

ARQUIVO, ARTE & ARQUITETURA: MEMORIAL AOS JUDEUS ASSASSINADOS DA EUROPA

Francisco Palmeira de Lucena

Mestrando do programa de pós-graduação em História Social da Cultura, linha de pesquisa História da Arte e da Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro

chicopalm@gmail.com

Resumo

Desde 1989, com o “círculo de incentivo”, idealizado e presidido pela jornalista alemã Lea Rosh para a construção do “Memorial aos Judeus Assassinados da Europa”, o debate político, moral, ético e estético não cessou. Após três anos de sua inauguração, o memorial é agora a materialização no espaço urbano berlinense, como um diagrama, de parte de toda discussão. Questões relativas à pertinência da construção do memorial, os seus obstáculos políticos de aprovação, as discussões em torno das versões do projeto do arquiteto Peter Eisenman e os motivos da saída do artista Richard Serra do projeto, não parecem agregar consistência a um discurso que se pretende analítico à posterioridade da construção. A hipótese que é lançada aqui, de um deslocamento da idéia de monumento operada por Eisenman, demanda a partir da obra do “Memorial aos Judeus Assassinados da Europa”, uma problematização teórica focada no arquivo, na arte e na arquitetura. Isto nos aproxima tanto de questões éticas e políticas quanto artísticas e arquitetônicas. A memória neste contexto é própria da herança heterogênea imposta pelo Holocausto, que tanto dá quanto exige uma ação crítica e uma escolha. Neste sentido o discurso sobre ética e arquivo, na desconstrução de Derrida, pode ajudar no entendimento das estratégias de deslocamento projetual de Eisenman. Na abordagem do problema do mal do arquivo, isto é, da ânsia de memória face à supressão do tempo e à velocidade da repetição da informação, temos que estar atentos tanto a pressupostos classificatórios e ontológicos, que dizem respeito ao “lugar” do arquivo, quanto a pressupostos nomológicos, que são de ordem ética e política. Estes deslocamentos, no caso da arte, aparecem aqui em diálogos com Marcel Duchamp ou Robert Smithson. Em ambos, a poética é marcada por essa noção de deslocamento, em Duchamp, no próprio procedimento do *readymade*: o jogo, o xadrez [...] e em Smithson, no problema da escala, da dialética entrópica, da ficção e das poéticas da transitoriedade. Este trabalho procura, assim, debater conceitos de legitimação e expansão da

disciplina arquitetônica enquanto prática e teoria estabelecendo uma discussão em dois pares de deslocamentos principais: ética & arquivo e arte & arquitetura.

Palavras-chave: Memorial, Arte, Arquivo e Arquitetura

“The memory of the Holocaust can never be a nostalgia.”

Peter Eisenman

Considerações iniciais

Derrida parece compreender o estado das coisas no âmbito da memória quando diz que o correio eletrônico transformará todo o espaço público e privado da humanidade aludindo à ilimitada revolução da técnica arquivística. Transformações jurídicas e políticas quanto ao direito de propriedade dos arquivos se complexificam na medida em que avança a tecnologia da reprodução. A mudança do modo de arquivamento para Derrida mudaria a forma de fazer história. A quantidade e a velocidade em que se pode hoje acessar dados digitais na rede sem qualquer tributo pago ou negociado, dissemina o poder daquele que detém o arquivo, portanto a idéia potencial de origem do mesmo. Num sistema de rede Kad¹, por exemplo, de compartilhamento de arquivos pela internet, partes incompletas de um mesmo arquivo podem estar simultaneamente compartilhadas por milhares de usuários sem qualquer distinção cultural. O solo virtual abriu espaço para o *flâneur* cibernético. Torna-se fácil neste contexto entender como a origem do arquivo é apagada tanto por suas réplicas, em número de milhão, quanto pela disseminação de lugares possíveis de acondicionamento.

Por outro lado Eisenman entende, assim, que a arquitetura é a disciplina que menos tem questionado seus métodos estratégicos de produção, face a esta problemática da ética e do arquivo de uma legitimação para um aspecto tão marcante e próprio da arquitetura, como o da representação. Veremos a seguir se o cruzamento destas áreas diversas contribuem no levantamento de problemas pertinentes a demanda de um deslocamento para arquitetura quanto seu aspecto representacional.

