental, em um local que remete a uma outra história, a das vanguardas artísticas do início do século XX. Boltanski decidiu

¹¹⁶ HERZOGENRATH, Wulf. *The Missing House*, Die Endlichkeit der Freiheit, Herzogenrath, W., Sartorius, J. e Tannert, C. (org.), Berlim: Hentrich, 1990, p.84.

expor a documentação sobre as pessoas vítimas da Shoah na entrada do desaparecido ‘Glaspalast’, onde foi realizada, em 1923, uma grande exposição de arte moderna (“Grosse Berliner Kunstausstellung”). Boltanski, assim, relaciona a memória das catástrofes políticas do século XX à memória do modernismo, lembrando talvez compromissos originais esquecidos. *La Maison manquante* dedica-se à memória de pessoas comuns e não artistas, políticos ou personalidades notórias. Seu par literário é a obra de Patrick Modiano, *Dora Bruder*, por exemplo, narrativa que persegue – entre fato e ficção – os passos de uma jovem judia na Paris ocupada.

On se dit qu’ au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte: marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirais: en creux. J’ai ressenti une impression d’absence et de vide, chaque fois que me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu.» (p. 30) [...] «Je me souviens que pour la première fois, j’avais ressenti le vide qu’on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. Je ne connaissais pas encore l’existence de Dora Bruder. Peut-être – mais j’en suis sûr – s’est elle promené là, dans cette zone qui m’évoque les rendez-vous d’amours secrets, les pauvres bonheurs perdus. Ils flottait encore par ici des souvenirs de campagne, les rues s’appelaient: allée du Puits, allée du Métro, allée des Peupliers, impasse des Chiens.» (p.36)

Em 1998, Boltanski retoma os mesmos procedimentos de Berlim e cria *Les habitants de l’hôtel de Saint-Aignan en 1939*, instalação permanente no Museu de Arte e história do Judaísmo, em Paris. Léon Leibovici, Maurice Gaulon, Bela Rosencweig, Joseph Miramond, Markiel Rothstein, Jeanne Kerschenbaum, Georges Schilowitz... Os nomes dos antigos moradores judeus do local onde funciona hoje o belo museu foram afixados em um vão interno que percorre toda a altura do edifício, acompanhando assim o visitante que sobe ou desce as escadas. A obra forma constrói “um percurso da intimidade e

da desolação que lembra uma outra história dos lugares, sem fausto, ‘une histoire manquante de la maison.’¹¹⁷

A visada histórica de Boltanski aproxima-se da prática da micro-história e também da atitude de Claude Lanzman, em *Shoah*, que como entrevistador não solicita grandes explicações e sim descrições concretas de detalhes particulares e pequenos fatos triviais. Lanzman interroga sobre o frio, sobre os espaços vividos (distâncias, fronteiras), sobre a duração das viagens, sobre palavras (ditas e silenciadas), sobre os sons e as cores.

“Ce ne sont pas les grandes généralisations, mais les détails concrets qui se traduisent en une vision et nous aident donc à affronter l'impact aveuglant de l'événement et à transgresser le silence auquel l'éclatement du témoignage oculaire réduit le témoin. C'est seulement par la méditation du trivial, par petit pas - et non par grands sauts et enjambées - que la barrière du silence peut être déplacée et, d'une certaine manière levée.¹¹⁸

3. 2. VI.

Eichmann na Kurfürsten Str.

Nem pedra, nem bronze, despojadas de símbolos e metáforas, duas placas idênticas situadas nas Praças Wittenberg (Charlottenburg) e Kaiser-Wilhelm (Schöneberg) assemelham-se a sinalizações totalmente integradas ao ambiente urbano.¹¹⁹ A estranheza advém do descompasso entre a forma banal e o conteúdo. Em lugares de grande circulação – próxima à célebre loja de

¹¹⁷ “Les Habitants de l’Hôtel de Saint-Aignan en 1939 constituent, dans la modestie et pauvreté de l’intervention, une œuvre d’une grande réserve. Dans cette retenue du geste qui évite toute émotion fabriquée, l’artiste a retrouvé la forme qui revêtent les annonces nécrologiques placardées sur les murs des villes d’Europe de l’Est. (...) Implanté dans un espace laissé pour compte, ce monument fragile, soumis à notre attention permanente, rend hommage à des vies à la fois uniques et semblables à d’autres.» Sigal, Laurence. Musée d’art et d’histoire du Judaïsme. Guide des Collections. Paris, 1999, p. 146.

