



Riki Kalbe, Berlim, agosto 1991. Todas as fotos são do livro Ein Grundstück in Mitte. Das Gelände des künftigen Holocaust-Mahnmals in Wort und Bild. Kalbe, Riki e Zuckermann, Moshe (orgs.), Göttingen: Wallstein, 2000.

Notas sobre um 'terreno baldio'

Leila Danzinger*

O artigo aborda o terreno, no Centro de Berlim, destinado à construção do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, buscando sentidos para essa imensa área antes de sua definitiva institucionalização. As fotos de Riki Kalbe são antimonumentos do tão polêmico monumento central. Aproximá-las a *Monuments of Passaic*, de Robert Smithson, nos permite compreender, no Centro da capital reunificada – e normalizada –, operações que resistem à dinâmica acelerada da reconstrução e aos compromissos do esquecimento. O monumento de Peter Eisenman, em vias de construção, e a obra proposta por Jochen Gerz são também abordados.

Berlim, antimonumento, Shoah

Uma área de 19.000m² no Centro de Berlim, entre a Potsdamer Platz e a Porta de Brandenburg, delimitada pelo Tiergarten e as ruas Behrens, Wilhelm e Ebert. Esse é local destinado à construção do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, iniciativa que ao longo da década de 1990 provocou um infindável debate público. Surgiram, assim, questionamentos imprescindíveis sobre a identidade alemã em face do trabalho da memória de Auschwitz, os compromissos ético-estéticos da arte contemporânea e a legitimidade dos monumentos. Uma extensa documentação, publicada em 1999, lança a dúvida de que o debate instaurado seria o próprio monumento: *A Querela do Monumento – o Monumento? O debate sobre o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa – Uma documentação*.¹ As 1.300 páginas da publicação reúnem, além dos projetos dos concursos realizados em 1994/95 e 1997/98, textos de pesquisadores, artistas, políticos e pensadores de todas as áreas, publicados no calor da hora – muitos deles reações francamente emocionais. Ao fim e ao cabo, o projeto vencedor, do arquiteto americano Peter Eisenman, começou a tomar forma, embora novos problemas e discussões continuem vindo à tona.²

Enquanto a jornalista Lea Rosh e o historiador Eberhard Jäckel, responsáveis pela iniciativa do monumento, consideram a centralidade do local – importante eixo de articulação entre leste e oeste da cidade – um fator positivo, esse é um ponto polêmico e atacado por muitos, pois a centralidade poderia ser compreendida como uma retomada acrítica de diretrizes anteriores ao nazismo e mesmo decisivas no planejamento urbanístico da capital do "Reich de Mil Anos". A relação entre o Monumento

* Artista plástica. Professora do Departamento de Artes e Design da UFJF. Doutora em História Social da Cultura pela Puc-Rio.

1 Heimrod Ute (org.) *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das, Denkmal für die ermordeten Juden Europas' - Eine Dokumentation*. Berlin: Philo, 1999.

2 A construção do monumento foi iniciada em abril de 2003 e pode ser acompanhada pelo site <http://www.holocaust-mahnmal.de>. Quanto à inauguração, Eisenman declarou em entrevista (F.A.Z. 08/07/2000, Feuilleton: 41), que ao ir ver os jogos da Copa do Mundo de 2006, programados para Berlim, espera encontrar o monumento pronto. Cabe ressaltar que a declaração dada à imprensa, mesmo 'ligeira', sobre a Copa do Mundo e o monumento, não deixa dúvidas quanto à função deste último. A declaração do arquiteto reforça a constatação de Andréas Huyssen: "O discurso atual da cidade como imagem é o dos "pais da cidade", empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais. O que é central para esse novo tipo de política urbana são os espaços estéticos para consumo cultural, megastores e megaeventos musicais, festivais e espetáculos de todo tipo, todos tentando atrair novos tipos de turista (...)".

ao Holocausto e a “monumentalidade da fantasmagoria arquitetônica de Speer” é estabelecida por Andreas Huyssen. Referindo-se ao resultado do primeiro concurso, cuja decisão foi pela construção do projeto liderado pela arquiteta Christine Jakob-Marks³ – uma gigantesca placa de concreto com todos os nomes dos judeus assassinados (os conhecidos, ao menos) – Huyssen, comenta 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 a 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 Brandemburgo 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 antimemorialismo antifascista venha a recorrer às dimensões monumentais quando se trata da comemoração pública do Holocausto pela nação reunificada. Alguma coisa aí está fora de sintonia⁴.