1º Deslocamento: *Ética & Arquivo*

¹ A rede **Kad** é uma abreviatura de **Kademlia** que uma rede própria do eMule que não utiliza servidores centrais. Na **Kademlia** que cada usuário é um "nó" na rede.

No texto *Desconstrução e Ética*² de Geoffrey Bennington há uma discussão focada em dois pontos importantes aqui para análise do memorial enquanto arquivo e memória dos judeus assassinados da Europa. Nele Bennington problematiza a possibilidade de existência simultânea destas duas instâncias. Ele sentencia logo de início que “a desconstrução não pode propor uma ética”. A ética como conceito dado, que é próprio da metafísica ocidental, não poderia estar fora da desconstrução de Derrida. Entretanto, a ética enquanto metafísica não pode ser afirmada pela desconstrução. Em Derrida há um posicionamento de que a desconstrução não é uma negação, mas o deslocamento diferencial de um padrão. Nesse sentido Bennington parece ter razão em apontar que na desconstrução da ética, algo se revela como o que ele chamou de “arquiético”³. Em outras palavras, que algo da ética desconstruída pode ter ficado, um fragmento de sua origem. O mais importante nesta idéia é que apesar da desconstrução não poder por princípio propor uma ética, no entanto, tal ética já desconstruída pode lançar vestígios para novos caminhos alternativos para os problemas da tradição.

O ponto de partida em Derrida é, também para a discussão ética, o pensamento de Heidegger e a desconstrução da metafísica. A temática de Heidegger do ser em “Ser e Tempo” desafiando os parâmetros ontológicos existentes que confirmaram ao ser a falta de sentido, faz surgir a pergunta: é possível o sentido do ser? Esta pergunta demanda uma resposta crítica que varia com o autor e aqui quem responde é Derrida. Ligia Saramago em seu texto, “Hermenêutica e Desconstrução: por uma Ética da Leitura”⁴ diz que a questão do sentido é apenas aparentemente distante da questão da ética. Ela entende que a questão do sentido em relação à ética em Derrida é uma questão de base. Derrida quebra a pulsão do sentido em função da revelação do outro enquanto sentido e verdade. Há, assim, em Derrida, um foco na indecidibilidade do sentido, um espaço do indecível. A escrita [*écriture*], para Derrida, não expressa mais os sentidos, uma vez que os sentidos ultrapassam os limites impostos da própria linguagem “por estarem invariavelmente infiltrados por uma alteridade velada, negam à linguagem a possibilidade de qualquer decisão segura e definitiva no que diz respeito à verdade de seus conteúdos.”⁵

² **Bennington, Geoffrey.** *Desconstrução e Ética*. Duque-Estrada, Paulo Cesar. *Desconstrução e Ética*. Edições Loyola. São Paulo. 2004

³ *Ibid.* Pág.: 10

⁴ **Saramago, Ligia.** *Hermenêutica e Desconstrução: por uma Ética da Leitura*. Duque-Estrada, Paulo Cesar. *Desconstrução e Ética*. Edições Loyola. São Paulo. 2004

⁵ *Ibid.* Pág.: 69

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

Em *Espectros de Marx*, Derrida considera a presença histórica como uma herança radical e heterogênea de justaposição onde não se opera mais opostos dialéticos. Há, para Derrida, uma fragmentação latente na herança. Ele lança aqui uma idéia de que a herança não é dada de forma natural e unívoca. É necessária a leitura crítica na busca da diferença e do segredo. “Herda-se sempre um segredo – que diz: Leia-me se for capaz.”⁶ Derrida aponta, assim, que tanto na herança quanto na memória uma escolha crítica as reafirma ciente da sua finitude, sabendo-se que não há herança na infinitude.

A herança pressiona e impõe uma escolha crítica, uma interpretação da tradição face a sua heterogeneidade e ao que em si não é revelado. Compromete-se com aquilo que é insuperável e com o instável a espera de uma negociação inventiva. O outro aparece aqui como o insuperável e o inassimilável demandando da leitura ética uma inventividade, ou seja, uma ética inventiva que redimensiona e amplia a responsabilidade do leitor àquilo que lhe é transmitido por uma memória transgeracional.