¹¹⁸ Também Raul Hillberg, esclarece não ter iniciado seu livro, "A destruição dos judeus da Europa", pelas grandes questões. Ao contrário, ateve-se a referências precisas e detalhes concretos, visando organizá-los numa "forma", uma estrutura que permitiria, senão explicar, ao menos descrever o mais completamente possível o que se passou. *À l'age du témoignage. Shoah de Claude Lanzman* in Au sujet de Shoah, Paris, Belin, 1993, FELLMAN, Shoshana. Op.cit. pp. 71 e 72.

¹¹⁹ (Iniciativa da liga dos direitos humanos, 1967. Reação ao primeiro monumento do pós-guerra, uma grande placa às cidades “alemãs perdidas”, entre as quais Königsberg e Danzig. A placa existiu entre 1952 e 1972.)

departamentos KaDeWe, vitrine do lado ocidental nos tempos da divisão da cidade –, possuem aspecto transitório e francamente publicitário. Seu conteúdo, no entanto, é de advertência. “Locais de terror que nós nunca devemos esquecer: Auschwitz, Sutthof, Maidanek, Treblinka, Theresienstad, Buchenwald, Dachau, Sachsenhausen, Ravensbrück, Bergen-Belsen, Trostenez, Flossenbürg.”

Igualmente integrada ao entorno urbano e lançando mão de estratégias publicitárias tão caras a Jochen Gerz, é o dispositivo instalado no ponto de ônibus em frente ao número 115 e 116 da rua Kurfürsten (Mahnort Kurfürstenstraße 115/116). Este foi o endereço utilizado por Adolf Eichmann,



[Foto: L. Danziger]

a partir do outono de 1941, para organizar a deportação dos judeus. Enquanto um dos cartazes informa – com uma montagem de textos e imagens em preto e branco – sobre as diferentes ocupações do endereço onde hoje funciona o hotel Sylter Hof, outro contém informações sobre os crimes de Eichmann. As fotos mostram o nazista durante seu julgamento em Jerusalém, sem uniforme e cabisbaixo, enfatizando o crime punido. A palavra *Mahnort*, repetida à direita e à esquerda do mapa de Berlim, pretende conferir ao ponto de ônibus caráter de advertência. Contudo, a força do hábito e a falta de uma dimensão estética e

conceitual mais decidida, amortece o impacto de uma excelente idéia. Ressalte-se que Jochen Gerz utiliza tais métodos de modo sempre temporário e preciso, evitando o texto meramente informativo e buscando o estranhamento renovado.

3. 2. VIII

Monumento-espelho

Uma mistura interessante entre a vocação informativa e a dimensão decididamente sensível própria aos monumentos está na Praça Hermann-Ehlers, em Steglitz¹²⁰. Uma parede espelhada de doze metros de extensão por três e oitenta de altura contém informações sobre os judeus do bairro (cerca de três mil em 1933) e a vida judaica em Berlim. Decisiva é sua propriedade reflexiva que integra o entorno da praça e o tempo presente à obra. Impossível compreendê-la sem as produções de artistas americanos tais como Robert Morrison, Donald Judd e Robert Smithson. A obra é eminentemente pública, anônima, pura exterioridade. Apesar de sua verticalidade e dimensões ostensivas, confunde-se de tal forma ao entorno que pode eventualmente passar despercebida, tornando-se transparente, imaterial, inscrevendo texto e imagem literalmente no espaço da cidade. Sobre uma superfície opaca, os textos e fotos seriam confundidos a qualquer outro painel informativo-didático. Mas ao obrigar, na mesma visada, aquele que observa e lê as informações, a ver-se na refletido nos textos, torna-o parte indissociável do monumento e inscreve o corpo da obra numa atualidade contínua. A construção do monumento, como era de se esperar, não foi um processo tranqüilo, provocando discussões intensas de facções políticas distintas. No debate ocorrido em 1994, o monumento foi considerado ‘superdimensionado’ e provocativo.