A centralidade do monumento e sua inserção numa rede de signos arquitetônicos significantes são o cerne da 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 Brandemburgo; (2) triturá-la (incluindo, claro, a Quadriga de bronze); (3) dispersar seu pó na área reservada ao monumento aos judeus; (4) recobrir a poeira com uma imensa placa de granito. Este gesto de destruição concretiza 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 Anselm Kiefer em *A inundação de Heidelberg* (*Die Überschwemmung Heidelbergs*, 1969), intervenção em forma de livro, em que o artista imagina a destruição dolorosa da cidade, parte de sua própria identidade. Para Hoheisel, “destruir” a Porta de Brandemburgo não foi uma decisão fácil e desenvolta: “Essa ruptura em nossa identidade, que não podemos mais reconstituir,

3 O primeiro concurso público (1994) foi endereçado apenas a artistas residentes na Alemanha e 12 artistas convidados. Dos 529 projetos recebidos, foi conferido o primeiro lugar ao projeto de Simon Ungers e o segundo, ao grupo formado pela arquiteta Christine Jakob-Marks, Hella Rolfes, Hans Scheib e Reinhard Stangl. O júri, formado por uma comissão de 30 profissionais, entre 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. 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. 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.

4 Huyssen, Andreas. *Sedução monumental em Seduzidos pela memória*, op.cit.: 44-45.



é o que queria mostrar quando triturou 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”⁵

No final das operações propostas restariam dois grandes vazios no centro de Berlim.⁶ 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 nacional-socialismo, reestruturando triunfalmente o Centro da cidade. Antes, propõe suprimir um dos mais significativos símbolos nacionais, 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 o Portal 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, poderia 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. É nessa condição que ele se faz operante, pois sabemos que os monumentos – falaciosamente voltados para a eternidade – não existem apenas quando permanecem concretamente na cidade. Cumprem suas 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 Lenin 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 urbanos.⁷ 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 Claes Oldenburg, que projetou um conjunto de cemitérios verticais espalhados pela cidade de São Paulo em forma de colossais parafusos...

Um terreno no Centro

Na fortuna crítica do monumento, adensada antes mesmo do início de sua construção, uma pequena publicação destaca-se pela singularidade de

5 Citado por Spielmann, Jochen. Das Brandenburger Tor zu Staub zermahlen, em Hoheisel, Horst & Knitz, Andreas. Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs, Nr. 1, Weimar 1999: 144.

6 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.: 163.

7 Citado por Aldo Rossi A Arquitetura da cidade, São Paulo: Martins Fontes, 2001:22.

desinteressar-se da obra a ser construída e aceitar o desafio de endereçar sentidos a sua grande área “baldia”. Seus organizadores – a fotógrafa alemã Riki Kalbe e o historiador israelense Moshe Zuckermann – parecem não ter pressa quanto à solução encontrada para o monumento. Sabem que prolongar esse 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 será inundado por turistas de todo o mundo. É provável que seja cenário de fotos tão famosas quanto a de Willy Brandt ajoelhado em Varsóvia, em 1970, junto ao monumento de Nathan Rappoport ao Levante do Gueto, suscitando controvérsias que se propagarão em todos os jornais.

Intitulado “Um terreno no Centro” (“Ein Grundstück in Mitte”),⁸ o livro parte das fotografias de Riki Kalbe, que durante 10 anos observou e fotografou a área designada em 1994 para a construção do monumento. Sua sensibilidade tão berlinense voltou-se para os territórios abertos 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 se erguem, 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 esse matagal à praça, ponto vertiginoso da metrópole da década de 1920? 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 do que aquela presidida pela especulação imobiliária, um dos grandes temas da Berlim dos anos de 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 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.)