Em *Mal de Arquivo*, Derrida trabalha a desconstrução do *Arkhe*, como já citado, menos em seu princípio físico, histórico e ontológico e mais em seu princípio nomológico de ordem ética. Quanto ao princípio nomológico ou ordem do comando Derrida vai tomá-lo como anterior ao princípio ontológico ou ordem do “começo”. Ele parte da premissa do sentido da palavra “arquivo”, do grego *arkheion*, que quer dizer casa, domicílio, a residência dos arcontes. O arconte era aquele quem comandava, representava as leis e dada sua notoriedade pública guardava em sua casa [casa de família, residência] os documentos oficiais. Derrida enfatiza que os arcontes foram os primeiros guardiões. Eles não eram apenas responsáveis pela “segurança física do depósito e do suporte”⁷ - também lhes era dado o direito de interpretar os arquivos. Os arquivos, então, necessitavam de um guardião e de um lugar e não podiam abrir mão do suporte, de uma localização, de uma residência. É este lugar particular e privilegiado que é a morada dos arquivos, que Derrida chama de topológico.

⁶ **Derrida, Jacques.** *Espectros de Marx*. Editora Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2001. Págs.: 33.

⁷ **Derrida, Jacques.** *Mal de Arquivo*. Editora Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2001. Págs.: 13.

Para Derrida o poder de consignação está na unificação e identificação. A *arkhê* grega, na escrita definida por Derrida, é o lugar de consignação de uma técnica de “repetição” que exige a “marca” da exterioridade. Não podendo haver arquivo sem exterior.

A partir do que já foi visto aqui quanto à qualidade impositiva da tradição, do seu caráter heterogêneo, e da implicação de um segredo, entende-se que o princípio arcôntico nestes termos está sendo contestado em sua autonomia e sua autoridade. Derrida sentencia: “A ordem não está mais garantida”. É através de um texto de Freud sobre Moisés: “Moisés e o Monoteísmo” que Derrida demonstra a desconstrução do arquivo. Neste texto, Freud quando diz que Moisés era egípcio e foi assassinado pelo seu povo [os judeus]; ele está, assim, desconstruindo o arconte e seu sentido nomológico. O pai morto de Freud desconstrói a dimensão nomológica do poder do arquivo. O Historiador Yosef Hayim Yerushalmi afirma, a respeito do Moisés de Freud, que não há provas documentais de que os Judeus mataram Moisés. Isto indica, para Derrida, a fantasia de Freud, uma ação sem positividade de criação do arquivo. A pulsão de morte age, neste caso, destruindo o que estava escrito. A pulsão de morte está enfatizando com mais rigor que o documento desaparecido do acontecimento, pode ter existido. O fato de não existir agora provas documentais do acontecimento não quer dizer que ele não tenha existido. Há aí uma idéia fundamental posta por Derrida: Não existe memória sem esquecimento, a destruição do documento é condição de renovação da memória. A memória aparece como repetição, a história como repetição que é uma idéia contrária à idéia positivista de arquivo. Para Derrida não há arquivo sem futuro, assim como não há passado morto; o arquivo então é promessa. E a tradição precisa da promessa senão ela desaparece.

O distanciamento discursivo sobre o nosso objeto de estudo [o memorial de Eisenman] operado até aqui, neste primeiro par de deslocamento, teve a intenção de lançar foco na questão do arquivo em Derrida problematizando “o lugar do arquivo” e a sua “possibilidade de representação”. Estes pontos terão seus desdobramentos na sobreposição destes às estratégias artísticas e arquitetônicas apresentadas a seguir.

2º Deslocamento: *Arte & Arquitetura*

O deslocamento da idéia de arquivo e de memória no caso da arte, parece se dar apenas no momento em que artistas, como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl André e Richard Serra deslocam o espaço [sua topologia, seu espaço de consignação] do objeto de arte. Antes destes, artistas como

Marcel Duchamp e Andy Warhol souberam problematizar o sistema da arte enquanto espaço e representação.

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

Warhol com a *Brillo Box* e a lata das sopas *Campbell's*, opera de forma definitiva o deslocamento do lugar da obra, mas a mudança do espaço expositivo ainda se dá apenas mais como transformação nomológica. Ele se liberta em certa medida do espaço institucional, mas não da necessidade da fisicalidade do espaço. Sua desconstrução nomológica se faz também através de suas pinturas. O uso feito por Warhol em suas telas, de repetição de imagens de personalidades emblemáticas, contemporâneas a ele, age como uma Pulsão de Morte, entendida por Derrida como um Simulacro Erótico, como uma herança de máscaras de sedução que teimam a subverter a ordem do arconte e a desconstruir a idéia de arquivo, de origem única e de memória, como “a beleza do belo [...] Como memória de morte”, como desvanecer da Marilyn, do Elvis e

o Mao de Warhol, “quinze minutos” é agora o intervalo da lembrança. A repetição em sua lógica e compulsão está, segundo Freud, indissociável da Pulsão de Morte, da destruição e do esquecimento, da autocrítica do arquivo desconstruindo o “monumento”.