¹²⁰ **Parede de espelho** („Spiegelwand“) Wolfgang Göschel, Joachim von Rosenberg e Hans-Norbert Burkert, Hermann-Ehlers-Platz, Steglitz, 1995.



Burkert/ Görschel/ Rosenberg, *Parede de Espelho* (“Spiegelwand“), Berlim-Steglitz, 1995.

[Foto: L. Danziger]

3. 2. IX

“Lugares da memória”

A estratégia de dispersar-se no espaço urbano orienta *Lugares da memória*, (“Orte des Erinnerns”, 1993) de Renata Stih e Frieder Schnock. A obra consiste tão-somente num conjunto de sinalizações integrados aos demais sinais que ordenam as ruas do bairro. Oitenta pequenas placas foram espalhados pelo Bayerisches Viertel, parte da cidade onde antes da era nazista, morava também grande número de judeus. O passeio pelo bairro permite acompanhar, pelas placas com ícones e textos, a promulgação de sucessivos decretos que tornavam impraticável a vida dos judeus nas cidades do *Reich*. Em frente à igreja do bairro, por exemplo, a menção de que o batismo de judeus e a passagem para o cristianismo não responde à questão racial (4/10/1936). Em frente a um parque infantil, o desenho de um jogo de amarelinha e a indicação de que crianças arianas e não-arianas devem ter a brincadeira conjunta ‘interditada’ (decreto de 1938). Inúmeras restrições profissionais são progressivamente prescritas: “Médicos judeus não têm

permissão para praticar” (27/7/1938); “Proibições de trabalho para atrizes e atores judeus” (5/3/1934). Próximo a uma padaria do bairro, interdição de 1942: “Em padarias e confeitarias devem ser colocados cartazes para informar, que bolos não devem ser vendidos a judeus e poloneses.”

Os textos que constituem a maior parte do monumento são as interdições das leis de Nuremberg que deram início a “*Entwürdigung*” (Des-honra). “Os próprios nazistas usaram, para qualificar a condição jurídica dos judeus depois das leis raciais, de um termo que concerne a dignidade: *entwürdigen*. O judeu é o homem destituído de toda “*Würde*”, de toda dignidade: homem *tout court* – e, daí mesmo, não-homem.”¹²¹ Nos diários de Victor Klemperer, acompanhamos estas medidas que excluem os judeus do Político – do ‘estar entre os homens’ – reduzindo-os à ‘vida nua’ e tornando-os ‘homem sacro’, aquele que é possível matar sem que essa morte seja considerada homicídio.

“Nova proibição para os judeus de utilizar o Grande Jardim Público e outros parques.” (29/06/1940)

“A braçadeira dos judeus torna-se realidade como estrela -de-davi e começa vigorar no dia 19 de setembro. Além disso a proibição de ultrapassar o perímetro urbano da cidade.” (15/09/1941)

“Novíssimo decreto: Judeus não podem ficar na fila. Os judeus têm que entregar: “máquinas de cortar cabelo, tesouras de cabelo, pentes novos, sem uso”. Judeus têm que lembrar-se, sob severa pena, de usar a estrela firmemente costurada, pois estrelas apenas presas com alfinetes ou colchetes poderiam ser retiradas temporariamente.” (26/04/ 1942)¹²²

¹²¹ AGAMBEM, Giorgio. **Ce Qui reste d’Auschwitz**, Paris: Payot/ Rivages, 1999, p.86.