Antes de ser gradeado, o terreno convidava ao *flanieren* em sua natureza indefinida (nem parque, nem praça), imensamente esperançosa,

8 Kalbe, Riki e Zuckermann, Moshe. *Ein Grundstück in Mitte. Das Gelände des künftigen Holocaust-Mahnmals in Wort und Bild*, Göttingen: Wallstein, 2000.



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. Em alemão, “brachliegen” (verbo e não adjetivo), utilizado pelos autores para referir-se ao terreno, significa também “ficar improdutivo”. Mas esse sentido metafórico é usado de modo irônico, pois as fotos e os textos do livro empenham-se em mostrar justamente o contrário, o quanto o terreno é operante na cidade.⁹

Uma ou outra foto de Riki Kalbe lembra vagamente a entropia da paisagem humana que marca de forma tão singular a tela *Velho Músico*, de Manet, verdadeiro mostroário de tipos humanos atingidos pelas reformas urbanas empreendidas por Haussmann na capital parisiense. Por exemplo, aquela em que um pequeno grupo de pessoas de costas para a câmera observa um dirigível que sobrevoa o terreno. Contudo, um elo reúne aquelas cinco pessoas de modo, embora frouxo, mais convincente do que os personagens da pintura 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 de Manet, as fotografias de Riki Kalbe remetem a Robert Smithson e seu texto célebre “A Tour of the Monuments of Passaic” (1967), em que o artista americano confere à categoria do monumento imprescindível atualidade.

O texto descreve sua viagem, em 30 de setembro de 1967, a Passaic e tem início com a compra de um exemplar do jornal *New York Times* e do livro *Earthworks*, de Brian Aldiss. Após instalar-se no ônibus, seu primeiro gesto é abrir o jornal. As paisagens inicialmente descritas não são aquelas vistas pela janela do ônibus, como seria previsível, e sim as impressas no jornal, reproduzidas na rubrica Arts. Ao longo do trajeto, não há distinção entre o texto jornalístico, as imagens artísticas impressas (as reproduções baratas do jornal) e aquelas vistas pela janela: somente nessa indistinção entre texto, imagem e espaço externo é que podemos falar em paisagem.

Na primeira menção ao exterior do veículo, o que lhe chama atenção é ainda um texto: o nome da firma Howard Johnson impresso numa caminhonete que ultrapassa o ônibus. Assim encontramos a atualização extrema de um dos temas tão caros à modernidade: a cidade como texto.

⁹ 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). Inicia-se 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. Mencionam-se ainda as atividades que não receberam a autorização de para ser realizadas ali, pois seria de algum modo faltar com o respeito a 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*, em: Kalbe e Zuckermann, op.cit.:7-17.

Em sua viagem à Passaic, Smithson estabelece completa continuidade entre o mundo impresso e o espaço externo. O real se distende e assimila com naturalidade a espacialidade da escrita. O habitat natural de Robert Smithson é o fim da era de Gutemberg, detectado precocemente por Benjamin.¹⁰

No texto de Smithson, os monumentos vão sendo prontamente reconhecidos já sob a condição de monumentos. O processo de monumentalizar Passaic é indissociável de sua transformação em imagem ou, melhor, de seu reconhecimento como imagem e sua elevação à imagem de segunda potência. O que conduz o artista é o próprio aparelho fotográfico, mas sua câmera é barata, automática, amadora. As imagens que constituem a obra parecem feitas por qualquer um e não pelo artista-fotógrafo. Como reconhece Jean-Pierre Criqui, esse é um grande texto sobre a fotografia e os efeitos de sua reprodução generalizada.¹¹ Para Smithson, fotografia e linguagem são matéria-prima, algo curiosamente "natural".

Em Passaic, o olhar do artista abaixa-se, detém-se no que é resíduo, abandono, ruína, estabelecendo o antimonumental. Sua obra realiza movimento descendente próprio ao flâneur: "A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo (...):"¹² A descida remete ao passado, à origem, que, para Walter Benjamin, é sempre movimento, turbilhão. O tão comentado 'declínio da aura' implica um desvio para baixo, uma inclinação, uma nova inflexão, como observou Didi-Huberman.¹³ Os objetos de culto (auráticos) convidavam sempre a elevar o olhar, pois a obra era situada em plano – concreto e simbólico – acima daquele em que 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 realizado outro movimento senão descer de seu pedestal (ou integrá-lo à obra), abaixar-se, expandir-se no espaço do mundo.