Considerando-se uma lógica do monumento, como enfatiza Rosalind Krauss,⁸ ela será composta de três elementos: representação figurativa [unidade formal e lugar certo], forma simbólica [marco comemorativo] e disposição vertical sobre a base autônoma, se vê que a pulsão crítica à idéia de monumento e suas estratégias de diferenciação são anteriores às vanguardas históricas. A capela dos Médici, a Biblioteca Laurentiana de Michelangelo, a Porta do Inferno e o Balzac de Rodin são exemplos disso. Para Krauss, Rodin e Brancusi se estabelecem como marcas da transitoriedade modernista, e é a figura de Brancusi que vai realizar o que Richard Serra considera a mais radical transformação da lógica do monumento: a retirada da base da escultura. Na “Coluna sem fim” de Brancusi a base é absorvida pela obra, isto é, não há mais distinção entre a obra e a base. Esta parece ser a premissa moderna para o deslocamento ontológico do espaço escultórico que influenciou as gerações seguintes, mesmo dentro de uma resposta binária e negativa dos pressupostos da disciplina. É na verdade, a retirada da base da escultura o princípio da ação crítica da nova escultura no campo ampliado.

Seguindo com a lógica do campo ampliado de Krauss, o “pós-modernismo” terá a escultura como negatividade: não-paisagem versus não-arquitetura, isto é, escultura agora para ser definida e identificada será tudo aquilo no espaço que não é arquitetura e que não é paisagem. Esta lógica de Krauss é uma lógica binária positivista, estruturalista, que não está “ainda”⁹ de acordo com a proposta de desconstrução de Derrida e nem com a idéia de ausência arquitetônica de Eisenman. Entretanto há um aspecto importante na definição do campo ampliado para a focalização do objeto a ser desconstruído, que é a consideração dos limites das disciplinas, a saber: escultura e arquitetura. Pode-se dizer que redefinir significados é ampliar limites nos dois casos.

O entendimento do campo ampliado pode aqui contribuir para o acolhimento das maneiras em que Eisenman processa suas idéias a respeito da arquitetura nas margens da disciplina. Isto tem uma pertinência direta com o “Memorial ao Judeus Assassinados da Europa” uma vez que Eisenman

⁸ Tradução de Elizabeth Carbone Baez da “*A escultura no campo ampliado*”, *Sculpture in the Expanded Field. Washington*, de Rosalind Krauss para revista Gávea.

⁹ Em textos posteriores de Krauss identificam-se colocações pós-estruturalistas, como em seu livro “Papéis de Picasso”.

considera que sua versão construída do memorial mantêm as características conceituais do início do projeto com Serra.

“O trabalho não é posto em um lugar, esse é o lugar.”

Michael Heizer

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

Trata-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à Mãe Terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico. Qualquer tipo de compreensão que vá além disso é essencialmente artificial.¹⁰

Para Krauss, “os escultores minimalistas começaram com um procedimento para declarar a externalidade do significado”¹¹. Isto pode ser observado nos três *L's* idênticos de compensado que Morris dispôs numa sala, cada um numa posição diferente em relação ao piso, impossibilitando a apreensão dos três como objetos iguais, mesmo o sabendo previamente, ou seja, o que está estabelecido como idêntico é anterior a experiência, é uma construção, uma racionalização que não se dá na experiência espacial. Os *L's*

¹⁰ **Smithson, Robert.** *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson.* Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. Escrito dos Artistas anos 60/70. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 2006. Pág.: 283

¹¹ **Krauss, E. Rosalind.** *Caminhos da escultura moderna.* Martins Fontes. São Paulo, 2001. Págs.; 318

como dispostos na sala se diferenciam da sua igualdade originária. Esta idéia é vista na fase final da obra de Ludwig Wittgenstein. Segundo Krauss¹², Wittgenstein interrogou-se quanto à possibilidade de haver algo que pudéssemos classificar como uma linguagem particular, uma linguagem em que o caráter único da experiência interna do indivíduo pudesse determinar um significado. Assim entende-se que não se pode conhecer verdadeiramente o que uma pessoa designa com as palavras que usa para descrevê-lo, já que aos outros não é dado ter essa experiência. Na impossibilidade de, através da palavra, expressar e exteriorizar uma experiência interna em que ela possa ser compreendida da mesma forma por todos, a linguagem estaria assim, imersa em uma espécie de solipsismo no qual o significado verdadeiro das palavras seria dado a elas distintamente por cada indivíduo.