¹²² KLEMPERER, Victor. Op.cit.



Stih e Schnock, „Lugares da Memória”, Bayerisches Viertel, Berlim, 1993.

[Foto: L. Danziger]

Agamben, dando continuidade à análise de Michel Foucault sobre a biopolítica, lembra que a divisão fundamental que atravessa o domínio político, passa entre o povo e a população; faz emergir no próprio seio do povo, uma população, ou melhor, transforma um corpo essencialmente político em corpo biológico. Com o nascimento do bio-poder, cada povo se duplica numa população, cada povo democrático é ao mesmo tempo demográfico. No Reich, a legislação de 1933 sobre a “proteção e a saúde hereditárias do povo alemão” marca esta separação original. A divisão que se segue distingue no conjunto de cidadãos aqueles de “ascendência ariana” e aqueles de ascendência não-ariana. (Há também a distinção entre Volljuden e Mischlinge.) As restrições biopolíticas são essencialmente móveis; elas isolam a cada vez, no continuum da vida, uma zona residual, que corresponde a um processo de degradação, de *Entwürdigung*. Assim quem antes era apenas chamado de ‘não-ariano’ se transforma em judeu, o judeu em deportado (umgesiedelt, ausgesiedelt), o deportado em internado (Häftling), ao ponto em que no campo, as clivagens biopolíticas atingem seu estágio último: o Muselmann.”¹²³

Sinalizando movimento oposto ao realizado pelas leis excludentes do Reich, cabe mencionar a intervenção de Hans Haacke, ao propor novo

¹²³ AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. Op. Cit.

endereçamento do símbolo maior da vida política alemã. No ano 2000, Haacke propôs a modificação da célebre inscrição ‘Dem deutschen Volk’ (Ao Povo alemão), presente na fachada principal do edifício do parlamento, o Reichstag. Inaugurado em 1894, o prédio recebeu essa inscrição apenas em 1916 e a fundição das letras foi feita pela Firma S.A Loevy, propriedade de uma família judia, da qual vários membros foram assassinados em Chlemno, Majdanek e Theresienstadt. A proposta de Hans Haacke é a alteração da dedicatória, dirigida não mais ao povo alemão, mas tão-somente “À População” (‘Der Bevölkerung’), mantendo-se os mesmos caracteres tradicionais. Haacke instalou no pátio do parlamento enormes moldes de madeira com as letras que deveriam ser preenchidas com a terra das diferentes regiões da Alemanha, trazidas pelos deputados. Sua proposta aproxima-se do conceito de ‘patriotismo constitucional’, de Habermas, a idéia de uma nação constituída, não por indivíduos de um mesmo povo e sim por cidadãos, que na diversidade de suas formas culturais, contariam apenas com a constituição como base comum. “Perante uma ordem de tal modo abstrata”, afirma Habermas, “uma lealdade consolidada em motivos e convicções só poderá estabelecer-se em caráter duradouro quando aprendermos a ver, a partir do contexto de nossa história nacional, (...) o estado de direito democrático como uma conquista”.¹²⁴ A intervenção de Haacke tem o grande mérito de ativar criticamente e conferir visibilidade – longe das ‘Reformas do Esquecimento’ promovidas em larga escala na cidade - a este elemento da história e da paisagem urbana da nova capital. Contudo, a permanência da inscrição “Dem Deutschen Volke”, com as letras originalmente fundidas pela firma de Samuel Abraham Loevy, sinaliza por si só, na nova Berliner Republik, o compromisso íntimo e trágico entre Judaísmo e Germanidade.

¹²⁴ Habermas, Jürgen. “Os filósofos vão à praça do mercado. Uma entrevista com Jürgen Habermas”, Revista Humboldt, no. 69, ano 36, 1994, p. 90.



Hans Haacke, Der Bevölkerung (À População), Berlim, 2000. [Fonte: Jornal „Der Tagesspiegel“, Berlin, 12/ 09/ 2000]