Não seria exagero inserir a experiência de Smithson – e também a de Riki Kalbe em Berlim – na categoria da ruminação melancólica. Como nas representações de um espaço saturnino – denso e travado –, Smithson movimenta-se com lentidão em meio à tecnologia transformada em dejetos e caos. Os monumentos de Passaic – ponte, muros, canos, crateras, guindastes, canteiro de areia, estacionamento – mostram o avesso da metrópole ou, melhor, o avesso do grande centro urbano por excelência na segunda metade do século XX: Nova York. Como Humpty Dumpty,¹⁴ nem todos os esforços do mundo moderno combinados poderiam reerguer Passaic, pois a construção de uma "New Passaic" geraria outro subúrbio entrópico semelhante ao que foi recuperado, e assim por diante.

10 Seligmann-Silva, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária, São Paulo: Iluminuras, 1999:120. A esse respeito ver a conhecida passagem de Rua de Mão Única: "A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, que as chances de sua peneração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas". Benjamin, W. *Obras escolhidas II*, Rua de mão única, São Paulo: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 1995:28.

11 Criqui, Jean-Pierre. *Ruines à l'envers*. Introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson, Les Cahiers du MNAM, Centre Georges Pompidou, no. 43, primavera de 1993: 8.

12 Benjamin, Walter. *Obras escolhidas III*, São Paulo: Brasiliense, 1995:186.

13 Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Histoire de l'art et anachronisme des images, Paris: Seuil, 2000:234.

14 "Perhaps a nice succinct definition of entropy would be Humpty Dumpty. Like Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a big fall, all the king's horses and all the king's men couldn't put Humpty Dumpty back together again. There is a tendency to treat closed systems in such a way." Entropy Made Visible. Interview with Allison Sky, em: *The Writings of Robert Smithson*, Holt, Nancy (org.), New York



Sobre os monumentos de Passaic não se aplica nem mesmo o adjetivo “efêmero”, pois nenhuma prática formal do artista transforma os resíduos, apenas identificados como “monumentais”. Ruínas românticas ao avesso – ruins in reverse –, as construções do subúrbio americano não se desfazem em ruínas depois de construídas e sim erguem-se em ruínas antes mesmo de efetivamente existir. Passaic surge no vácuo de Nova York, mas é também o avesso da cidade eterna e ideal, Roma, onde Smithson passou alguns meses, em 1961. Obviamente, ao contrário de Roma ou Jerusalém, Passaic não demanda nenhum tipo de peregrinação. Já em 1973, notava-se que apenas a ponte e o canteiro de areia descritos no texto permaneciam, o que não provoca espanto algum. O que o texto de Smithson ativa é uma estranha operação poética que nos torna aptos a identificar – de modo crítico – paisagens-monumentos entrópicos, onde quer que se encontrem.

Assim voltamos a Berlim. É certo que a área central destinada ao monumento, mesmo abandonada e esvaziada, jamais se converte numa suburbie. 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; mostram o despertar lento de um estado de letargia pleno de significados. Por mais residuais que sejam os elementos mostrados nas fotografias, não há como tomar-se imune ao peso da história que os assombra. E talvez seja essa precisamente a função do gigantesco monumento: calar a força desse 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 pela potência da paisagem urbana reconhecível: nada mais insólito e antimonumental do que a visão da Porta de Brandenburg a partir de uma espécie de trincheira. Ao contrário das ruínas de Passaic, despojadas do fardo da memória, os detritos que aqui surgem são assustadoramente históricos; afinal, estamos próximos ao bunker de Hitler, do qual se encontram restos no terreno, jamais propriamente vazio. Wolfgang Schäche, em 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 Casa da Conferência de Wansee e o terreno da documentação Topografia do Terror –, embora instâncias do poder e responsáveis pelo sistema nacional-socialista tenham tido na Wilhelms-trasse (que limita o terreno a leste) seus endereços.¹⁵ 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

15 Schäche, Wolfgang. Das Areal des künftigen Holocaust-Denkmal. Anmerkungen zu seiner Geschichte, in R. Kalbe e M. Zuckermann, op.cit.:18-27.