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

Shift de Serra: Seis septos de prisma regular que interceptam a declive de um vale, cada um medindo 1,5m de altura e 20 cm de espessura tem seus comprimentos variados. Três destas seções são dispostas em seqüência acompanhando o movimento do terreno e quebrando a continuidade linear das peças. As outras três fazem o mesmo na declive oposta. Um platô serve como um ponto de convergência para as duas peças mais baixas, cada seção é fincada ao solo até a superfície superior. Conforme a descida da cota do terreno é que vai sendo revelado seu corpo até a aresta extrema emergir por completo em seus 1,5m. Estas peças tanto imprimem a paisagem entrecortando-a com suas linhas austeras, expandindo a linha do horizonte na cota em que brotam, como são impressas pelas linhas orgânicas do solo. Seu ponto de convergência não opera perceptivamente como um centro, sua relação espacial e tamanho não permitem esta tomada de visão em meio a tantas posições possíveis em seus diversos níveis e aproximações. Serra chama a atenção para o tempo cumulativo da experiência neste tipo de obra. Smithson também vai falar do valor do tempo, ele diz que ao separar coisas, formas, figuras cuja *gestalt* possui começo e fim, o artista é enganado por meras ficções convenientes, históricas e racionais, alienadas e alienantes. O artista deve permanecer perto da superfície do tempo, no presente, explorando a mente pré e pós-histórica; entrando em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos.

¹² Ibid. Pág.: 312

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

O *Double Negative* de Heizer, uma terraplanagem composta de duas fendas com 12m de profundidade e 30m de comprimento no deserto de Nevada tende a “orientar” o observador para os mesmos problemas já citados nas obras de Serra e de Smithson quanto a sua descentralização na experiência, mesmo havendo um possível centro geográfico, assim como uma experiência cumulativa temporal. O que difere esta obra das outras duas é que a escultura de Heizer é o negativo das 240 toneladas de terra que foram escavadas. A escultura é o vazio, a ausência da terra, do solo. Heizer deixa aqui um vestígio do que mais adiante será discutido sobre uma ausência arquitetônica em Eisenman. Este indício encontra-se também na obra *8 Cuts* de André, onde um piso elevado numa sala da galeria tem 8 cortes vazando o elevado de concreto com 5 cm de altura que ocupa todo o espaço da sala. As marcas dos vazios determinam o espaço com uma intensidade surpreendente. O raso vazio de André, como um alto relevo do solo da galeria nos dá a impressão do chão estar coberto por um segundo piso suspenso, este agora o lugar inventado, a ficção escultural sobre a ausência arquitetônica do lugar.

Sobre vazio e ausências em arquitetura, a dinâmica das cidades modernas apresenta em seus subúrbios um vasto campo de possibilidades. O texto de Smithson, “Um passeio pelos monumentos de Passaic,” fala sobre uma paisagem autodestrutiva, de uma imortalidade fracassada e de uma grandeza opressiva. Uma ponte, uma draga de sucção em meio ao Rio Passaic posa para *Instamatic* de Smithson como um monumento, um monumento ao subúrbio de Nova Jersey. O cenário de Smithson: “a estrada de aço que passava sobre a água era, em parte, um gradeado aberto, ladeado de calçadas de madeira, segurado por uma armação pesada de raios, enquanto acima uma rede desconjuntada permanecia estendida no ar.”¹³ Os buracos de Passaic, que Smithson compara com a solidez do espaço urbano de Nova York, são vazios monumentais, um monumento ao panorama zero de Passaic. Os vazios de Passaic são vazios sem história, é o grau zero de Passaic, e seu monumentos se

¹³ **Smithson, Robert.** *Um passeio pelos monumentos de Passaic.* Tradução de Süsskind, Pedro. O Nó Górdio. N°1. 2001.

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

Berlim, não como subúrbio, mas como um grande centro cultural europeu foi devastado pelas duas guerras mundiais e teve canteiros de obras espalhados por toda cidade em seus anos de reconstrução. Mais tarde, com a queda do muro, um rastro de escombros com trilhas e labirintos compôs um grande vazio urbano, uma herança de uma memória cultural estilhaçada. O grau zero da paisagem de Berlim é um palimpsesto, um bloco mágico. A cidade teima em se reerguer doente do mal de arquivo, procurando em grau de urgência restabelecer através da leitura de seus vestígios fragmentados sua história apagada. Huyssen¹⁴ vê Berlim como uma cidade texto, uma cidade que sempre reescreve sua história num frenesi e numa obsessão histórica, para ele Berlim herda tanto ausências quanto presenças visíveis que se misturam com todo o passado histórico do velho mundo no século XX. Império, democracia, fascismo, stalinismo, nazismo, holocausto e guerra fria, estes são os fragmentos da capital histórica do século passado. Muito pode ser dito sobre o arquivo descontínuo berlinense, mas no que diz respeito ao povo judaico na Alemanha, o resgate de seus registros históricos, só ausências, fantasmas em zonas obscuras e incertezas parecem legitimar este passado literalmente enterrado no solo do *Blut und Boden*¹⁵.

Para Eisenman e Derrida a arquitetura é dominada pela presença e pela existência real de significado. Eisenman acredita que é impossível negar a presença metafísica da arquitetura, ele coloca que mesmo em uma condição física de realidade virtual a arquitetura ainda é convencionalizada e pensada como um corpo físico na geração de sentidos. Partindo deste pressuposto, Eisenman vai estar atento à questão da ausência na arquitetura. Antes que se prossiga o desenvolvimento da idéia de ausência na arquitetura, é importante aqui uma distinção citada por Eisenman em uma carta resposta a Derrida¹⁶, que o questionou sobre a ausência e a cultura do vidro na arquitetura. O vidro,

¹⁴ **Huyssen, Andreas.** *Seduzidos pela Memória.* Aeroplano Editora. Rio de Janeiro. 2004. Pág.: 94

¹⁵ ***Blut und Boden*** (Sangue e Solo) Foi um princípio adotado por Adolf Hitler como base moral para a expulsão dos judeus e outros povos não-germânicos. Richard Walther Darré popularizou a frase na época da ascensão da Alemanha Nazista.

¹⁶ **Eisenman, Peter.** *Post / El Cards. A Reply to Jacques Derrida.* Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004.* Peter Eisenman. Yale University Press, New Haven and London. 2007.

como Derrida coloca,¹⁷ traz o problema do segredo e da luminosidade, do público e do privado e também o jogo com a palavra *glas* [vidro em alemão, mas que, em francês, significa a badalada de luto, fúnebre, talvez a badalada da ausência]¹⁸. Eisenman entende que o vidro para arquitetura é o binômio da presença do vidro mais o índice de sua ausência, este sendo assim, um problema dialético quanto à propriedade do material, o que não seria do seu interesse. Isto é motivo de crítica à Derrida por expor oposições dialéticas para uma proposição à uma desconstrução da arquitetura. Nestes termos Eisenman acredita que sua arquitetura talvez não realize uma desconstrução, por não ser possível uma tradução da desconstrução linguística para uma arquitetônica. A questão da presença para Eisenman não seria uma questão da linguagem, que é predominante na arquitetura, mas isto será defendido mais de perto por Derrida adiante. Retomando o raciocínio de Eisenman, pensar a ausência como mero vazio, como mero negativo da presença, seria ainda pensar de forma binária num jogo de opostos. Eisenman neste ponto diz que para propor uma desconstrução para a arquitetura é necessário propor algo que supere o domínio da presença. Ele acredita que polarizar a presença física com a ausência não estaria gerando uma alteridade e uma indecidibilidade espacial à deslocar a presença [invisível] metafísica da arquitetura. Um “terceiro”, um elemento “outro” é necessário para que se possa estar falando em uma dinâmica espacial que quebre com a hierarquia gestáltica, de um *thought-to-be* da arquitetura onde a relação suplementar da forma para função é deslocada. Essa idéia do desprendimento desta inexorável instrumentalização entre forma e função está atrelada a uma idéia de espaçamento [*spacing*], que remete à um presente temporal entre o objeto e o sinal. Ele usa um termo chamado *presentness*, que quer dizer um estado de presença onde o sufixo “ness” opera como reagente subversivo da qualidade da presença sem ter que negá-la. *Presentness* tem proximidade com dois termos para Eisenman: *presence* [presença] e *present* [presente]. A importância do termo *presentness* para o presente e a presença na arquitetura está na conquista do deslocamento ontológico da arquitetura, de um lugar de escrita, um lugar onde a presença metafísica arquitetônica ganha uma dinâmica e se inscreve em um lugar que não é lugar.