queda do muro, permanece trancado para evitar que se torne local de culto neonazista. Com grande senso de oportunidade e ironia, Henryk M. Broder sugeriu que sobre a área do bunker fosse construída a embaixada de Israel.¹⁶

Cercado e aplainado, o terreno fecha-se ao acaso, tornando-se indiferenciado da paisagem de canteiros de obras que o rodeia. Domesticado enfim, integra-se à cidade justamente quando tem seu acesso barrado ao passante. Uma foto de janeiro de 1998 mostra um grupo de pessoas no posto de observação que permite a vista panorâmica do terreno. A partir de então, Riki Kalbe fotografa a distância. Em uma foto, o mato rarefeito evoca um campo de lápides vegetais, que como notou Moshe Zuckermann, remete vagamente ao cemitério de concreto do projeto vencedor criado por Eisenman. 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, finalista do primeiro concurso (1994/95), havia sido recusado. Atacado por artistas, intelectuais e mesmo por parte significativa da comunidade judaica, foi finalmente 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 se dissipa em abstrações genéricas. É certo que o resgate do nome é prática que orienta muitas obras sobre o Holocausto, mas sempre obedecendo a um determinado recorte – nacional, comunitário ou familiar –, pois os nomes trabalham na construção da identidade destes grupos. O 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”.¹⁷ Devemos a Gershon Scholem o conhecimento da importância do nome – de Deus, mas também dos homens – na mística judaica. Pronunciar o nome dos mortos faz parte do *Izkor*, oração pela memória dos parentes falecidos, rezada, entre outras ocasiões, no *Iom Kipur*, o “Dia do Perdão”, quando o judeu pede para ser inscrito no “Livro da Vida” do ano iniciado 10 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 anonimato. A convocação de novo concurso, dirigido a artistas convidados de diferentes nacionalidades, teve como resultado, em fins de 1997, a seleção de quatro

16 Nowel, Ingrid. Berlin. Vom preussischen Zentrum zur neuen Hauptstadt: Architektur und Kunst, Geschichte und Literatur, Colônia: Dumont, 1998: 202.

17 Die Heilige Schrift, trad. Leopold Zunz, Tel Aviv e Stuttgart: Sinai/ Dornia, 1997: 828.

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



finalistas: Richard Serra & Peter Eisenman, Jochen Gerz, Daniel Libeskind e Gesinne Weinmiller.¹⁸

Contudo, cabe prolongar 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, desprovida de dispositivos críticos que esses recursos adquirem em tantas obras de Jochen Gerz. Enquanto uma torre exibia conhecidas imagens dos campos, outra continha reproduções da maquete do projeto de Peter Eisenman. 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 aquele é o lugar do monumento e a curiosa 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 fechada.¹⁹ Seria tentador, mas impossível, apostar no “desejo de deixar tudo como era [logo depois da queda do muro], o memorial como uma página vazia bem no Centro da cidade reunificada”.²⁰ 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.²¹

Deixar existir no coração de Berlim, tão próximo à nova city da Potsdamer Platz, um “terreno baldio” de 19.000m²; 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”²² – não seria parte de uma ética capaz de procurar honrar a memória dos judeus assassinados?²³

19 Maimon, Vered. *Archiv als Wunde* em Kalbe e Zuchermann, op.cit.:72-76.

20 Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000: 99.

21 Adorno, Theodor. *Minima Moralia*, São Paulo: Ática, 1992: 136 – 137.

22 Calvino, Italo. *As cidades invisíveis*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991:14-15.

23 Deixar a área da Potsdamer Platz vazia é sugestão do arquiteto Daniel Libeskind, autor do projeto “Entre linhas”, o Museu Judaico em Berlim, inaugurado em 2001, e um dos finalistas do segundo concurso, embora seu projeto para o Monumento aos Judeus Assassinados não mantenha o compromisso radical de seu texto: “Sugiro um descampado de um quilômetro de extensão, dentro do qual tudo pode ficar como está. A rua simplesmente termina no mato. Maravilhoso. Afinal, essa área é o resultado do direito natural divino de hoje: ninguém a quer, ninguém a planejou, no entanto ela permanece firmemente implantada nas mentes de todos nós. E lá, nas nossas cabeças, essa imagem do vazio da Potsdamer Platz ficará por décadas. Coisas como essa não podem ser facilmente apagadas, mesmo se toda área estiver ocupada”. Libeskind (*Radix-Matrix: Architekturen und Schriften*, Munique, 1994) apud Huyssen