Esta escritura é dada pelo caráter de interioridade da arquitetura, que Eisenman chama de *insideness*, é nesse *insideness* que se dá uma estrutura de ausências, de criação arbitrária. “O que está sendo escrito não é o objeto em si – sua massa e volume – mas o ato de dar forma, dando corpo metafórico ao

¹⁷ Derrida, Jacques. *Letter from Jacques Derrida to Peter Eisenman*. Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004*. Yale University Press, New Haven and London. 2007.

¹⁸ Sugestão de Cecília Cotrim para o termo *Glas*, usado por Derrida.

fazer arquitetônico indicando sua leitura por outro sistema de signos: 'Traços.'¹⁹ O traço é um signo da leitura, parcial, fragmentado, é um não objeto, uma ação em processo, dissimulação de sua antiga realidade. O importante deste processo é a quebra da hierarquia entre presente, passado e futuro, registrando uma ação em processo contínuo, jamais sendo um objeto temporal pré ou pós-determinado.

Derrida ao falar de desconstrução na arquitetura em entrevista com Eva Meyer²⁰ vê a oposição teoria e prática como pensamento e arquitetura e reflete como antes desta distinção o pensamento estava ligado ao fato arquitetônico. Há uma idéia nele de que a linguagem sugere uma espacialização, com certa disposição no espaço. Isto implicaria em um agenciamento, em conexões e por tanto o que ele optou por chamar de caminhos. Quem em uma estrutura de linguagem estaria fazendo tais conexões, tais caminhos? Para Derrida: o pensamento. O pensamento como caminho, pois se é ele próprio quem faz as conexões, ele é o caminho. Isto remete à idéia de um lugar que é o próprio caminho, uma habitabilidade cinética, dinâmica. A posição de Derrida neste texto parece ao mesmo tempo oferecer, através do "caminho", uma possibilidade para linguagem enquanto desconstrução arquitetônica face à réplica de Eisenman à sua carta, como também parece estar de acordo com ele quanto à uma necessidade de emancipação das oposições impostas como herança tanto pela história da filosofia quanto pela história da arquitetura. O pensamento como caminho, em Derrida, sugere a desconstrução como escritura que inscreve traços e rastros numa trilha de espacialidade labiríntica do próprio do pensamento.

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

Espaço labiríntico, caos, presença e ausências, o memorial de Eisenman parece estar em consonância com a idéia de Derrida sobre um pensamento, que não é arquitetônico, sendo mais um pensamento de uma experiência superior e sublime, dada em “lugares” de interstícios, lugares “entre”, em zonas de alteridade que deslocam a idéia de monumento arquitetônico como uma questão do espaço para outra que é a de espacialização do tempo. Eisenman fala sobre uma “enormidade do banal” como sendo o

¹⁹ **Eisenman, Peter.** *O fim do Clássico, o fim do começo, o fim do fim.* Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura.* Cosacnaif. São Paulo. 2006. Pág.: 232

²⁰ **Derrida, Jaques; Meyer, Eva.** *Uma arquitetura onde o desejo pode morar.* Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para arquitetura.* Cosacnaif. São Paulo. 2006. Pág.: 166

contexto do memorial diante da impossibilidade de representação e simbolismo da obra. Esta questão é fundamental para Eisenman no que concerne o problema da contemporaneidade como um todo. Uma retícula racional é proposta de forma a sugerir uma instabilidade inerente do sistema que irá se desfazer com o tempo. Nesta estratégia Eisenman revela uma consciência entrópica a respeito dos monumentos contemporâneos. Esta instabilidade e entropia são geradas por seu excesso e tamanho, sua desproporção sublime que dissolve a capacidade de apreensão humana de um todo e o imerge numa teia de conexões sem fim e sempre à deriva num espaço de desolamento.

Eisenman trabalha aí com um conceito de intersticialidade²¹ que pode ser entendido no mesmo domínio que a inércia e a entropia. O intersticial, enquanto não pode ser produzido em um sistema que está ligado a valores de juízo estético, critérios funcionais ou representacionais, ele não pode ser produzido tampouco por processos maquinais ou matemáticos. Isto pode ser visto como uma implicação do aspecto político da obra, onde há uma imposição de tais valores [representacional estético e funcional] dados como herança que demandam respostas geradoras de diferenças, de 'invenções' de experiências, uma busca do que Eisenman chama de '*being-only-once*', como uma resistência. "A arquitetura apenas continua e se mantém precisamente por causa deste impulso subversivo para produzir seu '*being-only-once*'."²² O termo está atrelado, ao exemplar e ao valor de autenticidade a serem desconstruídos. Entretanto este discurso da réplica ao original se complexifica com a arquitetura. Eisenman considera que desenhos [projetos] arquitetônicos podem servir de modelos originais, alguns deles mesmo não chegaram a ser construídos, colocando o caráter irredutível do edifício como exemplo de '*being-only-once*'. Entretanto no caso da obra do *Memorial Holocaust Berlin* a arquitetura se propõe a ser uma referência para a produção de '*being-only-onces*'. O memorial pode ser entendido como uma arquitetura que é como um evento, um espaço onde se opera uma série de *once-only* a separar o pensamento natural das condições normativas da arquitetura como: *firmitas, utilitas e venustas*. Esta é a condição de *presentness* de Eisenman.

É a partir deste projeto que Eisenman lança a possibilidade de um '*being-only-once*' na desconstrução do lugar do arquivo nazista, do solo alemão que com sua ideologia do *Blut und Boden* fez dos judeus um povo sem pátria na Alemanha. É também a desconstrução do *datum* arquitetônico como um todo e

²¹ Ibid.

²² Eisenman, Peter. *Presentness and the 'being-only-once' of architecture*. Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004*. Peter Eisenman. Yale University Press, New Haven and London. 2007. Pág.: 47

da função topo-nomológica da arquitetura. Observada por uma visão panorâmica as retículas de *stelae* [pilares] parecem sobrepor o terreno como uma paginação de concreto suspensa no solo. O novo abrigo do solo alemão é agora outro solo poroso como uma pele, como uma camada limítrofe de uma consciência aberta a um “entre” de espaços intersticiais e de zonas obscuras que se desdobram em um labirinto de múltiplas entradas e saídas a operarem deslizamentos “na estrutura da grelha, fazendo com que espaços indeterminados surjam na ordem aparentemente rígida do monumento.”²³ Vê-se aqui a mesma descentralização percebida anteriormente nas esculturas de lugares específicos, a “ausência” de uma axialidade e um espaçamento omnidirecional.

O solo berlinense, que é um *datum* arquitetônico para Eisenman, é trabalhado num tempo duplo de duas realidades, duas superfícies topológicas, uma como passado e outra como presente que reside a experiência arquitetônica e abertura do ‘*being-only-once*’.

O projeto de Eisenman é anti-simbólico e nele o observador o experimenta com o próprio corpo e em sua experiência nada é previsível - não há centro, nenhum foco, nenhuma representação. Em certo sentido, esta experiência também é um ato de lembrança.²⁴ Seu monumento não deve permitir uma catarse e sim um “abrir-se” para uma atual tomada de consciência da importância do Holocausto, em sentidos diferentes. Eisenman vê o memorial como um lugar espiritual onde se medita: porque isto aconteceu? Isso pode levar o sujeito ao acontecimento sem que esta informação tenha sido dada pronta como nos circuitos de exposição dos museus.

A experiência da existência presente na presença, da existência sem as marcas convencionais da experiência, da existência potencialmente perdida no espaço, de uma materialidade não-material: que é a incerteza do memorial. Quando um projeto pode superar sua abstrata aparência diagramática, no seu excesso, no excesso de uma furiosa razão perdida, então o trabalho torna-se uma advertência, a *mahnmal* (memorial), não para ser julgado no seu significado ou sua estética mas na impossibilidade de seu próprio sucesso.²⁵

²³ Eisenman, Peter. *Memorial Holocaust Berlin*. Lars Müller Publishers

²⁴ Die Zeit Online. *Erfahrung am eigenen Leib*.

<http://www.zeit.de/1998/51/199851.eisenman-deutsch.xml>

²⁵ Eisenman, Peter. *Memorial Holocaust Berlin*. Lars Müller Publishers