Floresta de lápides

Sobre a superfície de 19.000m² distribuem-se quatro mil pilares de largura e comprimento constantes (0,92m x 2,30m), eqüidistantes cerca de um metro, e cujas alturas variam entre a proximidade do solo e cinco metros. Os blocos de cimento podem inclinar-se em até três 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 desses blocos faz com que a sistematicidade do espaço organizado em fileiras e corredores seja aparente e enganosa, pois, na verdade, constroem um percurso labiríntico, cuja vocação é fechar-se sobre si mesmo, oferecendo uma vivência radical de desorientação espacial. Percorrê-lo é uma experiência obrigatoriamente individual, pois o exíguo intervalo entre os lápides permite a passagem de uma única pessoa a cada vez. A densa concentração sugere a organicidade da floresta ou do cemitério romântico, embora essas não sejam metáforas voluntariamente evocadas por seus autores, mas é inegável que os blocos lembram marcações tumulares. Em meio à 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 lápide evocaria certamente a existência singular, embora testemunhe também sua impotência.²⁴

Essa é a descrição sumária do projeto original apresentado por Richard Serra e Peter Eisenman, no segundo concurso de 1997. A coluna de mármore, menção encontrada em jornais da época, logo é abandonada. É certo que o bloco de mármore introduziria um novo sentido no labirinto de lápides, conferindo-lhe um telos, um viés narrativo, pois, informados de sua presença solitária, iríamos certamente a sua procura.

Em junho de 1998, noticiava-se a saída de Richard Serra do empreendimento, atitude coerente com sua obra. Nesse momento dizia-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: há tão-somente a lembrança viva.

Embora, dentre as finalistas do concurso, a obra tenha sido a preferida de Helmut Kohl, foram solicitadas modificações notáveis, prontamente

24 Retiro essas informações do texto dos artistas publicadas por Ute Heimrod (org.), op.cit.:881, 882. A informação sobre o bloco de mármore único foi obtida em jornais de 1997/98 e não é mencionada na descrição do projeto na documentação de 1999. Eduard Beaucamp também faz menção ao bloco solitário, como pertencendo à concepção original do projeto (ainda com Serra). Ver Beaucamp, Eduard. *Baut Serra*, em *Frankfurt Allgemeine Zeitung* 3/02/1998 e Jeissmann,



Riki Kalbe, Berlim, fevereiro 1995

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 4000 para 2700). 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 considerava o projeto de Eisenman “uma solução humana para o insolúvel” e parece não ter dificuldades em acatar alterações que transformam o cerne da proposta, sua capacidade em provocar efetiva desorientação espacial.

Em entrevista concedida em setembro de 1998, Peter Eisenman afirmava que as alterações – ‘secundárias, meros ajustes’ – não significavam alguma forma de compromisso com os organizadores do concurso, mas mencionou que o primeiro ministro, ao ver o projeto, perguntou sobre o estacionamento dos ônibus e sobre 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.²⁵

25 Eisenman, Peter. *Dem eigenen Unbewusst ins Gesicht schauen*. Entrevista com Verena Lueken, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22/09/1998.

Em junho de 2000, é aprovado acréscimo considerável à concepção

inicial. Um Lugar da Informação (Ort der Information) subterrâneo será construído, com o objetivo de “complementar a forma abstrata da memória com informações amplas sobre as vítimas”.²⁶ Uma equipe multidisciplinar, dispondo de um sistema multimídia, cuidará dos bancos de dados que integram os diferentes espaços do anexo subterrâneo. De fato, a função desse Lugar da Informação é responder e “compensar” uma série de críticas endereçadas ao monumento – não apenas ao projeto de Eisenman, mas à 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 reunidas informações 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-os 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 religiosas do universo judaico. Desse modo ficará visível o contraste entre a vida antes, durante e depois da perseguição (...)”.²⁷ A busca do Individual é respondida na criação de um Hall of Names com os três milhões de nomes reunidos durante 50 anos pelo Memorial Yad Vashem, em Jerusalém. 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 a essa tarefa infinita. Não obstante, Gerhard Schweppenhäuser 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 10 anos de debate a respeito do monumento na Alemanha”.²⁸

“Warum?”

Em uma decisão acertada, o segundo concurso para selecionar o projeto do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa endereçou-se a artistas de todo o mundo e não permaneceu restrito a alemães ou residentes na Alemanha, como na primeira ocasião. Contudo, com a recusa do projeto apresentado por Jochen Gerz, perdeu-se a oportunidade imensa de pensar a constituição da memória coletiva e da escritura da história orientada pela “poética pública” desse artista, cujo ‘laboratório’ – político, artístico, existencial – ativa-se a partir da sociedade alemã do

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

27 Idem.

28 Schweppenhäuser, Gerhard. Em Mimeses e Expressão, Duarte, R. e Figueiredo, V., Belo Horizonte: UFMG, 2001:132.

29 Ignaz Bubis, já falecido, era presidente do Conselho Central de Judeus da Alemanha (Zentralrat der Juden in Deutschland), instituição que coordena as comunidades e associações judaicas no país.



pós-guerra. Sendo o monumento em pauta “coisa dos alemães” (e não da comunidade judaica, seja alemã ou européia), como já afirmara Ignaz Bubis²⁹ – como também reivindicam Habermas e tantos outros –, teria sido certamente uma ocasião rara reservar ao tipo especial de alemão que é Gerz a tarefa de conduzir a construção do tão problemático *wir* (nós) na atual ‘República de Berlim’. Mesmo que Gerz se tenha “exilado” – voluntária e estrategicamente – na França desde 1966, esse deslocamento não o eximiu das questões essenciais da herança de sua geração. De fato, ao longo da década de 1990, ninguém melhor do que o artista compreendeu as aporias do monumento, criando novas condições de possibilidade para a tarefa não de os construir ou erguer – verbos que pertencem ainda ao regime do monumento tradicional –, mas simplesmente colocá-los em ação por algum tempo. Ao contrário de Robert 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-guerra.³⁰ Enquanto a reflexão sobre o monumento é uma questão explicitamente recusada por Serra e Eisenman,³¹ 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 veröffentlicht*).³²

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 a experiência da forma expande-se em operações dispersas no campo da cultura, o que, não obstante, vem gerando presenças complexas e, talvez, igualmente poderosas.

Para o monumento no Centro de Berlim, Gerz planejou que 15.000m² do terreno seriam progressivamente recobertos com as respostas dos visitantes à pergunta: “Por que isso aconteceu?” (“Warum ist es geschehen?”). Trinta e nove postes distribuídos pela área conteriam a interrogação “Por que?”, (quê?) escrita em néon nas 39 línguas dos judeus europeus assassinados. Haveria também um espaço interno, o edifício denominado *Das Ohr* (A Escuta), projetado pela arquiteta iraniana Nasrine Seraji e subdividido, por sua vez, em três espaços dedicados ao Testemunho, à Resposta e ao Silêncio.

O espaço do Testemunho conteria depoimentos em vídeo dos sobreviventes que integram os arquivos da Fundação Shoah, de Steven Spielberg,

30 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, entre tantos outros.

31 Embora em 1995 tenha participado da Bienal de Whitney com uma escultura intitulada *Primo Levi*, a negação de Richard Serra 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”. Bois, Yves-Alain. *Promenade pittoresque autour de Clara-Clara*, em Richard Serra. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983:14-15. Sobre as (não) relações entre a obra de Eisenman e a prática dos monumentos, ver: Fiori Arantes, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, São Paulo: Edusp, 2003: 66-68.

32 Epígrafe do texto de Marion Hohlfeldt. *Achtung Kunst korrumpiert*, em Gerz, Jochen. *Res Publica. Das öffentliche Werk 1968-1999*. Osternfeld: Hantje Cantz, 1999: 9. Ver ainda: Hans-Werner Schmidt, Jochen Gerz – *Denkzettel und Anschläge*, idem: 18. Gerz, *der sich nicht*